

DANZE APOLLINEE E DANZE DIONISIACHE

APOLLO E DIONISO SECONDO IL MITO

Tra tutti gli dei venerati dagli antichi greci, a emergere in modo particolare sono Apollo e Dioniso.

Apollo era il dio della luce, perciò **governava l'armonia di tutte le cose**. Nato nell'isola di Delo dall'unione di Zeus con la titanide Leto, veniva identificato con il Sole, così come sua sorella gemella Artemide veniva assimilata alla Luna nella sua fase crescente. Questo dio presiedeva a tutto ciò che produce ordine e stabilità, quindi sovrintendeva alla salute degli uomini e in particolar modo alle arti, circondato dalle nove Muse che le rappresentavano. Perciò il suo culto era legato al desiderio di allontanare le forze negative e acquisire vigore e benessere in un equilibrio armonico.

Dioniso era il dio del **vino** e dell'**ebbrezza**, ma anche della **fertilità** e della **vegetazione silvana**. Una delle numerose versioni del suo mito lo descrive come figlio di Zeus e della semidea Semele, un'altra come figlio di Ade (dio degli inferi) e della sua sposa Persefone, un'altra ancora lo vuole proveniente dalla Tracia e perciò da considerare come dio "straniero".

I suoi tratti incarnavano lo spirito di tutto ciò che vuole vivere: inizialmente presiedeva alla vegetazione e alla fertilità, in seguito gli è stata attribuita la scoperta della vite e quindi l'invenzione del **vino**, perciò è divenuto il nume tutelare dell'**ebbrezza** e della **perdita della ragione**, che toglie le inibizioni e riconduce gli uomini al loro stato primordiale e selvaggio, facendoli cadere nell'esaltazione parossistica che porta all'orgia. Dioniso era quindi il **signore dei banchetti** dove si beveva vino in abbondanza, il paladino dell'**irrazionalità** e dell'**estasi sfrenata**, perciò lo stato di ebbrezza e di delirio provocato dal vino è divenuto l'elemento fondamentale del suo culto.

I CONCETTI DI "APOLLINEO" E "DIONISIACO"

Le peculiarità di questi dei erano quindi diametralmente opposte, tanto da suggerirne la trasposizione nei concetti di "apollineo" e "dionisiaco", che

peraltro non appartengono all'estetica della Grecia classica, ma sono frutto di un'elaborazione moderna i cui esordi risalgono alla metà del XVIII secolo. Tra i primi a contrapporre gli dei greci Apollo e Dioniso nei loro significati metaforici – e quindi a usare i termini “apollineo” e “dionisiaco” – è stato l'archeologo e storico dell'arte **Johann Joachim Winckelmann** (1717-1768) nell'opera *Storia dell'arte dell'antichità* del 1764. La contrapposizione operata da Winckelmann si basava sul principio del Bello, da lui ritenuto peculiare della Grecia classica, che sarebbe stato rappresentato da Apollo in quanto dio greco per eccellenza, mentre Dioniso, che proveniva dall'Oriente, quale dio straniero era portatore di una bellezza ambigua e identificabile in tutto ciò che è estraneo alla stessa grecità.

Poco più di un secolo dopo, gli stessi concetti di “apollineo” e “dionisiaco” sono stati ripresi dal filosofo tedesco **Friedrich Nietzsche** (1844-1900), che li ha espressamente riferiti alle arti in un testo del 1870 destinato a una conferenza, intitolato *La visione dionisiaca del mondo* e pubblicato postumo:

I greci, che nello stesso tempo si pronunciano e tacciono sulla dottrina esoterica della visione del mondo che riguarda i loro dèi, hanno posto come doppia fonte della loro arte due divinità, Apollo e Dioniso. Questi nomi rappresentano nel campo dell'arte due poli opposti d'ordine stilistico, che si presentano quasi sempre in lotta l'un con l'altro [...].¹

L'idea che le divinità greche Apollo e Dioniso rappresentassero due stili artistici opposti tra loro è stata poi ulteriormente approfondita da Nietzsche nelle opere *La nascita della tragedia, ovvero Grecità e pessimismo* e *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, pubblicate rispettivamente nel 1871 e 1872. Qui il filosofo ha introdotto i concetti di “**spirito apollineo**” e “**spirito dionisiaco**” come elementi insiti nella natura dell'uomo e specchi opposti e complementari della sua dimensione esistenziale. La visione di Nietzsche dunque era nettamente differente da quella di Winckelmann.

Secondo Nietzsche, **Dioniso** è la **perfetta metafora dell'esistenza**, perché la vita stessa, come principio che anima i viventi, è istintività, sensualità, caos e irrazionalità. Lo spirito di Dioniso pertanto ha dominato nell'epoca arcaica, che nel mito è contraddistinta dalla Cosmogonia.

Apollo invece è la **metafora della necessità di mettere ordine al caos** per poter rendere accettabile la vita, perciò il suo spirito si è sviluppato nei periodi successivi, che nel mito corrispondono al culto degli dei dell'Olimpo.

Quindi lo **spirito dionisiaco** rappresenta il lato irrazionale dell'individuo e dell'esistenza, la parte caotica che non si può rinchiudere in un'analisi sistematica e ordinata, ma che domina realmente nella vita. Dioniso è il dio dell'infrazione, perciò il suo spirito si esprime nel **dominio dell'istinto**, nella sensualità e nell'ebbrezza spinta fino all'estasi.

Lo **spirito apollineo** è nato dallo spirito dionisiaco perché frutto del tentativo di spiegare la realtà attraverso costruzioni mentali basate sull'**ordine**, l'**equilibrio** e l'**armonia** tra le parti, respingendo il caos senza considerare il dinamismo essenziale della vita. Apollo è il dio della luce, perciò il suo spirito rappresenta la **componente razionale dell'individuo**.

