

La danza estatica delle *Baccanti* d'Euripide: una proposta di ricostruzione scenica

Maria Arpaia

L'analisi della componente scenica di un testo drammatico contribuisce a cogliere un aspetto imprescindibile dell'evento teatrale, considerato non solo una testimonianza letteraria tradata dalla tradizione ellenistica, ma spettacolo che prendeva vita sulla scena, sotto gli occhi degli spettatori del passato, e che può risorgere, con la stessa vividezza, nella scena mentale di noi lettori moderni.

In una "letteratura orale" come quella greca, in cui modi e le forme della comunicazione sono strettamente correlate alla destinazione e agli scopi educativi del messaggio poetico, risulta particolarmente importante ricostruire le modalità con cui avviene la performance teatrale per una piena acquisizione degli intenti e delle finalità ultime del poeta ed una fruizione consapevole dell'evento scenico.

Se è vero, come afferma Platone in un celebre passo della *Repubblica* (III 394 b 4-6), che epica e tragedia condividono la medesima narrazione mitologica, il discrimine consiste nel diverso coinvolgimento sensoriale della performance, che tanta parte ricopre nel meccanismo di apprendimento del mondo antico.

Mentre l'aedo antico, il cui intento è la sistemazione e la diffusione del patrimonio culturale di una società agli albori, stimola l'immaginazione del suo uditorio con la sola presenza del recitativo in esametri, privilegiando un tipo di comunicazione "ripetitiva" e "creativa" insieme, il teatro modifica le modalità di comunicazione del messaggio, per rispondere a diverse esigenze culturali.

La retorica, la ricerca socratica, la sofistica, il gusto dell'antilogia stimolano nuove esigenze comunicative e un ampio ventaglio di nodi polemici e di contraddizioni che il testo epico, strutturato come l'"enciclopedia tribale" della memoria collettiva, non è più in grado di soddisfare.

Così, per diffondere quei saperi sapienziali arcaici che stanno alla base del patrimonio culturale (ereditarietà della colpa, instabilità della sorte, censura dell'incesto e del parricidio) si procede ad una rappresentazione sinestetica in cui al dialogo serrato tra punti di vista divergenti ed assoluti si affianca l'esecuzione della musica e della danza mimata.

I messaggi veicolati in tal modo si imprimono con una particolare forza nell'animo del pubblico, che viene posto di fronte alle nuove sfide della cultura contemporanea: indagare l'uomo, i suoi rapporti con il dio, con il destino, con il senso di colpa.

La resa scenica, quindi, col suo coinvolgimento plurisensoriale, assume un ruolo quanto mai primario, perché costituisce il mezzo con cui realizzare il processo di immedesimazione-educazione insito nell'effetto catartico della comunicazione teatrale.

Tentare di ricostruire la resa scenica di un testo è un'operazione imprescindibile per impadronirsi pienamente dei moduli comunicativi del teatro antico e perfezionare la comprensione dei messaggi poetici, in tutte le loro articolazioni.

Le *Baccanti* di Euripide, in particolare, costituiscono un esempio di teatralità molto interessante per il ruolo essenziale che la componente ritmico-musicale, particolarmente accelerato rispetto alle tragedie antecedenti del periodo classico, e per la particolarità della resa scenica, caratterizzata da una intensificazione dei mezzi e delle modalità espressive, già presenti nella tendenza barocca delle ultime produzioni euripidee.

L'opera si presenta anomala fin dalla trama: si celebra il dio stesso della rappresentazione teatrale, in tutti i suoi aspetti, da quello gioioso del tripudio delle danze rituali che preparano all'estasi a quello vendicativo e sanguinario della macabra punizione inflitta a Penteo per non aver accolto in tempo la nuova divinità. Dioniso, sotto le mentite spoglie di un celebrante straniero, giunge a Tebe per diffondere la religiosità dionisiaca e la pratica del bacchanale, mistica unione panica col dio. Ma il sovrano rifiuta come lascivi e sovvertitori dell'ordine pubblico questi nuovi riti, arrivando ad imprigionare l'uomo-dio e il suo seguito. Terribile la sua punizione: sua madre Agave, in preda alla

trance dionisiaca, scambia il figlio per un animale selvaggio, compiendo di lui lo *sparagmòs* cultuale per poi ritrovarsi a stringere tra le mani, ancora incredula, la testa mozzata dell'amato sovrano.

Si attraversano tutti i codici linguistico-espressivi in ogni loro sfumatura e si sperimenta ogni tipo di gestualità, da quella coreutica a quella che suggerisce cordoglio e disperazione.

L'elemento ritmico-musicale costituisce una componente essenziale nello svolgimento dell'intero dramma per i legami che esso presenta con le celebrazioni cultuali di Dioniso.

La musica che accompagna il coro, personificato da baccanti lidie, è molto spesso affine a quella ritmata che faceva da sottofondo a molti dei rituali dedicati al dio.

L'utilizzo, poi, da parte dei coreuti, del tamburo, il cui suono cadenzato favoriva l'entusiasmo divino, contribuisce a ricreare, soprattutto nella parodo in cui l'impiego di questo strumento è chiaramente indicato dai vv. 58-59, l'atmosfera vitalistica e panica della fusione con il Tutto.

