

**Loredana Mancini**

## La rappresentazione della danza e del movimento ritmico nell'arte Greca\*

Uno studio storico sulla danza, e in particolare sulla sua rappresentabilità in immagini, dovrebbe prendere le mosse da un tentativo di dare una definizione, sia pure arbitraria e generica, di cos'è la danza, così da disporre di un parametro di riferimento che consenta di distinguere le rappresentazioni della danza all'interno del complesso dei segni con i quali un determinato codice figurativo rappresenta, più in generale, il movimento.

Una definizione di base, generalmente accettata, è quella formulata dagli studiosi di etnocoreologia, ovvero da quegli etnografi che si occupano specificamente di danza: a differenza delle attività motorie ordinarie, la danza può essere definita come un «comportamento umano composto da sequenze di movimenti *intenzionali*, culturalmente *strutturate* e *ritmicamente scandite*, aventi un *valore estetico* riconosciuto dal gruppo di appartenenza» (la definizione è di Judith Lynne Hanna). Perché un movimento intenzionale e ordinato sia danza, è necessario che esso eserciti inoltre un'efficacia comunicativa attraverso un codice non-verbale<sup>1</sup>.

Ma cosa ne pensavano i Greci? Nella Poetica, trattando degli strumenti espressivi che i vari generi artistici hanno a propria disposizione, Aristotele indica quale mezzo caratteristico della danza il ritmo, o meglio il «ritmo articolato in figure», attraverso il quale (*dia tòn schématizomenôn rhythmôn*) i danzatori rappresentano «i caratteri, le emozioni e le azioni»<sup>2</sup>.

Tale definizione mette in gioco i termini *rhythmos* e *schêma*, che in greco appartengono entrambi alle designazioni della forma. Ma che differenza corre tra l'uno e l'altro? Non è questa la sede per ripercorrere la storia delle diverse etimologie proposte nel tempo per il termine *rhythmos*. Basti ricordare uno studio che ha fatto scuola, quello in cui il linguista E. Benveniste riconobbe nel termine *rhythmos*, caratterizzato dal suffisso in *-thmos* comune alle parole astratte con il valore di processo dinamico, la designazione della forma nel suo farsi; *schêma* al contrario esprime la forma fissa, compiuta. *Rhythmos* veicola inoltre la nozione di processo articolato, al cui interno diverse fasi si succedono secondo un determinato ordine: il *rhythmos* può essere infatti definito proprio come l'ordine all'interno della durata<sup>3</sup>.

A fronte della originaria ampiezza della nozione, il termine *rhythmos*, tende, nel corso della storia della lingua greca, a specializzarsi in relazione ai differenti settori di applicazione. Per quanto ci interessa, la musica e le attività cinetiche ad essa connesse, già in Platone esso sembra aver acquisito un valore specifico: il *rhythmos* è infatti una delle parti costitutive del *melos*, corrispondente alla scansione regolare del tempo mediante l'accordo tra termini opposti (grave e acuto, rapido e lento) regolato dalla legge del numero<sup>4</sup>. Lo stesso Platone applica il concetto di ritmo anche al movimento del corpo, ovvero alle sequenze di movimenti che si succedono in lenti e rapidi secondo un determinato metro: il *rhythmos* è cioè «l'ordine nel movimento» (*taxis tês kinêseôs*)<sup>5</sup>. Nel XIX libro dei Problemi attribuiti ad Aristotele, consacrato a questioni musicali, l'autore motiva il godimento prodotto nell'uomo dalla *mousikê* sulla base dell'affinità tra il *rhythmos*, che impone un ordine misurabile al movimento («poiché ha una base numerica nota e che implica un ordine»), e la naturale propensione dell'essere umano al moto regolare<sup>6</sup>.

---

\* Il presente testo costituisce una versione modificata di un intervento presentato in occasione del Convegno *Rhythmós* tenutosi a Siena il 15 e 16 gennaio 2004 (di prossima pubblicazione).

<sup>1</sup> Hanna 1974, p. 19 ss. (il corsivo è mio).

<sup>2</sup> Aristotele, *Poetica*, 1. 26-28 (1447 A).

<sup>3</sup> Benveniste 1966, trad. it. 1990<sup>3</sup>. Per una discussione più articolata del valore dei due termini, rimando agli interventi di M.G. Bonanno e A.M. Mesturini al Convegno di Siena.

<sup>4</sup> Platone, *Simposio*, 187 B-C: «... L'armonia nasce da cose prima discordi, l'acuto e il grave, poi divenute concordi grazie all'arte della musica. (...) Così appunto anche il ritmo nasce dal veloce e dal lento, da termini prima opposti, poi ricondotti ad accordo».

<sup>5</sup> Platone, *Leggi*, 2 (664 E – 665 A).

<sup>6</sup> Ps. - Aristotele, *Problemi*, 19. 38 (920 B): «Traiamo un godimento dal ritmo perché ha un numero a noi noto e che implica un ordine (*gnôrimon kai tetagmenon arithmon*) e ci fa muovere con ordine (*kinein hêmas tetagmenôs*): infatti il moto ordinato (*hê tetagmenê kinêsis*) è più affine alla natura di quello non ordinato, cosicché è maggiormente rispondente alla natura».

Come estensione di questa accezione, l'ordine nel movimento, il *rhythmos* trova un naturale campo di applicazione nella danza: *orcheisthai en rythmô* è una formula diffusa per indicare un movimento coordinato delle membra, dominato da un principio di misura<sup>7</sup>.