“APOLLINEO” E “DIONISIACO” NELLE DANZE

Analizzando le danze della Grecia classica secondo un'ottica moderna, osserviamo che vi sono presenti entrambi gli spiriti nietzschiani. Dunque, applicando le definizioni del filosofo, possiamo classificarle in base ai loro caratteri, definendo **“apollinee”** quelle **ordinate, composte, severe e regolate** – come il *peana*, l'*hyporchêma*, le *gymnopedie*, le *partenie*, l'*emméleia*, la *ghéranos*, la *pirrica* – e **“dionisiache”** quelle **caotiche, concitate, orgiastiche, violente** e talvolta **scurrili** – come la *tyrbasía*, le *danze comastiche*, il *kórdax*, la *sikinnis* e l'*óklasma*. La differenza dei caratteri tra le due tipologie di danze si deve innanzitutto alle aree geografiche di provenienza: quelle “apollinee” erano di origine dorica o cretese e quelle “dionisiache” di origine tracica, ionica o asiatica.

Ricordiamo che per i greci la danza era strettamente legata alla musica e alla poesia, con le quali costituiva un'unica forma di espressione artistica chiamata ***mousiké téchne***, ossia “arte delle muse” (vedere il paragrafo *La mousiké téchne* in questo Capitolo secondo). Per questo motivo nelle fonti storiche spesso i nomi delle danze corrispondono a quelli delle forme poetiche e musicali.

La massima manifestazione della *mousiké* era la **poesia lirica corale**, che coinvolgeva tutte e tre le arti in un'espressione simultanea, come si evince dallo stesso nome: il ritmo metrico del testo (da cui **“poesia”**) era scandito dal canto e dalla danza di un insieme di individui chiamato *chorós* (da cui **“corale”**), in origine accompagnato dal suono della *lyra* (da cui **“lirica”**)². Il *chorós* dunque non agiva solo nel contesto teatrale (vedere il paragrafo *Il teatro greco* in questo Capitolo secondo), ma anche nelle occasioni sociali private e negli eventi celebrativi pubblici, tutti basati sulla poesia lirica corale.

La danza del *chorós* era chiamata *choreía*³, spesso prevedeva una guida chiamata “corifeo” e oltre che dalla *lyra* poteva essere accompagnata dalla *kithára* (cetra) o dall'*aulós*. La *lyra*, data la sua leggerezza che la rendeva più maneggevole, era preferita nelle occasioni private, mentre la *kithára* e l'*aulós* erano impiegati nelle celebrazioni e festività pubbliche. Nelle danze “dionisiache” si usavano anche strumenti a percussione come i *krótala* (crotali) e i *tympana* (timpani: una sorta di tamburelli realizzati con pelle di toro) e i *kymbala* (cimbali: piccoli piatti emisferici cavi).

Nell'elenco che segue alcune danze vengono inserite in categorie, le quali però non appartengono alla visione degli antichi greci, ma alle classificazioni stilate nel tempo dagli studiosi moderni.

Le danze “apollinee”

Quasi tutte queste danze facevano parte dei rituali sacri legati al culto di una divinità, che però non era sempre ed esclusivamente Apollo, anche perché l'appellativo “apollinee” è di matrice moderna e si riferisce unicamente al loro carattere.

Poiché erano di natura seria e regolata, per l'accompagnamento strumentale si usavano soprattutto i cordofoni, come la *lyra*, la *kitbára* e i diversi tipi di **arpe**, tuttavia per alcune danze troviamo anche la presenza dello strumento a fiato più diffuso, ossia l'*aulós*. Le *harmoníai* intonate erano in prevalenza del **genere diatonico**, ma questa non va considerata come regola fissa (vedere i paragrafi *Gli strumenti musicali* e *Sequenze melodiche* in questo Capitolo secondo).

♪ Il suono della lyra

IL PEANA

Originario di Creta, poi entrato a far parte della **tradizione micenea** e infine diffusosi in tutta la Grecia, era legato ai canti corali omonimi dedicati al culto di Apollo, venerato anche come dio della medicina con l'epiteto di *Achésius* (guaritore). Infatti il canto lirico consisteva in un inno che invocava la salute e la guarigione dalle malattie, ed era caratterizzato dall'implorazione ricorrente *iè Paián* (o Salvatore) da cui ha preso il nome, riportato anche alla danza. Di conseguenza quest'ultima aveva un **carattere magico e apotropico**, finalizzato ad allontanare le malattie. Secondo la tradizione, il canto peanico è stato ideato dal musico e poeta cretese Taleta di Gortina intorno alla metà del VII secolo a.C..

L'HYPORCHÉMA

Originario di Creta e poi introdotto nell'isola di **Delo**, luogo di nascita di Apollo, era una danza **di stampo mimetico** legata ai canti corali dedicati al culto di questo dio. Aveva un ritmo vivace e un carattere allegro, tanto da avvicinarsi molto allo “spirito” delle danze dionisiache. Essendo sacro ad Apollo come il *peana*, può essere considerato come un'evoluzione in direzione dionisiaca di quest'ultimo, che aveva un carattere gioioso. Tuttavia la struttura dell'*hyporchéma* era più complessa rispetto a quella del *peana*, perché metteva in particolare rilievo la danza, che dava

corpo alle azioni narrate nei testi poetici del canto lirico tramite una gestualità mimica. Il *chorós* era diviso in due sezioni, una composta da giovanetti, che cantavano e suonavano la *kithára* e l'*aulós*, e l'altra da fanciulle, che imitavano con la danza le gesta eroiche dei contenuti poetici. Secondo la tradizione, il musico e poeta cretese Taleta di Gortina, oltre ad avere ideato l'inno peanico, sarebbe stato anche l'autore del primo poema hyporchématico.