Concepito come un gruppo che si esprimeva in modo unanime, tutti i coreuti indossavano lo stesso costume e compivano i medesimi movimenti sulla scena, cantando all'unisono tra un episodio e l'altro. La componente musicale che accompagnava i movimenti coreutici ci è ignota. Ne possiamo ricostruire solo l'andamento ritmico dalla successione di *metra* lirici che compongono le parti corali della tragedia. Di solito l'accompagnamento musicale era costituito dall'*aulòs* suonato da un flautista che precedeva il coro e si collocava vicino all'altare di Dioniso, ma potevano essere usati anche altri strumenti musicali, a seconda delle caratteristiche tematiche del canto.

Sulla tipologia di danza, invece, le fonti antiche ci hanno conservato numerose testimonianze. Tra gli elementi della danza corale, infatti, ricoprivano un ruolo particolare i movimenti (*phorai*), le indicazioni (*deixeis*) e l'uso delle mani (*cheironomia*), una gesticolazione che, dato il carattere generalmente mimetico della danza antica, accompagnava e rendeva più espressivo il messaggio verbale del canto.¹

Per quanto riguarda gli *schèmata* di danza, cioè le figure che i coreuti riproducevano col corpo mentre si esibivano, nonostante lo stile misurato e composto della coreografia tragica, ampio spazio doveva essere lasciato alla libertà inventiva dell'autore e alla sua capacità di realizzare la mimesi di caratteri e di emozioni anche attraverso la musica e la danza.

La **parodo** è il primo canto che il coro esegue nel corso della tragedia, al momento del suo ingresso in scena. I coreuti, preceduti da un flautista che non portava la maschera, entravano ad occupare l'orchestra, dove eseguivano la loro danza. Al termine del momento coreutico, il coro si ritirava in una posizione marginale dello spazio scenico, ma rimaneva sempre visibile durante lo svolgimento degli episodi, entrando anche in rapporto diretto, nella figura rappresentativa del corifeo, con gli attori mediante dialoghi lirici o recitativi.

Il canto aveva una struttura responsoriale: ad una o più strofe corrispondevano altrettante antistrofe, dal medesimo schema metrico, e quindi dallo stesso ritmo musicale, cui si contrapponeva un epodo in chiusura di canto, con una struttura metrica differente.

Spesso la responsione strofica era preceduta da una sezione anapestica, metri che di solito erano utilizzati a scandire marce militari e che ritmavano l'incedere dei coreuti al loro ingresso. Nelle tragedie in cui mancava del tutto, probabilmente il coro entrava in silenzio, accompagnato solo dal suono dell'*aulòs*, oppure faceva irruzione nella scena già con passi di danza.

È proprio questo il caso delle *Baccanti*.

L'entrata in scena del coro è annunciata da Dioniso, nelle battute finali del prologo, un modulo frequente nel teatro greco per presentare l'ingresso di un nuovo personaggio, qualificandolo nel suo statuto e nel ruolo che ricopre nel dramma.

Ma, o voi che avete lasciato lo Tmolo, baluardo di Lidia,
mio tiaso, donne, voi che da terra barbara
ho condotto come compagne e seguaci,
levate in alto i timpani originari della città frigia,

¹ Cfr. M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2000 (p. 105 s.)

invenzione della madre Rea e mia,
e circondando questa reggia di Penteo,
fate rumore, perché la città di Cadmo veda.
Io, intanto, parteciperò alle danze
con le baccanti tebane, dopo essermi recato
al Citerone, dove esse sono.

(vv. 55-63)

L'apostrofe dello straniero-dio alle baccanti lidie, al v. 55, ha la funzione scenica di presentare agli spettatori il coro della tragedia, fornendo informazioni preliminari sull'identità delle donne, qualificandole come il corteggio di menadi che il dio ha portato con sé dalla Lidia. Le parole di Dioniso, però, assolvono anche al compito di suggerire al coro i gesti da compiere mentre entrano in scena.

Nei vv. 58-59 lo straniero invita le donne ad alzare in alto i timpani (αἴρεσθε τύπανα) e a suonarli, circondando la reggia di Penteo (βασίλειά τ' ἀμφὶ δώματ' ἐλθοῦσαι τάδε κτυπεῖτε).

Sembra quindi che le baccanti, entrando dalla parodo, sfilino davanti alla reggia per poi posizionarsi nell'orchestra. E' infatti difficile immaginare che esse riescano a circondare interamente l'edificio, in quanto rappresentato dalla sola σκηνή lignea, un pannello dipinto a rappresentare una reggia, ma la preposizione ἀμφί, inserita nell'ambito di un'indicazione scenografica, non è certo casuale e può essere considerata una di quelle indicazioni che servivano sia a tracciare l'itinerario degli spostamenti degli attori, quanto a suscitare immagini mentali di movimenti irrealizzabili sulla scena. Ma è il coro stesso che ci fornisce ulteriori e più precise indicazioni sulle modalità con cui invade rumorosamente la scena.