Quanto a *schêma*, l'altro termine che ricorre nel binomio con cui Aristotele definisce la danza, esso sembra distinguersi dalle altre designazioni della forma statica (*eidos* e *morphê*) in quanto implica la nozione di "struttura", di "configurazione di elementi costitutivi"<sup>8</sup>. In relazione alla danza, questo termine sembra aver assunto un significato tecnico abbastanza precocemente: già Frinico (a quanto ci riferisce Plutarco), si vantava di aver fatto uso, per le danze dei suoi cori, di un numero di *schêmata* maggiore di quante sono le onde del mare in tempesta<sup>9</sup>.

Ma per giungere ad una trattazione sistematica degli strumenti espressivi di cui la danza si avvale dobbiamo rivolgerci ad una testimonianza più tarda: la dotta disquisizione che occupa un intero Problema del IX libro delle *Questioni Conviviali* di Plutarco. A detta del filosofo neoplatonico Ammonio, la danza consta di tre elementi fondamentali: *phora* (il movimento continuo), *schêma* e *deixis*<sup>10</sup>. L'esatto significato dei tre termini è difficile da definire, ma Plutarco ci aiuta premettendo che i rapporti reciproci che intercorrono tra le parti della danza sono della stessa natura di quelli che intercorrono tra le note e gli intervalli nella musica: infatti anche la danza consiste in movimenti (*kinêseis*) e posizioni statiche (*scheseis*); all'interno del flusso della danza le pause corrispondono al punto d'arrivo dei singoli movimenti (perata *tôn kinêseôn*). I tecnici della danza chiamano *phorai* il movimento continuo, mentre gli *schêmata* corrisponderebbero sia alle posizioni statiche (*scheseis*) sia agli atteggiamenti del corpo (*diatheseis*) che costituiscono il punto d'arrivo dei movimenti. Gli *schêmata*, continua Ammonio, sono propriamente disposizioni del corpo che assolvono ad una funzione rappresentativa, come quando un ballerino atteggia il proprio corpo nella «posa di Apollo» o nella «posa di Pan o in quella di una Baccante» in modo da costituire, nell'istante di sospensione del movimento, una sorta di *tableau vivant*.

Benché Plutarco non menzioni esplicitamente il *rhythmos*, la sua testimonianza concorda con quella di Aristotele nell'individuare due componenti essenziali della danza: il fluire continuo del movimento, articolato al suo interno mediante una scansione temporale fatta di sequenze alternate di movimenti e pause (ovvero il *rhythmos*), e lo *schêma*, ovvero la disposizione che il corpo del danzatore assume nello spazio come punto di arrivo di un movimento e che rappresenta una sospensione del movimento stesso.

Nell'elaborazione teorica, dunque, la danza era sentita come un flusso motorio continuo ma articolato al proprio interno in unità cinetiche discrete.

Ma veniamo ora alle immagini. Affrontare l'analisi della danza in immagini significa dover fare i conti con lo scarto esistente tra le due forme di comunicazione: da un lato la danza è un'arte che modella il tempo e lo spazio; dall'altro la pittura (e le arti figurative in genere) opera mediante la creazione di forme visive, che si collocano in una dimensione esclusivamente spaziale. Gli studi di fisiologia e psicologia della percezione, a partire da quello classico di Rudolf Arnheim, hanno dimostrato come la percezione del movimento sia in larga misura affidata al "giudizio visivo" dello spettatore e come anche all'interno di media apparentemente statici, non sequenziali, come la pittura, possano essere messe in atto delle strategie che pilotino il processo visivo e stimolino nello spettatore un'esperienza cinestetica, ovvero convogliano verso di lui una tensione dinamica. Ciò avviene attraverso l'elaborazione di forme e la loro organizzazione in sistemi coordinati<sup>11</sup>.

Le note che seguono sono proprio un tentativo di verificare l'esistenza nell'arte greca di tali sistemi di visualizzazione del ritmo, con particolare riferimento al ritmo della danza; ho scelto come osservatorio privilegiato la pittura vascolare, in un arco cronologico che va dalla tarda età geometrica alla fine del VI secolo a.C. È proprio in questo arco di tempo, infatti, che si affermano e si definiscono, nell'iconografia della danza, dei criteri di strutturazione dell'immagine a cui sembra affidato il compito di suggerire una pulsazione ritmica.

<sup>7</sup> E.g. Senofonte, *Ciropedia*, 1.3.10; *Anabasi*, 6. 1. 8; 6.1. 10-11 (*en rythmô pros ton aulon*).

<sup>8</sup> Per un'analisi linguistica del termine si veda Sandoz 1971, pp. 78-90; più di recente, Casevitz 2004.

<sup>9</sup> Plutarco, *Questioni Conviviali*, 8. 9 (732 F) (= *TrGF*, 1, p. 72, frg. 13).

<sup>10</sup> Plutarco, *Questioni Conviviali*, 9. 15. 2 (747 A - 748 D). Si veda Lawler 1954.

<sup>11</sup> Arnheim 1974<sup>2</sup>, ed. it. 1990<sup>7</sup>, p. 303 ss.; in sintesi: Maffei, Fiorentini 1995, p. 201 ss.; per l'arte greca: Scranton 1964, pp. 16-23.