LE GIMNOPEDIE (in greco GYMNOPAÍDIAI)

Il termine *gimnopedie* indica sia le feste celebrate nella città di **Sparta** in onore di Apollo, sia le danze corali che appartenevano a quelle feste. Queste venivano eseguite solo da **individui di sesso maschile che si esibivano nudi** (*gymnoi* in greco) e divisi in due *chorós*, uno composto da giovanetti e l'altro da uomini adulti. Oltre che ad Apollo, le danze erano dedicate anche ad Artemide e Leto, in quanto rispettivamente sorella e madre del dio. Secondo alcune fonti si svolgevano nelle palestre o negli stadi, secondo altre nella piazza di Sparta intorno alle statue degli dei, e consistevano nella trasposizione coreografica di **movimenti ginnici e da combattimento**, perciò costituivano una sorta di addestramento alle arti belliche e in tal senso rientrano nella categoria delle **danze didattiche**.

LE PARTHENIE

Danze rituali specifiche di **Atene**, dove si eseguivano sugli omonimi canti (i *partheni*) in occasione delle feste *Panatenee* dedicate alla dea Atena, protettrice della città e come tale invocata come Atena *Poliade* (da *polis*, città). La dea era anche protettrice delle giovani donne con l'epiteto di *Parthenos* (vergine), da cui deriva il nome dei canti e delle danze. Queste ultime consistevano in cortei processionali dei *chorói* composti da fanciulle vergini, che cedevano guidate da una corifea cantando e tenendosi per mano (danza "a catena"). I canti poetici *partheni* con le omonime danze erano parte dei rituali dedicati ad Atena anche a Sparta, dove nella seconda metà del VII secolo a.C. visse e operò Alcmane, il più celebre compositore di questa forma di poesia lirica corale.

L'EMMÉLEIA

Danza teatrale tipica del *chorós* delle tragedie, che la eseguiva nelle *parodoi* (canti di ingresso), negli *stasimi* (canti tra un episodio e l'altro) e negli *exodoi* (canti di uscita). Le sue caratteristiche si evincono dallo stesso nome, legato all'aggettivo *emmelés* che significa "armonico". Infatti questa danza consisteva in un insieme di figure severe e dignitose che cedevano in circolo con movimenti lenti e in perfetto accordo con il ritmo del canto poetico.

Praticata anche durante i rituali religiosi intorno agli altari degli dei, era solenne, misurata, composta e contrassegnata da passaggi armonicamente organizzati.

LA *GHÉRANOS* (in greco *GÉRANOS*)

Danza di **stampo mimetico** eseguita in onore di Apollo. Conosciuta anche come “**danza della gru**” (*géranos* in greco significa gru), si collega al **mito di Teseo e il Minotauro** poiché, secondo quanto tramandato da Omero nell'*Iliade*, fu ideata dall'eroe ateniese per festeggiare la riuscita della sua impresa a Cnosso con l'uccisione del mostro.

Il mito di Teseo e il Minotauro

Questo mito è ambientato a Cnosso, antica capitale dell'isola di Creta.

Pasifae, moglie del re Minosse, a causa di una maledizione del dio Poseidone (o della dea Afrodite secondo un'altra versione), si era accoppiata con un toro e aveva partorito il Minotauro, un mostro per metà uomo e metà toro che si nutriva di carne umana. Perciò Minosse lo aveva fatto rinchiodere nel labirinto (Fig. 1), costruito dall'architetto Dedalo apposta per questo scopo, e dopo aver vinto la guerra contro Atene, aveva ordinato che ogni anno quattordici giovani ateniesi (sette maschi e sette femmine) fossero inviati a Creta per sfamarlo. In occasione della terza spedizione sacrificale, Teseo, figlio di Egeo re di Atene, si offrì di unirsi ai giovani allo scopo di uccidere il mostro. Giunto a Cnosso, Arianna, figlia di Minosse, si innamorò di lui e lo aiutò nel modo di ritrovare la via d'uscita dal labirinto dandogli una matassa di filo di lana (il celebre “filo di Arianna”) che, legata all'ingresso con un capo e poi srotolata, gli avrebbe permesso di seguire a ritroso le proprie tracce. Raggiunto il Minotauro, Teseo lo uccise con una spada e, grazie all'espeditore di Arianna, poté uscire dal labirinto assieme ai giovani ateniesi. Si imbarcò quindi verso Atene, ma stando a quanto riferisce il filosofo Plutarco nelle *Vite parallele* (II secolo d.C.), dapprima fece tappa nell'isola di Delo, dove organizzò i festeggiamenti per la riuscita dell'impresa, che comprendevano una gara atletica e la danza dei quattordici giovani in onore di Apollo⁴.



Fig. 1 – Moneta di Cnosso (V secolo a.C.) che raffigura un labirinto su uno dei due versi.

Per ricordare la valorosa impresa di Teseo, la *ghéranos* veniva eseguita ogni anno a Delo nel santuario dedicato ad Apollo, e a rievocazione dei quattordici ragazzi salvati dall'eroe, era danzata da sette giovanetti e sette fanciulle

di Atene. Questi si disponevano alternati in una fila “a catena” (Fig. 2), e facendo scorrere una fune tra le mani – simbolo del “filo di Arianna” –, procedevano in circolo disegnando una spirale che si chiudeva verso il centro per poi riaprirsi nel verso contrario, a significare l’ingresso e l’uscita dal labirinto. In questo andamento alternato alcuni studiosi hanno ravvisato un primo accenno allo schema della strofe e dell’antistrofe.

Sempre stando al racconto di Plutarco, questa danza consisteva in «contorsioni ritmiche e movimenti circolari»⁵ che rievocavano la complessità del cammino dentro al labirinto. Inoltre il nome di “danza della gru” (*géranos*) le sarebbe stato attribuito dagli abitanti di Delo, perché tali movimenti ricordavano quelli delle gru durante l’accoppiamento e in alcuni momenti la danza formava due file che disegnavano una V, ossia la figura formata da questi uccelli nel volo. Perciò la *gbéranos* è classificata dagli studiosi tra le **danze mimetiche** di “imitazione animale”.