La struttura responsoriale tra le due coppie strofiche è preceduta da un canto di preludio, detto "proodo", in cui le donne lidie presentano se stesse:

Dalla terra d'Asia,
lasciato il sacro Tmolo, accorro (θοάζω):
dolce impegno per Bromo,
fatica che non affatica;
Bacco celebriamo con grida di euoè

(vv. 64-67)

Il verbo **θοάζω**, che deriva dal verbo **θέω** ("correre"), si riferisce propriamente ad un movimento rapido e tumultuoso². Tale espressione è atipica per Euripide, che era solito indicare l'arrivo del coro con altri verbi dal significato più neutro (ἔμολον oppure ἤλυθον, "giungere"). L'estrema precisione con cui viene connotato l'ingresso delle baccanti, quindi, non può non suggerire un'entrata spettacolare: esse giungono di corsa, sfilando davanti alla reggia e rumoreggiando con i tamburi.

L'abbigliamento rituale delle baccanti (una nebride annodata sul chitone e una corona d'edera), infatti, non poteva non essere completato dalla presenza di un timpano, strumento a percussione simile al tamburo, molto diffuso nei culti misterici. La sua presenza in scena, rilevata dalle parole di Dioniso ai vv. 58-59, risulta ancora più imprescindibile, se si considera l'effetto neurofisiologico della percussione ripetuta e ritmata sull'udito umano, che contribuisce ad indurre il fedele in uno stato di trance durante le celebrazioni. Infatti, l'invito di Dioniso è quello di percuotere gli strumenti sopra le teste (αἴρεσθε τύπανα, "sollevate i timpani").

E' necessario stabilire se i coreuti siano dotati anche del tirso. Esso è citato al v. 80 e al v. 113 nella versione del nartece, ma la sua presenza nel testo è resa indispensabile dal carattere

² Cfr. Liddell-Scott, s.v. **θοάζω**

Si prospetta, infine, un futuro di gioia serena e appagante per colui che, iniziato ai misteri, è capace di goder la vera libertà, quella che deriva dalla conoscenza così profonda dei propri limiti da essere in grado di superarli nell'unione col dio.

Nell'esodo le donne invitano l'intera città ad unirsi al tiaso sul Citerone, celebrando il dio attraverso il canto rituale che fa da preludio all'estasi, il ditirambo culturale.

{[επωδ.]

ἠδὺς ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων δρομαίων
πέση πεδόσε, νεβρίδος ἔχων ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων
αἶμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν, ἰέμενος
ἐς ὄρεα Φρύγια, Λύδι, ὃ δ' ἔξαρχος Βρόμιος,
εὐοῖ.

ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνω, ῥεῖ δὲ μελισσᾶν
νέκταρι.

Συρίας δ' ὡς λιβάνου καπνὸν ὃ Βακχεὺς ἀνέχων
πυρσώδη φλόγα πεύκας ἐκ νάρθηκος αἰσσει
δρόμῳ καὶ χοροῖσιν πλανάτας ἐρεθίζων
ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων, τρυφερόν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ρίπτων.
ἅμα δ' εὐάσμασι τοιάδ' ἐπιβρέμει·

ᾠ ἴτε βάκχαι,

[ᾠ] ἴτε βάκχαι,

Τμώλου χρυσορόου χλιδᾶ μέλπετε τὸν Διόνυσον
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων, εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν
ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε, λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος
ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμη, σύνοχα φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος· ἠδομε-
να δ' ἄρα, πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα.

Dolce, sul monte, quando dai tiasi in corsa

Si **cade al suolo**,

Con la nebride sacra addosso,
cacciando sangue di capro, gioia di carni crude,
slanciandosi sui monti di Frigia, di Lidia, Bromo che ci conduce,
evoè!

Scorre latte per la pianura, scorre vino, scorre

Nettare d'api.

Come fumo d'incenso siriano,

Bacco, tenendo levata

la fiamma ardente della ferula

di pino, si slancia

eccitando con la corsa e la danza

chi si è disperso

eccitandoli con grida

gettando in aria i morbidi riccioli

e fra le grida di evoè così tuona:
 “Andate baccanti,
 andate baccanti,
 orgoglio dello Tmolo dall’aurea corrente,
 cantate Dioniso al suono cupo dei timpani,
 con evoè esaltate il Dio dell’Evoè
 con grida e con voci frigie,
 quando il sacro flauto intona sacre melodie
 che si accordano con le **corse veloci**
 al monte, al monte”.
 Felice come la puledra
 Con la madre al pascolo
 Muove rapidi passi, balzando, la baccante.
 (vv. 135-167)

La tensione dei ritmi e dei temi è andata crescendo, nel corso dell’esecuzione corale, in una climax ascendente attraverso le due coppie strofiche fino a sfociare nell’imitazione di un ditirambo, cioè il canto che faceva da accompagnamento al rito del baccanale celebrato sui monti. Esso presentava una dialettica responsoriale tra un esarca che sviluppava il canto e un coro che rispondeva con una frase cultuale, come avviene ai vv. 140-141.

Nello sviluppo di questa forma nel tempo si è passati ad uno stadio più antico, in cui il celebrante improvvisava una lode a Dioniso e il coro rispondeva cantilenando formule fisse, fino ad uno più evoluto, in cui la sapienza del poeta elaborava un testo letterario che presupponeva invocazioni e risposte articolate.