Il monumento più antico della serie è un idolo di terracotta della tarda età geometrica proveniente dalla Beozia, raffigurante una figura femminile la cui veste è decorata con un teoria di donne che si tengono per mano<sup>12</sup> (Fig. 1). Non ci sono indizi espliciti che il soggetto di questa immagine sia una danza: non c'è infatti nessun musicista che accompagni il movimento. Tuttavia la linea spezzata costituita dalla successione delle braccia sollevate e delle mani congiunte produce un movimento ondulatorio, tipico dei fenomeni a cadenza periodica per i quali si è usata la definizione di ritmo. Difficile definire con esattezza l'azione compiuta da questa teoria di donne (è una processione? una danza corale?); inoltre i dubbi che sussistono sull'esatta funzione di questi idoli ci costringono a limitarci a questa notazione di tipo impressionistico.

In Attica l'elaborazione di formule grafiche idonee ad esprimere il movimento è legata al cosiddetto Stile del Dipylon. Nella seconda metà dell'VIII secolo a.C., la figura umana fa la sua comparsa nella decorazione dei grandi vasi funerari assieme ad una gestualità idonea ad esprimere il lutto: tale gestualità si iscrive all'interno di serie continue mediante il procedimento dell'iterazione dello schema del lamentatore o della lamentatrice. Sul collo di un'anfora frammentaria, gli esecutori del compianto sono rappresentati in marcia, distribuiti in due gruppi divisi per sesso che occupano due ordini distinti della decorazione<sup>13</sup> (Fig. 2). Sappiamo che il lamento funebre era un'espressione collettiva e fortemente ritualizzata, caratterizzata dall'esecuzione antifonica del pianto e probabilmente dall'accompagnamento musicale<sup>14</sup>: se nel caso della nostra immagine la definizione di "danza funebre" può forse risultare una generalizzazione eccessiva, di certo si può affermare che il criterio iterativo su cui è strutturata le conferisce una tensione ritmica.

Gli esperimenti condotti da neurologi e psicologi, sin dagli inizi del secolo scorso, sulla percezione del movimento (il riferimento è ancora una volta al lavoro di Arnheim) dimostrarono come una sequenza di stimoli visivi immobili possa creare nel sistema nervoso la sensazione del movimento continuo, in quanto essa richiede, per essere percepita nella sua totalità, una serie di fissazioni, ovvero di *scatti* oculari, adiacenti e successive. In questo modo, l'osservazione di una sequenza di forme organizzate entro un determinato *pattern* lineare genera la tendenza a tradurre tale strutturazione spaziale in una strutturazione temporale<sup>15</sup>. A conclusioni analoghe è arrivato, negli anni '80, lo storico dell'arte e della percezione Ernst Gombrich: la lettura di un'immagine dipinta è un processo sequenziale, che avviene nel tempo. L'atto percettivo si caratterizza inoltre, secondo Gombrich, per la compresenza di tre fattori: l'eco lasciato dagli stimoli visivi appena osservati, le forme che colpiscono i nostri occhi mentre guardiamo l'immagine e lo sforzo di previsione, cioè il tentativo di completare la struttura; la simultaneità di questi tre eventi percettivi produce (come ha felicemente reso in italiano il traduttore di una recente edizione del saggio *L'immagine e l'occhio*) una sorta di «sfarfallamento» che mette in movimento le immagini<sup>16</sup>.

Tornando ai vasi greci, è sicuramente una danza l'azione eseguita dai personaggi che decorano il collo di un'*hydria* protoattica attribuita al Pittore di Analatos (Fig. 3). Divisi in due gruppi distinti per sesso, i danzatori muovono con lo stesso passo verso il centro, occupato dal musicista che accompagna la danza con uno strumento a corda: la danza appare così strutturata in due semicori, costruiti mediante ripetizione dello stesso tipo base, che compiono un movimento contrapposto<sup>17</sup>. L'articolazione della danza in due file di danzatori distinte ma convergenti e il suo carattere misto ha indotto spesso a suggerire l'accostamento di questo documento alla *geranos*, la danza mista istituita da Teseo per celebrare l'uccisione del Minotauro e celebrata ancora in età storica a Delo: una danza, a quanto ci dicono le fonti, caratterizzata da un andamento circolare e da una ricorrenza ritmica di movimenti alternati<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Paris, Louvre, inv. CA 623.97; 700 a.C. ca.

<sup>13</sup> Atene, Museo del Ceramico, inv. 1370; 730 a.C. ca.

<sup>14</sup> Lonsdale 1993, p. 244 ss.; Pedrina 2001, p. 151 ss.; Delavaud-Roux 2002. Ancora ai tempi di Luciano (*Sul lutto*, 19) la *sternotypia* (battersi il petto in segno di cordoglio) era eseguita *pros ton aulon*, con l'accompagnamento dell'aulo, strumento ritmico per eccellenza.

<sup>15</sup> Arnheim 1974<sup>2</sup>, trad. it. 1990<sup>7</sup>, pp. 316-319; un simile processo è descritto da Hochberg 1972, trad. it. 1978, p. 76 ss. per la lettura di un testo scritto.

<sup>16</sup> Gombrich 1985, p. 62.

<sup>17</sup> Atene, Museo Nazionale, inv. 313; Pittore di Analatos; VII sec. a.C.

<sup>18</sup> Omero, *Iliade*, 18. 590-606; Plutarco, nella *Vita di Teseo*, 21, descrive la danza rituale eseguita a Delo da due semicori di fanciulle «secondo un certo ritmo (*en tini rhythmô*) caratterizzato da movimenti alternati (*parallaxeis*) e circolari (*anelixeis*)».