In ragione della ripetizione annuale nel tempio sacro ad Apollo, la *gbéranos* si inserisce inoltre tra le **danze iniziatiche**, perché per i giovani ateniesi rappresentava il rito di passaggio dall’infanzia all’età adulta. Infatti il disegno a spirale della danza richiamava esplicitamente i due sensi di rotazione: uno, dall’esterno verso il centro, era simbolo di morte, l’altro, dal centro verso l’esterno, era simbolo di vita. Nella danza i giovanetti e le giovanette compivano un metaforico viaggio agli inferi e una volta raggiunto il centro, che rappresentava una morte simbolica, si avviavano verso la rinascita, uscendone a nuova vita.



Fig. 2 – La fila “a catena” della *gbéranos* danzata a Delo dai quattordici giovanetti ateniesi liberati da Teseo. Nella parte destra si può vedere l’eroe che conduce la danza al suono della *lyra*. Il dipinto si trova nel collo del cratere attico a volute a figure nere detto *Vaso François* (570 a.C. ca.), conservato a Firenze, Museo archeologico nazionale.

LA PIRRICA (in greco PYRRÍCA)

Non si hanno notizie certe sulle origini di questa danza, così come non sono chiari i motivi per cui fosse chiamata “pirrica”. Gli antichi autori (greci e romani) che la menzionano sono discordanti tra loro, ma la maggior parte di essi lascia intendere che vi fosse un legame tra la genesi del nome e il luogo di provenienza, che alcuni indicano essere Creta, altri Sparta e altri ancora Atene.

Quanto all’origine del nome, stando ancora agli autori antichi sarebbe da individuare nell’aggettivo *pyrrós*, che significa “rosso”. Quindi secondo qualcuno si assocerebbe a Neottolemo, il figlio di Achille chiamato “Pirro” per i suoi capelli rossi, che avrebbe inventato la danza a Creta per esprimere la gioia provata nell’aver ucciso il nemico in battaglia. Qualcun altro menziona come ideatore un uomo chiamato Pirrico, che però viene indicato a volte come cretese, a volte come spartano. Infine vi è l’ipotesi che *pyrrós* si riferisca alle tuniche indossate dai guerrieri, che fin dai tempi più antichi erano rosse in evocazione del colore del sangue.

In ogni caso, appare certo che a Creta questa danza fosse largamente praticata, ma anche che il suo maggiore sviluppo si è avuto a **Sparta**, dove era eseguita dai guerrieri della città che si esercitavano al combattimento danzandola con l’uso delle armi. Per questo motivo la *pirrica* rientra nella categoria delle cosiddette “**danze armate**”.

Questa danza va inserita anche tra le **danze didattiche**, in quanto gli spartani, popolo guerriero per eccellenza, la ritenevano un elemento essenziale dell’educazione dei giovani maschi come **preparazione militare**. I bambini



Fig. 3 – Litografia acquerellata, tratta da un vaso greco della collezione di sir William Hamilton, che raffigura gli allenamenti per danzare la *pirrica*. Oltre ai gesti del combattimento (in basso), si eseguono figure acrobatiche (in alto).

la imparavano fin dall'età di cinque anni e l'allenamento comprendeva anche esercizi di riscaldamento di tipo acrobatico, come l'inarcamento della schiena all'indietro fino a toccare le caviglie con le mani (Fig. 3 a p. 8).

Nata come rito per celebrare le vittorie di guerra, la *pirrica* è poi divenuta una danza vera e propria, i cui movimenti ritmici erano accompagnati dal suono dell'*aulós*. Era eseguita sia da gruppi numerosi sia da coppie di giovani che simulavano una lotta tra loro. L'esecuzione aveva anche una **funzione propiziatoria** per il buon esito delle battaglie: se avveniva prima dello scontro aveva lo scopo di esortare i combattenti, aumentandone l'agilità e caricandoli di energia. In tal caso il capo dei guerrieri era anche quello dei danzatori. Tra gli autori antichi che riportano notizie sulla *pirrica*, troviamo il filosofo sofista Luciano di Samosata (II secolo d.C.). Egli, nella sua opera in forma di dialogo *Perí Orchéseos* (Sulla danza), informa che gli spartani combattevano al suono dell'*aulós* e che a dare il segnale di inizio della battaglia era proprio questo strumento. Infine conclude: «[gli spartani] uscivano vittoriosi da tutti i combattimenti poiché erano guidati dalla musica e dalla regolarità del ritmo»⁶.

Questa danza a Sparta presentava anche un **aspetto sacro**, in quanto eseguita durante le feste delle *Gimnopedie* e quelle dedicate ai Dioscuri, i gemelli figli di Zeus e Leda e soccorritori dei guerrieri, rappresentati con un mantello rosso sulle spalle.

Oltre che a Sparta, la *pirrica* veniva danzata anche ad **Atene**, in onore della dea guerriera Atena durante le feste *Panatennee* a lei dedicate (Fig. 4). Il filosofo Platone, che era ateniese, nelle *Leggi* (IV secolo a.C.) ne ha rivendicato la provenienza proprio da quella città, sostenendo che era stata inventata dalla dea stessa, e l'ha definita “danza guerriera per eccellenza” descrivendola come un susseguirsi dei differenti momenti di un combattimento:

Essa imita le mosse di difesa da ogni colpo e lancio, attraverso le parate, la ritirata, il salto in alto e l'abbassarsi, e imita anche le mosse contrarie, cioè quelle con cui ci si dispone in figure d'attacco, cercando di imitare mimicamente i lanci di frecce e giavellotti e ogni genere di colpo.⁷



Fig. 4 – Guerriero che danza la *pirrica* durante le *Panatennee* con l'accompagnamento dell'*aulós* a due canne. *Oinochoe* attica del 490 a.C. ca. attribuita al Pittore di Athena.

Con il tempo la *pirrica* ha perso la sua funzione iniziale per mutarsi in una pantomima di simulazione di un combattimento eseguita a scopo spettacolare e non più da soli uomini, ma anche da danzatrici professioniste. In questa forma va inserita tra le **danze mimetiche**. Lo storiografo Senofonte, nell'*Anabasi* (IV secolo a.C.)⁸, informa che questo tipo di rappresentazione si svolgeva anche durante i banchetti. In tal senso la *pirrica* rappresenta il principale esempio storico di tutte le “danze armate” con scopo spettacolare presenti nei secoli successivi, come ad esempio la *moresca*, anch’essa eseguita spesso durante i banchetti (vedere l’approfondimento on line del Capitolo dodicesimo *La danza chiamata “moresca”*).