In questo caso, dal canto delle baccanti, possiamo ritenere che i coreuti stiano imitando la forma arcaica, in cui i fedeli si limitavano a ribattere semplicemente *euòi* (v. 141).

Quindi il coro racconta di un ditirambo rituale, ma lo fa attraverso la complessità testuale di un ditirambo letterario composto da Euripide.

Si tratta di una sorta di metateatro: la struttura del canto è tipicamente responsoriale, come quella del ditirambo arcaico, ma il testo che si recita, per complessità e cura formale, non può certo dirsi frutto dell’improvvisazione da parte dell’esegeta, in quanto è degno di essere annoverato tra i migliori esempi di quell’elaborazione letteraria più avanzata.

Il coro, quasi ponendosi da spettatore esterno, illustra la trance e le visioni del bacco durante la celebrazione, riprendendo l’intento normativo e prescrittivo tenuto per l’intero canto corale.

Anche Pindaro, che intraprende un atteggiamento di restaurazione dell’elemento dionisiaco e cultuale nei ditirambi letterari, ormai troppo narrativi e lontani dalle tematiche della divinità, ritorna allo stile descrittivo. Nel suo ditirambo per i Tebani (fr. 70 Maehler), egli opera proprio una descrizione di una festa sull’Olimpo, mettendo in evidenza gli attributi cultuali e i personaggi principali della celebrazione.

Inizia
 Presso la Gran Madre veneranda il rombo dei timpani,
 Crepitano i crotali e la fiaccola ardente di biondi pini;
 Tra il **tumulto di capi riversi**
 Erompono cupi i lamenti delle Naiadi
 Le smanie e gli alalà;
 Guizza spirando fuoco la folgore irresistibile
 E la lancia di Enyalios;
 L’egida possente di Pallade
 Risuona del sibilo di innumerevoli serpi.
 (vv. 142- 151)

La citazione del rombo dei timpani, il folleggiare delle Naiadi con il capo scosso (v. 145 e ss.), il fulmine che spira fuoco (v. 148), l’agitarsi della lancia (v. 149), sono tutti elementi che ritornano

anche nel ditirambo cantato dal coro delle baccanti lidie nell'epodo e costituiscono lo strumento privilegiato per la diffusione dell'entusiasmo dionisiaco. Gli esseri e gli oggetti manifestano pienamente se stessi ed è questo, secondo i nostri poeti, il modo migliore per celebrare completamente il dio.

Per aumentare la suggestione scenica, si può anche immaginare che il coro si possa disporre in circolo, come si usava fare per le rappresentazioni ditirambiche dei primi due giorni delle Grandi Dionisie⁴ e che si divida in due semicori, per meglio rispettare la struttura responsoriale, uno che descriva il comportamento dell'esarca cui si riferisce in terza persona, l'altro, silente, che risponda solo *euòì*.

Entrambe le parti, però, danzano sullo stesso ritmo e mimano le stesse figure, gettandosi a terra per interpretare la trance del celebrante che permette al dio di impossessarsi di lui (v. 136), lasciandosi andare a corse, danze sfrenate e urla di eccitazione (vv. 147-148).

Se si tiene presente lo svolgimento di un **ditirambo rituale**, si può comprendere meglio la danza che avviene sulla scena.

Esso era costituito da un coro disposto a circolo che cantava e danzava, una ronda a cui faceva da sfondo, fra chiasso e clamori, una musica ritmata che incitava alla mania. La cerimonia aveva per scopo il raggiungimento dell'estasi grazie ad una ripetizione ciclica delle acclamazioni rituali, all'oscillazione pendolare del busto e della testa e al movimento circolare della ronda che andava intensificandosi di velocità. I movimenti erano caratterizzati, in una prima fase, da una progressiva lentezza, con passi di danza languidi e pacati. Tale lentezza risultava funzionale al raggiungimento di una progressiva condizione estatica, provocata dalla monotonia delle acclamazioni e dalle movenze ripetute, che andavano aumentando progressivamente con l'intensificarsi del ritmo musicale. Nel punto in cui l'accelerazione e l'agitazione si protraeva fino al parossismo, avevano luogo fenomeni collettivi o individuali di estasi o di manifestazioni allucinatorie, indotte e guidate anche dalle parole del celebrante. Tale stato di possessione poteva sfociare nella celebrazione di un baccanale, in cui i tiasi femminili, confraternite di donne dedite al dio, vivevano delle esperienze di personalizzazione e totale adesione all'elemento naturale⁵.

Al termine del raggiungimento della possessione, i danzatori cadevano esausti al suolo, privi di forze.

I primi versi del ditirambo pindarico, prima citato (fr. 70 M), contengono anche una chiara allusione al modo in cui si svolgevano i cori ciclici (v. 1-4), testimonianza abbastanza attendibile visto il carattere conservativo ed arcaizzante del componimento.

Muoveva un tempo diritto come una corda
Il canto dei ditirambi
E spuria l'esse dalle bocche degli uomini⁶
Ora s'aprono ai cori sacri novelle porte

⁴ Cfr. H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Parigi 1951, p. 232 s.