Pur non disponendo di argomenti per accettare o confutare tale accostamento, le caratteristiche ritmiche della *geranos* si attaglierebbero bene alla danza raffigurata su questo vaso.

Con certezza, invece, si può riconoscere una rappresentazione della danza mitica su un documento della generazione successiva. Si tratta del fregio che occupa parte dell'orlo del Cratere François: qui il pittore Kleitias ha adottato il criterio della successione paratattica per rappresentare la teoria dei giovani ateniesi che danzano al suono della *lyra* di Teseo. In questo caso la danza mista non è resa mediante due semicori alternati, ma mediante una teoria continua di giovinetti e giovinette che si tengono per mano, scandita dall'alternanza dei sessi<sup>19</sup>. La soluzione compositiva della teoria a catena avrà lungo corso: nella ceramografia arcaica essa caratterizza in genere le rappresentazioni di danze corali, soprattutto femminili. Nell'interno di una coppa a Tarquinia, di poco successiva al Cratere François, il *choros* delle fanciulle del mare, le Nereidi, fa da cornice alla lotta tra Eracle e un Tritone<sup>20</sup> (Fig. 4). In questo caso il fluire continuo della danza è sottolineato dall'andamento periodico dei picchi formati dalle braccia allacciate delle danzatrici e scandito dal ricorrere di *unità modulari*, riconoscibili ad esempio nel regolare alternarsi di due diverse fogge dell'abbigliamento femminile: il chitone a tinta unita ornato da un bordo ricamato e quello decorato a losanghe e puntini.

Ora, già negli anni centrali del VI secolo a.C. questo modello base della danza continua tende a complicarsi mediante l'articolazione interna in segmenti unitari. Il Pittore di Amasis, ad esempio, dipinge due *lêkythoi* in cui ad un tema prettamente femminile sulla pancia del vaso (una scena di tessitura sull'uno, un corteo nuziale sull'altro) corrisponde sulla spalla la rappresentazione di un coro di fanciulle che avanzano tenendosi per mano, divise in semicori<sup>21</sup>. In un caso esse appaiono divise in due gruppi di quattro ognuno dei quali, guidato da un personaggio maschile, confluisce verso una figura femminile ammantata (probabilmente la sposa) seduta al centro della composizione (Fig. 5). Sulla spalla della seconda *lêkythos* le danzatrici appaiono invece organizzate in tre gruppi di tre e convergono verso due musicisti, un suonatore di aulos e uno di lira (Fig. 6). In entrambi i casi, i raggruppamenti delle danzatrici corrispondono a delle clausole che si ripetono sulla superficie del vaso, uguali ma non identiche: sulla seconda *lêkythos*, ad esempio, le donne che compongono il gruppo a destra dell'ansa compiono un passo allungato, mentre quelle dei due gruppi che seguono in senso orario avanzano a piccoli passi (Fig. 6). La stessa differenza è osservabile anche tra i due gruppi di danzatrici che compaiono sull'altra *lêkythos* (Fig. 5). La diversa ampiezza del passo lascia pensare ad un'alternanza di movimenti accelerati e pacati, cosicché potremmo pensare a queste unità modulari in termini di *cola* metrici che articolino la sequenza ritmica della danza. Per poter avallare questa ipotesi sarebbe fondamentale stabilire se qui sia rappresentata una stessa sequenza di danza in cui i semicori danzano su tempi diversi oppure se si tratti di due cori che eseguono danze indipendenti o ancora di momenti successivi di una medesima esecuzione orchestrale: il che, dato il carattere sintetico dell'immagine, sarebbe quanto meno azzardato.

Accanto alle teorie continue esiste però, sin dagli inizi del VI secolo, un altro modo di rappresentare la danza: all'interno di teorie di danzatori, allineati ma non legati, ciascuno dei partecipanti esegue un movimento indipendente. Tale movimento è espresso mediante una posa articolata e nettamente individuata. Questo tipo di rappresentazione viene adottato inizialmente per raffigurare un tipo particolare di danzatori: i danzatori grotteschi, nudi, con i genitali in evidenza o abbigliati con un corto costume imbottito sulle natiche, che si è soliti definire comasti. Originari di Corinto, essi sono frequenti anche nella ceramica attica e beotica del VI secolo; circa la loro natura non si è ancora raggiunto un accordo: geni della fertilità secondo alcuni; esecutori di danze rituali legate al calendario agrario secondo altri; precursori dei cori drammatici secondo molti<sup>22</sup>.

Sulla vasca di un tripode prodotto in Beozia e ora a Berlino, i danzatori sono raffigurati tutti nella stessa posa: una gamba sollevata e flessa al ginocchio, le braccia articolate in un

<sup>19</sup> Firenze, Museo Archeologico, inv. 4209; 570 a.C. ca. *ABV* 76.1; 682; *Add.*<sup>2</sup>, 21.

<sup>20</sup> Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale, inv. RC4194. 560-540 a.C. *CVA*, Tarquinia 2, tav. 21. 5-6; *LIMC*, vol. VI, s.v. *Nereides*, p. 804, nr. 264. Per altri esempi di danze femminili "legate", vedi Delavaud-Roux 1994, pp. 92-113.

<sup>21</sup> New York, MMA, inv. 56.11.1 e 31.11.10; 560-530 a.C. *ABV* 154. 57; *Add.*<sup>2</sup>, 45.