Dunque la *pirrica* rientra in diverse categorie, essendo allo stesso tempo una danza **armata**, una danza **didattica**, una danza **guerresca**, una danza **sacra**, una danza **propiziatoria** e una danza **mimetica**.

Le danze “dionisiache”

Molte di queste danze erano intimamente legate al culto di Dioniso, in quanto specifiche delle feste religiose a lui dedicate. Altre invece si svolgevano in occasioni profane (anche private) e/o in determinati generi teatrali, ma mantenevano il legame con il dio poiché derivavano dai rituali sacri a lui riservati. Anche la nascita del teatro greco affonda le radici negli antichi riti officiati in onore di questa divinità. Perciò tutte le danze che chiamiamo “dionisiache” presentano caratteristiche in comune, dovute alla loro origine.

Dato il loro carattere sfrenato e caotico, le danze “dionisiache” esigevano un accompagnamento musicale con timbri acuti e di forte intensità, perciò gli strumenti di elezione erano quelli a fiato, e in special modo l'*aulós* e la sua versione a due canne detta *diaulós*. Come già detto, spesso ai fiati si univano le percussioni dei *krótala*, dei *tympana* e dei *kymbala*. Le *harmoníai* intonate erano in prevalenza dei **generi cromatico** ed **enarmonico**, ma questa non va considerata come regola fissa (vedere i paragrafi *Gli strumenti musicali* e *Sequenze melodiche* in questo Capitolo secondo).

♪ Il suono del diaulós

IL DITIRAMBO E LA DANZA TYRBASÍA

La base di tutte le danze “dionisiache” è il **ditirambo**, il canto corale specifico del culto di Dioniso, le cui origini risalgono ai rituali collettivi arcaici legati alle cerimonie di iniziazione, che sfociavano in un’esaltazione parossistica e in orge smodate.

È opinione diffusa che il culto di Dioniso, e con esso il *ditirambo*, non fossero originari della Grecia. Si pensa che provenissero dalla **Tracia** e che in

seguito siano giunti a Tebe (città sacra al dio per eccellenza), per poi propagarsi in tutte le altre regioni greche. Altre versioni ne attestano la provenienza nella **Lidia** e nella **Frigia** (in Asia minore), considerando che il canto ditirambico era impostato in prevalenza sulle *harmoníai* lidia, frigia e ipofrigia, che secondo la teoria dell'*ethos* producevano rispettivamente eccitazione ed emozioni sfrenate (vedere il paragrafo *Teoria dell'ethos e scuole musicali* in questo Capitolo secondo).

In origine il *ditirambo* era un **canto ritmico e ossessivo**, perlopiù improvvisato e scandito dal suono degli *aulói* e dei *tympanoi*. Gli adepti si abbandonavano alla danza ebbri di vino, eseguendo **movimenti vorticosi, scomposti e violenti**. Oltre alla danza sfrenata e liberatoria, i riti prevedevano lo *sparagmós* (da *sparaxis*, lacerazione) seguito dall'*omophagía* (da *omós*, crudo e *faghêin*, mangiare), ossia l'uccisione a mani nude tramite smembramento di un animale selvatico, che veniva poi sbranato ancora caldo e sanguinante. Il rito aveva lo scopo di raggiungere quello speciale stato di possessione, produttore di energia vitale, che i greci chiamavano *enthousiasmós* (entusiasmo), etimo che rimanda all'idea dell'invasamento divino, in quanto composto da *en*, dentro e *theós*, dio: "avere un dio dentro di sé". Tale possessione portava all'**estasi dionisiaca**, ovvero la fuoriuscita da se stessi prodotta dall'unione col dio (estasi: da *ex*, fuori, e *stasis*, stare, quindi "stare/essere fuori di sé"). Il corteo dei seguaci del dio, chiamato *thiásos*, si spingeva fino sui boschi delle montagne ed era composto dalle **menadi**, in greco *mainades*, termine collegato alla parola *manía* che indi-



Fig. 5 – Raffigurazione scultorea di un **thiásos dionisiaco**: il dio Dioniso (a sinistra) è preceduto nel corteo da un satiro che suona un *diaulós* e una menade che danza suonando un *tympanon*. Bassorilievo romano del I secolo d.C., Napoli, Museo archeologico nazionale.

cava la “sacra follia”, ovvero lo stato di profonda alterazione psichica dovuto alla possessione da parte del dio. Al *thiásos* partecipavano anche uomini camuffati da **satiri**, divinità dei boschi immaginati con orecchie, corna, coda e zampe di capra, propiziatori della fertilità e dell’energia vitale della natura, oltre che provetti suonatori di *aulós* e di *diaulós*. Nell’iconografia greca e romana le menadi sono spesso raffigurate nell’atto di danzare suonando un *tympanon* e nel pieno dell’estasi dionisiaca: con la testa rovesciata all’indietro e i capelli che fluttuano disordinatamente nell’aria (Fig. 5 a p. 11).