⁵ Sotto il potere del dio, le donne arrivavano a stadi di completa identificazione con la natura, dalla quale ottenevano prodigi (come quello di far sgorgare sorgenti di acqua e miele dal suolo, al solo tocco del tirso) e cui si assimilavano, come quando allattavano cuccioli di animali selvatici. Il contatto col divino aumentava di intensità in base all'esecuzione di determinate attività fisiche, come la danza circolare già descritta o l'*orebasia*, una corsa sfrenata per i monti. L'*achmè* del rituale si raggiungeva quando avveniva lo *sparagmòs*, il sacrificio della vittima per smembramento. Un animale simbolico, di solito un capretto, simbolo di fecondità della natura, veniva smembrato a mani nude dalle donne dotate di forza sovrumana e la sua carne, ancora grondante sangue, veniva ingerita cruda, secondo il principio omeopatico del contatto divino per assimilazione alimentare. Chi vuole entrare in intimità col dio deve "mangiare dio".

⁶ Se si considera che i celebranti riuscivano a compenetrarsi nello stato di eccitamento mediante la ripetizione ossessiva di suoni, si potrebbe pensare che tra questi coadiuvanti musicali figurasse anche una specie di sibilo che ricordava quello del serpente, animale ctonio sacro a Dioniso, e che penetrava in modo suadente nella sfera psicologica.

Il movimento, quindi, si comunicava solo a poco a poco ai danzatori, i quali, almeno per qualche tempo, davano l'impressione di strisciare al suolo come una pesante fune o comunque di improntare dei passi di danza languidi e pacati. Tale lentezza, del resto, risultava funzionale al raggiungimento di un progressiva condizione estatica, provocata appunto dalla monotonia delle acclamazioni e delle movenze, ripetute dapprima su un ritmo intenzionalmente lento e poi dall'accelerazione crescente delle cadenze.

I passi del coro, quindi, dirigendosi a formare un circolo, si fanno in questa fase ossessivamente ripetitivi e cadenzati, tendenti ad una progressiva velocità, mentre il corpo dei coreuti si adegua al ritmo accelerato della musica,⁷ agitando le membra in tensione fino all'inarcamento, roteando il capo e scuotendo la chioma, come ci suggerisce il v. 150.

Al v. 151 la parola viene data direttamente all'esarca (lo intuimmo dal verso precedente di presentazione "Tra le grida, fremono queste parole"), che incita le baccanti a radunarsi sui monti per celebrare degnamente il dio. Il passaggio dalla terza alla prima persona potrebbe spiegarsi in termini di una maggiore verosimiglianza nella rappresentazione del rito e del ruolo del sacerdote. Dopo aver descritto da osservatore il suo comportamento e la crescita del furore sacro, il coro riporta in prima persona le parole del bacco per potenziare l'immedesimazione dello spettatore e la suggestione scenica nella ricostruzione del ditirambo rituale.

Riguardo alla danza delle menadi, numerose sono le testimonianze figurative della ceramografia che ritraggono le donne in atto di celebrare il dio e in cui trova conferma la descrizione euripidea degli attributi iconografici e delle modalità di danza.

Il carattere esagitato dei movimenti, suggerito nel testo dall'impiego di ritmi metrici concitati dell'epodo, trova riscontro nella raffigurazione di Dioniso tra menadi danzanti, sull'anfora di tipo B, del 510 a. C.



307 CVA 1 Tav 36-2 Monaco
LIMC III-2, p. 330

La posizione instabile della menade alla sinistra del dio e gli svolazzi del chitone suggeriscono l'idea di un moto coreutico sostenuto.

⁷ Il sostantivo *χλιδά* al v. 154 costituisce una notazione musicale, in quanto allude ad un tipo di melodia frigia particolarmente acuta e sinuosa, che era la più adatta suscitare stati di passione e delirio (cfr. Aristotele, *Politica*, 1342 b).

Il caratteristico movimento del capo durante il momento culminante del rito viene mirabilmente rappresentato dall'anfora a figure rosse del V sec., che ritrae menadi danzanti intorno allo *xoanon* di Dioniso.



J.Charbonneaux-R.Martin-F.Villard, *La Grecia arcaica (620-480 a.C.)*, Milano 1969, p. 280

Le donne, raffigurate con la caratteristica nebride annodata sul chitone e con la testa coronata d'edera, recano gli strumenti musicali di cui probabilmente si serviva il coro, come il timpano suonato da entrambe le mani dalla baccante o gli *auloi*, che fungevano da accompagnamento agli interventi musicali. Si osservi il capo reclinato e l'inarcamento della schiena, segni e sintomi dell'invasamento del dio, stesse caratteristiche motorie della celeberrima Menade di Scopas.



Scopas, *Menade danzante*, 350 a. C., copia romana, Albertinium, Dresda

Il medesimo stato di agitazione psicomotoria delle menadi si riscontra nella danza delle tarantolate del Sud Italia, mirabilmente descritta e analizzata nelle sue valenze mitico-rituali dall'etnologo Ernesto De Martino,⁸ e che può costituire un valido punto di riferimento per tentare una ricostruzione verosimile dell'invasamento bacchico. I punti di contatto tra i due fenomeni sono, infatti, notevoli.