<sup>22</sup> Ghiron-Bistagne 1976, p. 238 ss.

movimento contrapposto, una protesa in avanti con la mano di piatto, l'altra flessa al gomito con una forte angolazione, la mano inclinata verso il basso o sollevata verso la nuca<sup>23</sup> (Fig. 7). Questa configurazione del corpo del danzatore, determinata dal comporsi delle singole parti del corpo in un insieme strutturato, può essere intesa come la rappresentazione sintetica di un movimento, quello che ha portato i suoi arti ad assumere esattamente la posizione attuale; allo stesso tempo, nella sua instabilità, tale configurazione rappresenta il preludio al suo stesso superamento mediante una serie di spostamenti che porteranno all'assunzione di una forma diversa. In tale configurazione possiamo riconoscere uno *schéma*, ovvero una formula grafica, necessariamente convenzionale, mediante la quale il pittore ha espresso una sequenza di eventi motorii percepiti come una unità discreta nel *continuum* del movimento<sup>24</sup>.

Intorno alla metà del secolo compare in Attica una serie di immagini vascolari raffiguranti la danza di un coro maschile i cui personaggi indossano un costume. Tali rappresentazioni sono state interpretate come danze drammatiche *ante litteram*, antecedenti la formalizzazione dei generi teatrali che si compirà solo nel secolo successivo<sup>25</sup>. Per quel che ci riguarda, ci limiteremo ad analizzare i criteri di articolazione interni all'immagine, sospendendo il giudizio sul suo referente esterno. Su una coppa tipo Siana attribuita al Pittore di Heidelberg è raffigurata una danza organizzata in due semicori, i cui membri indossano un lungo costume e dei berretti a punta con appendici laterali (piume? orecchie di animale?)<sup>26</sup> (Fig. 8). Ciascuno dei gruppi compone un'unità cinetica compatta, caratterizzata da un determinato *schéma*, ovvero da una precisa disposizione delle braccia e delle gambe. I due gruppi muovono verso il centro, occupato dal flautista, disponendosi in contrappunto tra di loro.

Anche in questo caso l'impossibilità di fare riferimento ad una precisa coreografia ci lascia nel dubbio se l'articolazione in unità ritmiche contrapposte alluda alla suddivisione dei danzatori in due gruppi che danzano in contemporanea su ritmi diversi o se il pittore non abbia piuttosto voluto rappresentare due momenti successivi della danza. La distinzione non è neutra: nel primo caso, infatti, saremmo davanti ad una rappresentazione di tipo "realistico" e *sincronico*, la cui strutturazione sarebbe da mettere in relazione diretta con la strutturazione della danza; nel secondo avremmo invece un'immagine "narrativa", in cui due fasi successive sarebbero state presentate *sinotticamente*. In quest'ultimo caso, l'organizzazione dell'immagine, ovvero la disposizione delle figure dei danzatori in unità modulari distinte e contrapposte, risponderebbe ad un principio di *eutaxia* relativo all'immagine piuttosto che al suo referente.

Il ricorso a una varietà di pose e atteggiamenti si fa più sensibile quando a danzare sono i Satiri e le Menadi che compongono il corteo di Dioniso. Su un'anfora firmata dal vasaio Nikosthenes, databile alla seconda metà del secolo, il corteo di Satiri e Menadi si articola in una serie di *schémata* in cui l'elemento espressivo è costituito dalla vivace articolazione delle braccia che, mediante una successione di curve e spigoli che si corrispondono, costituisce l'elemento di raccordo tra le singole figure<sup>27</sup> (Fig. 9). Possiamo cioè supporre che, per l'osservatore antico come per quello moderno di immagini come questa, si attivasse quella legge che gli psicologi della *Gestalt* chiamavano «della buona continuazione». Essa si basa sulla constatazione che il processo percettivo ha carattere selettivo, tende cioè a privilegiare alcuni criteri di organizzazione dell'immagine: così l'occhio è portato a percepire piuttosto la continuità anziché la discontinuità e a raccordare linee e contorni spezzati, come nel nostro caso, entro un'onda sinusoidale<sup>28</sup>.

Quest'ultimo esempio ci è utile anche per avanzare un'altra ipotesi: che, volendo suscitare nell'osservatore l'idea del movimento, l'artista abbia fatto ricorso, più o meno consapevolmente, a stimoli di tipo cinestetico, ovvero abbia voluto suscitare, nel corpo stesso dello spettatore, una tensione dinamica. Un ritmo "spezzato", come quello che caratterizza

<sup>23</sup> Berlin, Staatl. Mus, F1797 (lato B); 570-550. *ABV*, 29.1.

<sup>24</sup> Definire gli *schémata* come espressioni sintetiche di un movimento, non vincolate al rispetto di un'unità di tempo, non significa certo voler ricondurre tali formule iconiche a movimenti reali della danza greca, quasi fossero dei "fermo immagine" di una determinata figura di danza. Della natura dello *schéma* di danza e della sua traduzione in uno schema iconografico ho parlato più diffusamente in occasione del Convegno di Siena. Sulla nozione di *schéma* rimando a Catoni 2004.

<sup>25</sup> Webster 1970, p. 20 ss.; Ghiron-Bistagne 1976, p. 258 ss.

<sup>26</sup> Amsterdam, Allard Pierson Museum, inv. 3356; 560 a.C. ca. *ABV* 66. 57; *Add.*<sup>2</sup> 18; *CVA*, Amsterdam 2, tavv. 82-84.

<sup>27</sup> Cleveland, Museum of Art, inv. 74.10; 540-520 a.C. *ABV* 219.24 ; *Add.*<sup>2</sup>, 58.