Si ritiene che il *ditirambo* sia la base della **nascita della tragedia greca**. A partire dal VI secolo a.C. i riti orgiastici in onore di Dioniso sono stati sostituiti gradualmente da rituali simbolici meno cruenti, ma sempre collegati al ritmo di questo canto. Infatti, nell’epoca della civiltà agricola, il culto di Dioniso veniva associato alle feste rurali dedicate al vino, quali la vendemmia, la pigiatura dell’uva, la degustazione e infine la morte annuale della vigna, officiata come la morte del dio. Durante queste feste si intonava ancora il *ditirambo*, sempre considerato l’inno sacro a Dioniso, ma non più nella sua primitiva forma improvvisata dagli adepti dei riti estatici, bensì trasformato in una struttura prestabilita e scritta in versi. Era anche previsto il **sacrificio di un capretto**, uno degli animali sacri al dio⁹, eseguito sopra un piccolo altare chiamato *thyméle*. Di conseguenza il *ditirambo* che accompagnava il sacrificio ha preso il nome di **tragodía** (tragedia), termine che alla lettera significa “**canto del capro**”, in

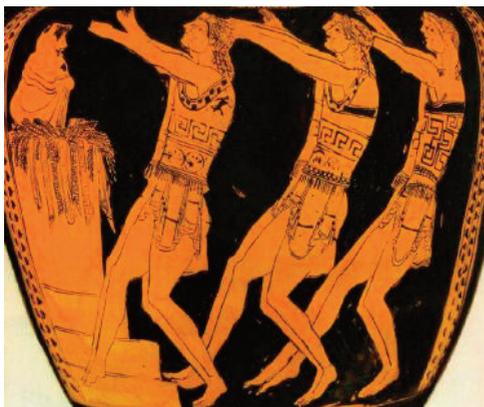


Fig. 6 – Probabile rappresentazione di una **tyrbasía**, eseguita da tre coppie di coreuti intorno al *thyméle* con il simulacro di Dioniso (a sinistra).

Particolare di un cratere del V sec. a.C. attribuito al Pittore di Pan. Basilea, Antikenmuseum.

quanto composto da *trágos*, capro e *oidé*, canto. Agli strumenti musicali tradizionali (*aulós*, *diaulós*, *krótalon*, *tympanon* e *kymbalon*) col tempo si è aggiunta anche la *kithára*.

Durante il rito cinquanta esecutori di *ditirambo*, portando ghirlande in onore di Dioniso, si disponevano in cerchio attorno al *thyméle*, costituendo così la prima forma del *chorós*. La loro **danza** quindi si svolgeva in circolo e ha preso il nome di **tyrbasía** – dall’unione delle voci *tyrbe*, trambusto e *tyrbázo*, agitarsi – perché era **veloce**, **tumultuosa** e **sfrenata** come quella dei rituali arcaici (Fig. 6).

Successive evoluzioni, con modifiche nella disposizione del *chorós*, hanno prodotto la struttura della **tragedia classica** (V secolo a.C.) e, di riflesso, anche degli altri due generi teatrali: la **commedia** e il **dramma satiresco**.

Il teatro greco era quindi il frutto dello sviluppo degli antichi riti dedicati a Dioniso in direzione dell'impianto delle rappresentazioni drammatiche. Per questo motivo le danze eseguite dal *chorós* nella commedia (il *kórdax*) e nel dramma satiresco (la *sikinnis*) hanno mantenuto gran parte delle caratteristiche peculiari delle antiche espressioni coreiche legate al *ditirambo* culturale. Inoltre, il legame del teatro con il culto di Dioniso si è mantenuto nel tempo, poiché la maggior parte delle rappresentazioni si svolgeva durante le celebrazioni festive delle *Dionisie*.

LE DANZE DEL KÓMOS

Un'altra espressione collettiva di carattere dionisiaco era il *kómos*. Il significato etimologico del termine non è chiaro, tuttavia, in base alle numerose fonti iconografiche (pitture su ceramica), il nome *kómos* è riferibile a un tipo di corteo festivo – che procedeva a piedi o su carri – caratterizzato da sferiatezza estrema e manifestazioni orgiastiche dovute allo stato di ebbrezza. Frequenti erano le allusioni sessuali in riferimento alla capacità di generare la vita, che costituiva uno degli attributi di Dioniso assieme al culto del vino come tramite della condizione estatica.

Il *kómos* si svolgeva nei contesti più disparati: sia pubblici e sacri – come le solennità delle *Dionisie* e delle *Falloforie*, dedicate a Dioniso generatore di vita – sia privati e profani, come le feste di nozze, i banchetti e i simposi¹⁰. I partecipanti erano detti *komastái* (comasti), le loro espressioni di baldoria erano evidenziate da canti di argomento osceno accompagnati dai suoni dell'*aulós*, del *diaulós* e dei *krótala*, che si univano a **danze sfrenate e vortuose** simili a quelle dei primitivi *ditirambi*. Nelle pitture vascolari sono rappresentati movimenti contorti quali: flessioni delle gambe in avanti o all'indietro, braccia con i gomiti piegati lanciate verso l'alto o verso il basso, mani che indicano i genitali, evoluzioni del corpo compiute su di un livello basso (Fig. 7 a p. 14).

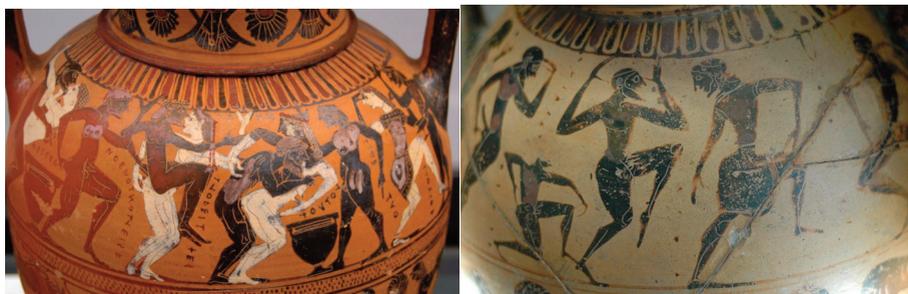


Fig. 7 – A sinistra: scena orgiastica di un *kómos*, anfora a figure nere del 560 a.C. ca., Monaco di Baviera, Museo nazionale delle collezioni antiche. A destra: danza srenata di comasti, anfora attica a figure nere del 550 o 540 a.C., Parigi, Museo del Louvre.