Nei paesini dell'entroterra calabro - pugliese il morso della taranta, una sorta di ragno dalla natura simbolica e religiosa (identificato spesso, con fenomeni di sincretismo tra paganesimo e cristianesimo, con S. Paolo), scatena una violenta crisi attraverso una possessione spersonalizzante che, alternando stati di scomposta agitazione a momenti catatonici, viene controllata ritualmente mediante l'esorcismo della musica e della danza. La taranta ha, nell'immaginario collettivo, varie grandezze e colori e balla secondo diverse melodie. E' compito dei suonatori, riuniti in una specifica orchestrina, indovinare il tipo di danza più consono al morso dell'animale e scegliere i colori più graditi, per scacciare la possessione e guarire l'invasata⁹. L'analisi etnologica di De Martino individua come scopo ultimo del fenomeno l'esternazione violenta delle pulsioni inconscie e delle frustrazioni individuali e sociali dei singoli soggetti e la risoluzione di queste nella forma codificata del rito.

La crisi costituisce l'occasione per evocare, far defluire e risolvere in un orizzonte mitico-rituale i momenti critici dell'esistenza e tutto il carico delle sollecitazioni negative psicologiche, estremamente pericolose, se non subordinate e controllate da un progetto socializzato e ciclico. Questo, assegnando luoghi, tempi e modi determinati, disciplina le reazioni irrazionali, sforzandosi di ricondurle verso un nuovo equilibrio sociale.

Anche se la presenza del simbolismo cromatico, la cui empatia viene cercata per scacciare la taranta, e l'esplorazione musicale, fino all'identificazione della musica "giusta", avvicinano maggiormente il tarantismo al coribantismo,¹⁰ le manifestazioni di esaltazione psicologica e la purificazione finale appartengono anche al menadismo, pur se in termini differenti. Nelle pratiche di tipo coribantico, infatti, la possessione dell'individuo avveniva contro la sua volontà ad opera di un demone maligno, oppure per l'espiazione di una colpa o di un'impurità commessa. La liberazione dal dio attraverso la ricerca musicale e cromatica significa trasformare la possessione individuale in una periodica e rituata.

Il baccantismo del tiaso dionisiaco, invece, è un'esperienza di un gruppo organizzato dai fedeli che non mira ad individuare una singola divinità o patologia, ma ottenere, con musica e danze, un cambiamento di stato, da uomo a dio e da dio a uomo, e fare così l'esperienza del diverso, dell'altro da sé, di una vita vissuta nella completa anomia e nell'infrazione di norme e costumi tipicamente greci. Tuttavia, la spersonalizzazione bacchica permette anche di sublimare il disagio dei singoli, sia sociale che individuale, in un'esperienza collettiva. Quindi, indipendentemente dalle modalità di svolgimento, scopo comune a queste ritualità è la catarsi dai disagi psicologici. Del resto, la larga partecipazione dell'elemento femminile, sia nel menadismo che nel tarantismo, sottolinea proprio il disagio sociale da cui sfociano questi fenomeni, soprattutto in considerazione della pressione esercitata sul mondo della donna nelle società di tipo androcratico, come quella greca antica e quella meridionale moderna. Le repressioni subite riemergono sotto forma di sintomi nevrotici incompatibili con qualsiasi ordine culturale, che richiedono perciò un adeguato trattamento preventivo e risolutivo.

⁸ Cfr. E. De Martino, *La terra del rimorso*, Torino 1961

⁹ Le crisi si ripetono ciclicamente nel corso degli anni, in concomitanza della data del primo morso e dell'approssimarsi della festa di Galatina, in onore di S. Paolo, santo che è identificato con la taranta, ma al tempo stesso ne guarisce, nella cui chiesa convergono i tarantolati per ringraziarlo e completare la purificazione.

¹⁰ I Coribanti erano dei geni connessi alla Grande Madre frigia, di cui forse costituivano il corteggio. I loro riti avevano per oggetto la guarigione di nevrosi soggettive, attribuite alla possessione da parte di uno di essi. L'effetto catartico veniva suscitato attraverso danze ipnotiche, scatenate del tamburello e dal flauto, che contribuivano all'esplorazione della melodia collegata alla divinità in oggetto.

Partendo, quindi, da presupposti e finalità comuni, i due fenomeni utilizzano anche i medesimi strumenti di esaltazione culturale. Riporto brevemente la descrizione di un caso di tarantismo osservato da De Martino, relativo ad una giovane donna, identificata arbitrariamente come Maria di Nardò ¹¹:

Nei limiti segnati dalla bianca tela, si produceva la tarantata, anch'essa in bianco come la tela su cui danzava, la vita stretta da una fascia, la nera capigliatura tempestosamente sciolta e ricadente sul volto olivastro ¹² (...), gli occhi ora chiusi e ora socchiusi, come di sonnambula, mentre il chitarrista, la tamburellista e il barbiere-violinista si producevano a loro volta nella vibrante vicenda della terapia sonora (...). La giovane sposa di 29 anni ripeteva regolarmente un ciclo coreutico definito, articolato in una parte a terra e una parte in piedi e terminante sempre con una caduta al suolo che segnava un breve intervallo di riposo (...). L'orchestrina attaccava la tarantella, e la tarantata che giaceva supina al suolo, cominciava subito a consentire ai suoni muovendo a tempo la testa a destra e a sinistra: poi, come se l'onda sonora si propagasse per tutto il corpo, cominciava a strisciare sul dorso, **spingendosi con il moto delle gambe fortemente flesse e puntando al suolo i talloni: la testa continuava a battere violentemente il tempo**, e lo stesso movimento delle gambe partecipava al ritmo della tarantella. La tarantata compiva così, a braccia allargate qualche giro nel perimetro cerimoniale, poi, improvvisamente, si rovesciava bocconi, le gambe divaricate immobili, la testa sempre in moto ritmico con la chioma in tempesta.(...)