<sup>28</sup> Si veda ad es. Hochberg 1972, trad. it. 1978, p. 61 ss.

l'anfora nicostenica, costringe l'occhio dello spettatore a muoversi da un lato all'altro dell'immagine per seguire corrispondenze e percepire articolazioni. Noi percepiamo questo ritmo in maniera mediata, attraverso la riduzione al piano che è la riproduzione fotografica. Ma se immaginiamo il vaso antico nel suo contesto d'uso, che è per lo più il simposio, possiamo pensare che lo spettatore fosse sollecitato ad un movimento che coinvolgesse non solo gli occhi, ma anche la testa e gli arti, ad esempio inducendolo a far ruotare il vaso tra le mani (nel caso di una coppa) o a muoversi egli stesso attorno ad un contenitore di grandi dimensioni<sup>29</sup>.

Abbiamo cercato fin qui di chiarire quali siano le soluzioni compositive adottate dagli artisti greci per conferire all'immagine il senso del ritmo e quali potrebbero essere i meccanismi percettivi sui quali tali strategie facevano leva.

Rimane però aperto un interrogativo che finora abbiamo eluso, ovvero: la coerenza formale di teorie di danzatori come quella dell'anfora nicostenica (**Fig. 9**) esprime le qualità ritmiche dell'immagine o quelle della danza dei Satiri? Tale immagine assolve cioè ad una funzione *decorativa* o *rappresentativa*? Per tentare di rispondere a questa domanda, sarà bene verificare quali fossero, nell'arte greca, le soluzioni più idonee per rappresentare altri generi di movimento percepiti come ritmici.

Come la danza, anche i movimenti dell'esercito erano accompagnati dalla musica con il compito di scandirne il ritmo: è celebre la notizia di Tucidide circa i flautisti che guidavano l'esercito spartano di modo che, marciando in cadenza (*meta rhythmou bainontes*), conservasse l'ordine nelle proprie file<sup>30</sup>. Il più antico documento raffigurante una formazione oplitica, la celebre olpe Chigi di fabbrica corinzia, raffigura il movimento convergente di due opposti schieramenti, mentre un terzo sopraggiunge da sinistra; un auleta dà il tempo di marcia<sup>31</sup>. Dal punto di vista compositivo, la scena è dominata dal principio della serialità, ovvero dalla ripetizione del tipo del guerriero che avanza con l'asta levata e lo scudo proteso, ed è costruita mediante il ricorso ad un'unità modulare, la formazione militare compatta, che viene manipolata mediante iterazione e rovesciamento.

Ancora a distanza di un secolo, il combattimento collettivo può venire rappresentato come una sequenza di unità discrete: sulla spalla di un'anfora firmata dal vasaio Amasis il combattimento è organizzato mediante la ripetizione di un modulo, la coppia di guerrieri duellanti lancia in resta e scudo teso; sotto l'ansa sinistra, l'araldo che soffia nel corno scandisce il tempo della battaglia<sup>32</sup> (**Fig. 10**).

Una forte componente ritmica è presente anche nella pratica atletica: l'*aulos* costituisce un accompagnamento frequente degli esercizi del ginnasio; e l'espressione *en rhythmô* può servire anche a descrivere il movimento regolare e cadenzato dell'atleta<sup>33</sup>. Nella pittura vascolare, le raffigurazioni di *performances* atletiche collettive, come le gare di corsa, sono spesso costruite proprio mediante il principio dell'iterazione di uno stesso *schéma*: ad esempio sulle anfore panatenaiche, vasi-premio per i vincitori delle competizioni sportive celebrate ogni quattro anni ad Atene, la corsa viene resa moltiplicando sulla superficie del vaso lo *schéma* del corridore dall'energica falcata, accompagnata da un ampio movimento delle braccia<sup>34</sup> (**Fig. 11**). Il gruppo dei corridori, costruito mediante il ricorso ad una spaziatura uniforme che consente la sovrapposizione delle singole figure entro una misura fissa, è percepito come un blocco unico: mediante tale criterio compositivo viene visualizzato il senso ritmico che l'evento sportivo doveva trasmettere allo spettatore.

Questo esempio ci consente di rispondere, in maniera preliminare e provvisoria, ad una domanda che può apparire ingenua ma che meriterebbe forse maggiore attenzione: una fila di danzatori o una fila di corridori, tutti atteggiati nel medesimo *schéma*, può forse essere vista come una raffigurazione di una stessa persona in differenti stadi della danza (o della corsa)? Cioè, si può pensare che l'arte greca conosca una tecnica di decomposizione del movimento in sequenze di tipo cinematografico? Ora, benché gli atleti raffigurati in corsa aderiscano fondamentalmente tutti allo stesso *schéma*, il pittore può talvolta aggiungere alcune notazioni

<sup>29</sup> Si veda ad es. Stansbury - O'Donnell 1999, p. 70 ss.; 81 ss. Sulla nozione di percezione cinestetica si veda Arnheim 1974<sup>2</sup>, ed. it. 1990<sup>7</sup>, p. 308 ss.

<sup>30</sup> Tucidide, *La Guerra del Peloponneso*, 5. 70.

<sup>31</sup> Roma, Villa Giulia, inv. 22679; 675-650 a.C.

<sup>32</sup> Paris, Cabinet des Médailles, inv. 222; 550-530 a.C. ABV 152. 25.