Si ritiene che i canti e le danze eseguiti nei *kómos* siano la base del genere teatrale della **commedia**. Ciò è avvalorato da quanto riferisce Aristotele nella *Poetica* (334-330 a.C. ca.), ossia che il termine “commedia” (in greco **como-día**) deriverebbe dall’unione delle voci *kómos* e *odé* (canto), quindi significherebbe “canto del *kómos*”. Sembra accertato comunque che le origini della

commedia siano da ravvisare nei cortei comastici delle *Falloforie* – chiamati anche *Processioni Falloforiche* – caratterizzati dall’ostentazione di grossi falli perché vi si invocava la fertilità della terra e di tutti gli esseri viventi.



Fig. 8 – Tre uomini danzano il *kórdax* travestiti da satiri. Sotto alle vesti sollevate fino alle ginocchia si intravedono dei grossi falli, tipici nelle raffigurazioni dei satiri in quanto simbolici della fertilità e protagonisti delle *processioni falloforiche* che hanno dato origine alla commedia.

Particolare di un cratere a figure rosse del V secolo a.C., Tarquinia, Museo archeologico nazionale.

IL KÓRDAX

Di origine lidia, il *kórdax* veniva eseguito sia in ambito teatrale come **danza specifica della commedia**, sia in contesti privati come **manifestazione coreica dei banchetti**, perché legato a Dioniso nell’aspetto dell’ebbrezza prodotta dal vino.

Come danza della commedia, secondo quanto riporta il commediografo Aristofane (V secolo a.C.), comprendeva movimenti ondulatori dei fianchi e oscilla-

zioni di tutto il corpo in avanti e indietro, con le gambe unite e le braccia tese rigidamente che si muovevano alternativamente in avanti e verso l'alto. Vi erano anche scuotimenti delle cosce all'indietro (Fig. 8 a p. 14), salti su di una sola gamba e vibrazioni dell'addome.

Secondo il filosofo sofista Luciano di Samosata il nome di questa danza deriverebbe da quello di un satiro chiamato *Kórdax*, che l'avrebbe inventata. La veridicità di qu affermazione non è confermata, mentre è certo che il termine *kórdax* sia comparso per la prima volta nella commedia di Aristofane *Nuvole* (titolo originale greco *Nephéelai*), rappresentata per le Grandi Dionisie del 423 a.C..

Il *kórdax* come danza dei banchetti non si poteva eseguire da sobri, perché doveva rappresentare la tradizione secondo cui Dioniso si era servito dei moti sfrenati del corpo in stato di ebbrezza per condurre a sé alcune popolazioni bellicose. Infatti la danza era caratterizzata dai tipici barcollamenti degli ubriachi, che le conferivano un carattere grottesco, e si svolgeva con movimenti grossolani e scomposti, talvolta anche scurrili, probabilmente derivati da quelli delle danze comastiche. Come tutte le manifestazioni coreutiche dal temperamento dionisiaco, anche il *kórdax* era accompagnato dai suoni dell'*aulós*, dei *tympana* e dei *krótala*.

LA *SÍKINNIS*

Di origine frigia, anticamente era una danza erotico-apotropaica appartenente al culto di Dioniso nel suo aspetto della capacità generativa, quindi finalizzata a promuovere la fecondità dei campi. Con la nascita e lo sviluppo del teatro (VI-V secolo a.C.) la *síkinnis* è divenuta la **danza specifica del dramma satiresco**, il cui nome si riferisce ai satiri perché gli elementi del *chorós* si esibivano in episodi farseschi travestiti come tali.

Secondo Luciano di Samosata il nome di questa danza deriverebbe da quello di un satiro chiamato *Síkinnis*, che l'avrebbe inventata. Altri invece ipotizzano che il termine *síkinnis* derivi dalla fusione del vocabolo *seismós*, scuotimento, con il verbo *kinéomai*, muoversi. In tal caso indicherebbe il carattere acrobatico di questa danza, costituita da movimenti azzardati come le gambe flesse all'altezza del ginocchio lanciate in avanti o indietro, i giri vorticosi su se stessi e il procedere a salti con le mani tese in avanti (Fig. 9 a p. 16). A questo si aggiungeva una caratteristica gestualità mimica basata su movimenti molto rapidi delle mani, che comprendeva: la mano a solecchio (*skòps*), la mano col palmo verso l'esterno e il polso flesso a 90 gradi mentre le braccia venivano lanciate verso l'alto con i gomiti un poco flessi (*kéir simé*), la mano col palmo verso terra mentre le braccia venivano lanciate indietro stendendole rigidamente (*kéir kataprenés*) e infine l'accenno alle pudende con un gesto sconcio (*konísalos*).



Fig. 9 – Immagini dei preparativi di un dramma satiresco. A sinistra: coreuta vestito da satiro raffigurato in un atteggiamento della *sikinnis*. A destra: un coreuta con la maschera da satiro nella mano sinistra dà le spalle a un altro coreuta con la maschera sul volto che danza la *sikinnis* preceduto da una menade. Particolari del cratere attico a volute a figure rosse noto come *Vaso di Pronomos* (V sec. a.C. ca.). Napoli, Museo archeologico nazionale.

L'ÓKLASMA

Danza di origine persiana con spiccate **caratteristiche acrobatiche**, va ritenuta come “dionisiaca” in base al suo carattere e non perché legata al culto di Dioniso. Sull'*óklasma* non si hanno molte informazioni: sembra che ne esistessero diverse versioni, tra cui una eseguita in circolo portando scudi in forma di mezzaluna, ora inginocchiandosi e ora rialzandosi, che sembrerebbe appartenere al **culto della dea Artemide**, associata dai greci alla luna.