La corsa ritmica in circolo, lo stato di agitazione psicomotoria favorita dalla melodia ipnotizzante, l'obnubilamento della sfera sensoriale, il senso di spossatezza e la caduta al suolo riprendono puntualmente il comportamento della menade in *trance*.

Anche in questo caso, la documentazione iconografica conferma le deduzioni tratte dal confronto testuale. Basti osservare le foto che l'etnologo e la sua troupe hanno scattato durante una delle manifestazioni di tarantismo cui hanno assistito.

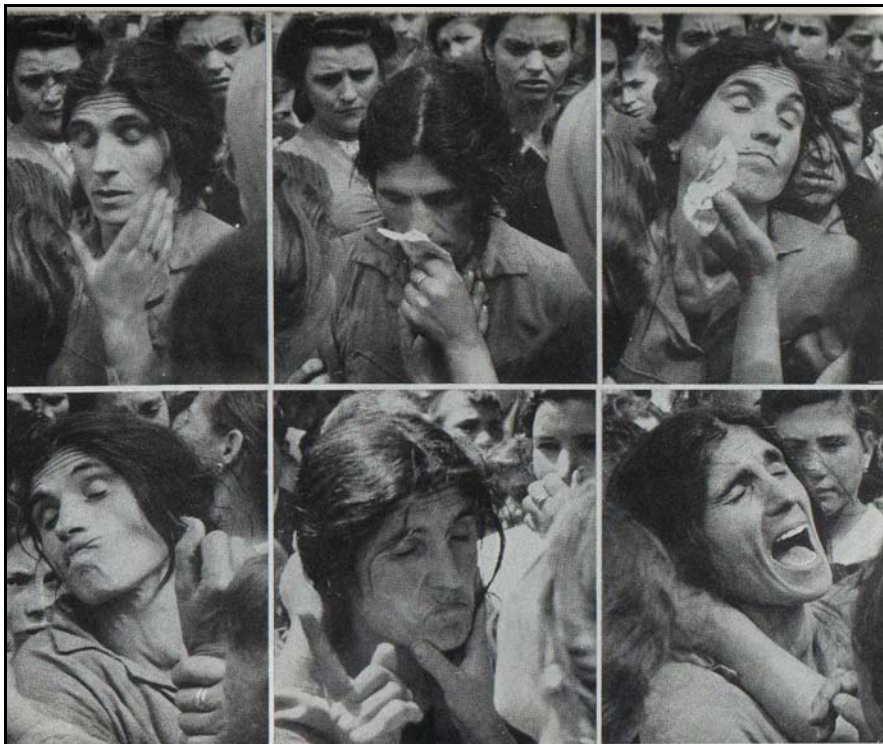
¹¹ Cfr. E. De Martino, op. cit., p. 66 ss.

¹² Si riconosca il caratteristico abbigliamento da baccante: veste lunga tenuta da una cintura, lunghi capelli sciolti al vento (v. 150).



E. De Martino, *La terra del rimorso*, Torino 1962

Non si può non riconoscere nelle movenze della giovane donna l'inarcamento della schiena e il reclinamento del capo delle baccanti raffigurate sul cretense del V sec. a. C. e nella riproduzione scultorea di Scopas, così come non ci si può esimere dal leggere una reazione affine sul volto della donna, qui di seguito ritratta in stato di possessione durante la festa di S. Paolo, e le manifestazioni di perdita di coscienza delle componenti del tiaso dionisiaco.



E. De Martino, *Sud e Magia*, Milano 1959, tav. VII

Siamo, così, autorizzati a creare paralleli etnologici e folklorici tra il tarantismo del Sud Italia e il rito greco del dionisismo.

La simbologia del morso, per esempio, assume in Grecia la forma caratteristica di puntura incalzante, tipica di *Lyssa*, che suscita negli uomini la mania e li costringe ad una fuga angosciata e delirante¹³. La possessione di tipo animale, invece, di cui è latrice sia la taranta che Dioniso sotto le sue varie manifestazioni ferine, scatena il manifestarsi della crisi che porta i soggetti ad una fuga verso solitudini “arboree e acquatiche”, determinando una violenta secessione dalla vita associata e un netto rifiuto dell’ordine civile.¹⁴ Anche la componente estatica è comune ad entrambi i rituali, provocando visioni (vv. 143-145; vv. 704-711) e dialoghi interiori con la divinità (Le tarantolate dichiarano di ascoltare la voce del santo durante le loro danze e di assistere a mistiche visioni di S. Paolo e della sua assimilazione a ragno).