<sup>33</sup> Per lo Pseudo-Aristotele, ad esempio (*Problemi*, 5. 16, 882 B), il movimento uniforme dei corridori, come pure la regolarità della loro respirazione, ha un andamento ritmico.

<sup>34</sup> E.g.: New York, Shelby White and Leon Levy Coll.; Pittore del Louvre F 6, 540 a.C. ca.



individualizzanti: ad esempio, nel nostro caso, il primo corridore a destra è imberbe mentre gli altri concorrenti sono barbati. Sul lato opposto dello stesso vaso è raffigurata una corsa di oplitodromi. I protagonisti sono rappresentati mediante l'iterazione ad intervalli regolari del medesimo *schéma* di corsa in armi: in questo caso sono i differenti *episêmata* degli scudi che i corridori imbracciano a salvaguardare l'individualità di ciascuno di essi, dato che il volto è coperto dall'elmo. L'iterazione dello *schéma* funziona cioè quando gli agenti del movimento sono *plurimi*.

La domanda a cui abbiamo appena tentato di dare risposta se ne trascina dietro un'altra, anch'essa per nulla pleonastica: il principio di iterazione di un determinato *schéma* che domina nelle immagini di *performances* collettive, tanto orchestriche quanto atletiche, serve davvero ad esprimere il valore temporale, ovvero la durata scandita da moduli ritmici, come abbiamo detto finora, o non è piuttosto da intendere, molto più semplicemente, come indicazione della pluralità dei partecipanti? Nel caso questa ultima ipotesi fosse quella corretta, immagini come questa non conterrebbero alcuna indicazione sulla durata, nessuno spessore temporale, ma sarebbero una sorta di *foto finish* della gara. Ora, in alcune pitture vascolari attiche il gruppo dei corridori, raffigurati tutti nel medesimo *schéma*, appare incorniciato tra due gruppi di figure stanti ai lati dell'immagine. Ammantati e barbati, costoro sono probabilmente i giudici di gara, o comunque i rappresentanti del corpo civico chiamato ad assegnare la vittoria<sup>35</sup>. Su un'anfora a Monaco che riflette questa tipologia, i due personaggi ammantati sulla destra circondano un giovane atleta e si rivolgono a lui con un gesto interlocutorio<sup>36</sup> (**Fig. 12**). Che la scena raffigurata a destra sia la premiazione del vincitore o la preparazione all'evento sportivo, quando l'allenatore dà gli ultimi consigli al suo pupillo, certo l'accostamento dei due momenti, il prima (o il dopo) della gara e il suo svolgimento, ci dice che l'immagine non va letta con occhio "fotografico", ovvero come la rappresentazione di un evento in una *unità di tempo*, ovvero in un punto esatto del suo compiersi. Si tratta piuttosto di una descrizione *sinottica* dell'evento sportivo, in cui, attraverso una opportuna selezione di figure, posture, gesti e accostamenti, l'artista fornisce allo spettatore l'evento narrato nella sua integrità, nei suoi rapporti di causa ed effetto<sup>37</sup>. Il gruppo dei corridori, inquadrato dal gruppo dei giudici e degli astanti, *rappresenta* in maniera sintetica la corsa nel suo insieme, nel suo svolgimento fatto di un'alternanza di battere e levare, qui messo simultaneamente davanti agli occhi dello spettatore.

Veniamo alle conclusioni. Il gioco di ripetizioni, corrispondenze e variazioni realizzato a partire da un modulo base rappresenta dunque un espediente idoneo a rappresentare ogni sorta di movimento ritmico, la cui durata sia cioè suddivisibile in tempi alternati. Tornando alla danza, per tutta l'età arcaica la soluzione compositiva privilegiata da un pittore che voglia raffigurare una danza articolata è la costruzione dell'immagine mediante unità modulari che ricorrono secondo cadenze regolari; queste unità ritmiche possono corrispondere ai singoli *schêmata*, ovvero alle diverse forme, statiche e momentanee, di cui si compone il movimento continuo e che si succedono come singole battute all'interno della tessitura complessiva dell'immagine (ad es. **Fig. 7**); oppure possono essere delle "configurazioni", ottenute combinando diversi *schêmata* entro determinate strutture, che si distribuiscono lungo la superficie del vaso secondo i principi della ripetizione o della variazione (ad es. **Fig. 8**). Tali unità ritmiche «veicolano l'occhio dello spettatore da un accento all'altro», generando la percezione del movimento<sup>38</sup>.

Difficile, se non impossibile, è invece stabilire in che grado l'andamento cadenzato individuabile nelle immagini di danza corrisponda all'andamento ritmico della danza eseguita nella prassi scenica o rituale del tempo. Per ricostruirlo dovremmo essere innanzitutto in grado di: 1) riferire l'immagine ad uno specifico genere orchestico, quindi 2) di ricostruire la melodia su cui quel tipo di danza veniva eseguita o, per lo meno, 3) il testo poetico cantato in occasione delle

<sup>35</sup> E.g.: Taranto, Museo Archeologico Nazionale, inv. 4362, *ABV* 113.72; *Para.* 45; *Add.*<sup>2</sup> 32; Taranto, inv. 4492, *ABV* 113.72; *Para.* 45; *Add.*<sup>2</sup> 32; Taranto, inv. 20274, *Para.* 46 (coppe tipo Siana); Trieste, Museo Civico, inv. S406, *Para.* 134.21.6; *Add.*<sup>2</sup> 80.