Un'altra versione la indica come appartenente al **culto della dea Demetra**, protettrice dei raccolti, perché danzata dalle donne di Atene durante le feste delle *Tesmoforie*. Queste venivano celebrate nel periodo della semina del grano in onore di *Demetra Thesmophóros* (legislatrice) ossia portatrice delle leggi che regolano la germinazione. In questa versione si può riscontrare un legame diretto con il carattere dionisiaco: al pari di una danza estatica, conteneva dei rapidi salti che partivano da una posizione accovacciata e si proiettavano il più in alto possibile, allo scopo di raggiungere la divinità e unirsi a essa nell'estasi. Tra i passaggi di abilità acrobatica dell'*óklasma* vi era il lancio alternato delle gambe in diverse direzioni eseguito con il corpo rannicchiato a terra (nella postura nota come *squat*), che possiamo trovare ancora oggi nella danza tradizionale ucraina chiamata *gopàk*, o *hopàk*. Nelle figure delle ceramiche ricorre spesso la posizione delle braccia alzate sopra la testa (Fig. 10 a p. 17, a sinistra e al centro).



Fig. 10 – A sinistra: una donna in abito orientale danza l'*óklasma* sopra a un tavolo, mentre altre due suonano rispettivamente un *aulós* e un *tympanon* (cratere a calice a figure rosse proveniente dalla Beozia, 385 a.C. ca.). Al centro: danzatrice di *óklasma* in un vaso nuziale (*lebes gamicós*) a figure rosse del IV secolo a.C. (Londra, British Museum). A destra: figura acrobatica che consiste nel lanciare una freccia con i piedi (vaso del tipo *peliké*, stile ceramico di Gnathia a figure bianche, 325 a.C. ca.).

LE DANZE MISTERICHE

Possono essere considerate dionisiache anche le danze eseguite durante i *Mysteria* (Misteri), cerimonie di iniziazione al culto di una divinità. Già alla fine del V secolo a.C. erano stati introdotti i caratteri della possessione dionisiaca nei *Mysteria Eleusinia* (Misteri Eleusini), che si svolgevano nel santuario della città di Eleusi dedicato a Demetra e Persefone, dee della fertilità della terra e quindi molto vicine a uno degli attributi di Dioniso. I riti misterici erano caratterizzati dalla segretezza, e chi vi partecipava intendeva entrare a far parte del gruppo chiuso degli iniziati per ricevere benefici permanenti in vita e dopo la morte. Pertanto le cerimonie si svolgevano di notte e in luoghi lontani dalla città (Fig. 11).



Fig. 11 – Raffigurazione del rituale dei *Mysteria Eleusinia*: gli iniziati procedono in processione illuminando la cerimonia notturna con delle fiaccole e vengono accolti dalla dea Demetra, seduta su di un cesto contenente oggetti sacri, e da sua figlia Persefone che impugna una fiaccola.

Tavoletta in terracotta del 370 a.C. ca., nota come *Tavoletta di Ninnione*, ritrovata al santuario di Eleusi e conservata nel Museo archeologico nazionale di Atene.

Altre cerimonie iniziatiche di rilevante importanza erano i **Misteri Dionisiaci**, palesemente parte del culto di Dioniso e affini ai **Misteri Orfici**, dedicati al poeta e musicista Orfeo. L'affinità si spiega col fatto che Orfeo, grazie alla sua esperienza della discesa agli Inferi, sarebbe stato il primo a organizzare in modo sistematico il culto di Dioniso. Secondo il mito Orfeo era figlio di Apollo, dunque nella sua figura è racchiusa la fusione tra gli elementi apollinei e quelli dionisiaci.

NOTE

¹ Friedrich Nietzsche, *La visione dionisiaca del mondo* (1870), Sergio Givone (trad. di), Newton Compton, Roma 1995, p. 53.

² La poesia lirica corale si contrappone alla poesia lirica monodica, in cui il canto, ugualmente accompagnato dalla *lyra*, era intonato da una sola voce.

³ Il termine *choreía* designava nello specifico la danza collettiva, mentre per quella individuale, o comunque per indicare la danza in senso generale, si usava il vocabolo *orchésis*.

⁴ Plutarco, *Vite parallele*, “Teseo e Romolo”, 21, 1.

⁵ *Ivi*, 21, 2.

⁶ Luciano (di Samosata), *La danza*, Simone Beta (a cura di), Marina Nordera (trad. di), Marsilio, Venezia 1992, p. 61.

⁷ Platone, *Leggi*, VII, 814e-815b.

⁸ Senofonte, *Anabasi*, 6, 1, 12.

⁹ Che il capretto fosse un animale sacro a Dioniso è dimostrato dalla forma dei satiri, a lui associati. Infatti, secondo alcune fonti, il termine *tragodia* sarebbe da intendere come “canto dei capri” in riferimento proprio ai satiri, che erano stati i primi cantori del *ditirambo*.

¹⁰ I simposi erano pratiche conviviali che si svolgevano dopo i banchetti, nei quali i commensali si intrattenevano bevendo, cantando o recitando poesie, danzando e conversando.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA DEI TESTI CONSULTATI

DI TONDO Ornella, *Storia della danza in Occidente. Dall'Antichità al Seicento*, Gremese, Roma 2015.

LUCIANO (di Samosata), *La danza*, Simone Beta (a cura di), Marina Nordera (trad. di), Marsilio, Venezia 1992.

MORSELLI Valeria, *La danza e la sua storia*, vol. I “Dalle civiltà greca e romana al XVII secolo”, Dino Audino editore, Roma 2018.

NIETZSCHE Friedrich, Sergio Givone e Umberto Fadini (trad. di), *Verità e menzogna e altri scritti giovanili. La nascita della tragedia. La filosofia nell'età tragica dei Greci*, Newton Compton, Roma 1995.

SACHS Curt, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano 1966.

MORSELLI Valeria, *La danza e la sua storia*, vol. I, Dino Audino editore, Roma 2018, materiali on line, Approfondimenti, *La mitologia greca e i miti di Apollo e Dioniso*, <https://www.audinoeditore.it/libro/9788875273491/8>

VALLE SALAZA Luca, *La pirrica. Danze guerriere ed educazione civica nell'antica Grecia*, l'Universitario-Il giornale degli universitari di Trento, 14 maggio 2020, <https://www.luniversitario.it/2020/05/14/la-pirrica-danze-guerriere-ed-educazione-civica-nellantica-grecia/>