Nello svolgimento della danza, gran parte dei movimenti ritmici è riservata all’oscillazione periodica del busto.¹⁵ Il lasciarsi oscillare nello spazio, ripercorrendo sempre uno spazio identico in tempi isocroni ricorda, a livello inconscio, il movimento rassicurante e dondolante delle braccia materne mentre, a livello psicologico, permette, tracciando un percorso e poi subito cancellandolo, di superare l’immediata esperienza della vita, con i relativi traumi, e di giungere alla catarsi, suggerita dalla calma e dal sonno.¹⁶ Dal punto di vista coreutico-musicale, gli strumenti utilizzati sono gli stessi (tamburo, tamburello, flauto e violino), utilizzati per favorire l’invasamento, grazie al suono ritmato e ossessivo di quelli a percussione e suadente di quelli a fiato e a corda. Il canto, che nel tarantismo ha un’accentuata valenza esorcistica, poteva, a volte, presentare una struttura responsoriale molto vicina al ditirambo, distribuendo il testo, articolato in domande e risposte, in due semicori, nel primo dei quali una delle comari fa da guida, mentre nel secondo si trova il tarantato. Al suono della tarantella si cantava, secondo una dinamica responsoriale¹⁷:

1° semicoro: Chine t’ha muzzicata?

Chi ti ha morso?

2° semicoro: ‘a tarantula ‘mmelenata.

La tarantola avvelenata.

La sostanziale affinità di modalità esecutive e rituali tra il rito dionisiaco e il tarantismo costituisce un riscontro attendibile per le tesi ricostruttive della danza estatica dell’epodo euripideo e ci permette di fare una nuova lettura dell’intera responsione strofica della parodo.

La danza del coro rappresenta in forma paradigmatica le celebrazioni della religiosità dionisiaca. Le due coppie strofiche mimano un **inno processionale** di lode a Dioniso e ai suoi rituali, simile a quello che si intonava lungo le strade della città, mentre l’epodo, che cambia improvvisamente di

¹³ *Lyssa* è propriamente il demone della follia, imparentata miticamente con le Erinni, essendo insieme a loro figlia della Notte e quindi associata alle divinità punitrici. Nella tragedia la ritroviamo al IV stasimo v. 977, nel quale è personificata e associata alla mania dionisiaca, affinché ecciti le Menadi sino al parossismo dello sbramamento di Penteo.

¹⁴ Casi di *orebasia* si sono verificati anche tra le tarantolate che, in seguito al morso, si sono lanciate in corse sfrenate nei campi. (cfr. E. De Martino, *op. cit.*, p. 76)

¹⁵ Platone, nelle *Leggi* (VII 790 c-e), per illustrare il modo con il quale calmare i terrori e le angosce della prima infanzia, suggerisce proprio il movimento delle braccia materne, confrontato con il trattamento della mania culturale: come le madri, per addormentare i neonati, non danno loro riposo e silenzio, ma movimento e ninna-nanne, così il processo curativo degli adulti avviene nei tempestosi riti bacchici, mediante combinazione di musica e danza.

¹⁶ La valenza simbolica del movimento oscillatorio viene esplicitata nel mito dell’*aidresis* che riproporrebbe, sublimandolo, l’eccesso della crisi: il suicidio per impiccagione. Le feste dell’*Aidra*, infatti, erano legate al racconto mitico del suicidio della figlia di Icaro, Erigone che, dopo aver trovato il cadavere del padre ucciso dai vignaioli, si impicca ad un albero. Le celebrazioni consistevano, oltre a rivivere la vicenda culturale, nel gioco dell’altalena che realizza, in forma alienata, l’impulso suicida. Esso apparteneva in particolar modo alle fanciulle puberi le quali, interiorizzando il senso di colpa per il superamento del complesso edipico e per il distacco dalla figura del padre verso una sostituzione di un possibile sposo, si sentivano responsabili del cambiamento e passibili di punizione.

¹⁷ Cfr. De Martino, *op. cit.*, pp. 140-142

tono e di materia con un concitato incitamento alla danza e all'orebasia, si avvicina per lo più al **ditirambo rituale** per il suo carattere responsoriale.

In tal modo, nella tragedia dionisiaca per eccellenza, il coro entrerebbe in scena con una danza fortemente programmatica: le celebrazioni in onore di Dioniso sono subito rappresentate, in tutta la loro potenza coinvolgente, così che il lettore venga indirizzato a fruire del successivo svolgimento del dramma secondo una precisa chiave di lettura.

Dioniso è il dio della dualità per eccellenza: egli è al contempo Uno-Tutto, Presente-Assente, straniero giunto da terre lontane e vindice temibile degli affronti subiti, divinità da celebrare con pacatezza nella processione iniziale del rito ed essenza divina in cui penetrare in mistica unione durante l'invasamento del ditirambo.

Egli è Duplice, come lo è la natura umana: indivisibile commistione di mortale e divino.

Nel presentare le celebrazioni dionisiache nel primo canto corale, sembra che Euripide abbia voluto comunicare l'imprescindibilità dell'uomo da una divinità di tal genere, che gli insegna ad essere veramente se stesso e contemporaneamente a negare la sua identità per fondersi panicamente con il Tutto. Solo così l'uomo può vivere serenamente la propria esistenza, ma contemporaneamente liberarsi dai suoi angusti confini per giungere alla spersonalizzazione durante l'estasi e la totale identificazione con la Natura, acquisendo consapevolezza dei propri limiti, quando li ha superati.