<sup>36</sup> München, Antikensammlung, inv. 1471, *ABV* 137. 60; *Para.* 55; *Add.*<sup>2</sup> 37.

<sup>37</sup> Vedi Stansbury - O'Donnell 1999, pp. 1-8. Si veda anche una coppa tipo Siana a Taranto, Museo Archeologico Nazionale, inv. 4492 (*ABV* 113.72; *Para.* 45; *Add.*<sup>2</sup> 32), in cui sono illustrati in simultanea diversi momenti della gara: a sinistra, uno dei concorrenti si volta a misurare lo stacco che lo separa dall'avversario che ha appena superato; a destra, una coppia di corridori sta per raggiungere il traguardo.

<sup>38</sup> Scranton 1964, 18.

*performances* corali: è infatti verosimile che, almeno in età arcaica, il ritmo della danza fosse modellato sulla articolazione della melodia in *metra* musicali e sulla successione di posizioni toniche e posizioni atone all'interno del verso<sup>39</sup>.

Uno sforzo del genere sarebbe, nel nostro caso, tutto sommato inutile e arbitrario: l'impressione che si può trarre dai documenti che abbiamo esaminato è che, quando rappresenta una danza corale mediante unità ritmiche disposte in un certo ordine, il pittore non intenda riprodurre il tempo specifico di quel genere di danza, ma si avvalga semplicemente di una convenzione grafica. Strutturando lo superficie che fa da supporto all'immagine, l'artista intende rappresentare non tanto una danza specifica, quanto la *specificità* della danza, ovvero la sua natura di movimento articolato in clausole ritmiche: operando secondo convenzioni condivise dal suo pubblico, egli istituisce una analogia tra organizzazione spaziale e temporale<sup>40</sup>, traduce cioè in termini di strutturazione dello spazio figurato le qualità ritmiche che nella danza si esplicano tanto nello spazio quanto nel tempo. Possiamo dire, cioè, che, almeno per l'arco cronologico che abbiamo esaminato, il processo di trasposizione della danza in immagine corrisponde alla traduzione dell'estetica della danza nei termini di un'estetica della pittura.

---

<sup>39</sup> Gentili 1988. La possibilità di ricostruire il ritmo della danza a partire dal ritmo del verso della lirica corale è stata esplorata, ad esempio, in Webster 1970.

<sup>40</sup> Così Seebass 1991, 17.



## Bibliografia

Arnheim, R.

1974<sup>2</sup> *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Los Angeles, ed. it. *Arte e percezione visiva*, Milano 19907.

Benveniste, E.

1966 *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*, in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano 1990<sup>3</sup>, pp. 391-400.

Catoni, M.L.

2004 *Schema e valori, vita e immagini*, in *Skhèma / Figura. Formes et figures chez les anciennes. Rhétorique, philosophie, littérature*, a cura di M.S. Celentano, P. Chiron, M. - P. Noël, Paris, pp. 89-112.

Casevitz, M.

2004 *Étude lexicologique. Du schéma au schématisme*, in *Skhèma / Figura. Formes et figures chez les anciennes. Rhétorique, philosophie, littérature*, a cura di M.S. Celentano, P. Chiron, M. - P. Noël, Paris, pp. 15-30.

Delavaud-Roux, M.-H.

1994 *Les danses pacifiques en Grèce antique*, Aix-en-Provence.

2002 *Gestuelle du deuil et danses funéraires*, in *Musique et danses antiques*, Rencontre thématique du Groupe d'Etude sur les Cultures Anciennes (GRECA), Université de Nantes, 10 févr. 1996, («Revue Belge de Philologie», 80.1), pp. 199-220.

Gentili, B.

1988 *Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della «performance»*, in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma-Bari, pp. 5-16.

Ghiron-Bistagne, P.

1976 *Recherches sur les acteurs de la Grèce antique*, Paris.

Gombrich, E.

1985 *Momento e movimento nell'arte*, trad. it. in *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, pp. 37-63.

Hanna, Judith Lynne

1974 *Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance and Some Correlate Considerations*, in *The Performing Arts. Music and Dance*, a cura di J. Blacking e J.W. Keali'inohomoku, The Hague, pp. 17-45.

Hochberg, J.

1972 *La rappresentazione di cose e persone*, in E. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Art, Perception, and Reality*, trad. it. *Arte, percezione e realtà*, Torino 1978, pp. 55-112.

Lawler, L.B.

1954 *Phora, Schéma, Deixis in the Greek Dance*, in «Transactions of American Philological Association», 85, pp. 148-158.

Lonsdale, S.H.

1993 *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, London.

Maffei, L. e Fiorentini, A.

1995 *Arte e cervello*, Firenze.

Mesturini, A.M.

2001 *Rhythmos e Schêma: sinonimi o complementari?*, in ead., *Rhythmos. Percorsi (alternativi) della tradizione classica*, Genova, pp. 155-168.

Pedrina, M.

2001 *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia.

Sandoz, C.

1971 *Les noms grecs de la forme. Etude linguistique*, diss. Neuchatel.

Scranton, R.L.

1964 *Aesthetic Aspects of ancient Art*, Chicago – London.

Seebass, T.

1991 *The power of music in Greek vase painting: reflections on the visualization of rhythmos (order) and epaoidē (enchanted song)*, in «Imago Musicae», 7, pp. 11-37.

Stansbury-O'Donnell, M.D.

1999 *Pictorial Narrative in Ancient Art*, Cambridge.

Webster, T.B.L.

1970 *The Greek Chorus*, London.