

Francisco Rodríguez Adrados

ORIGINI DELLA LIRICA GRECA

BIBLIOTECA SPAGNOLA DI STUDI CLASSICI

1

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

La lirica appare nella letteratura greca a partire dall'VIII sec. a.C., ma solo grazie a studi pazienti e rigorosi di generazioni di filologi si è potuto arrivare a conoscere poeti che prima erano poco più di un nome e, di conseguenza, testi di enorme ricchezza e bellezza che sono alla base della letteratura, del pensiero e della cultura. Questi testi ci danno un'immagine di quel mondo inesauribile e dinamico, sensibile e immaginativo della grande epoca della creazione della cultura greca, compresa tra il VII e il V sec. a.C.

In questo libro il professor Adrados va oltre. Studiando i dati che Omero, altri poeti, gli eruditi di età ellenistica e romana, la ceramica ecc. ci danno sulla lirica popolare, tradizionale e religiosa, l'illustre ellenista ricostruisce l'ambito artistico e religioso in cui si mossero le personalità che crearono la lirica letteraria; studia in che misura continuarono manifestazioni artistiche precedenti e in che modo e con quali intenzioni furono sviluppate. Infatti è dal fondo del popolare, del religioso, del collettivo che nascono le grandi forme artistiche.

Il processo si è ripetuto molte volte nell'epoca medievale e in quella moderna, anche se in questi casi l'evoluzione è stata meno spontanea e in fondo diretta dalla presenza del modello greco-latino. Tuttavia, in modo sicuramente parallelo, anche la poesia dei popoli orientali ha agito da stimolo, provocando in Grecia il passaggio dalle forme pre-letterarie a quelle propriamente letterarie. L'originalità del fenomeno greco, che l'autore rende evidente con grande maestria davanti agli occhi del lettore, risiede nel grado imbattibile di libertà e di modernità che gli Elleni introducono nella creazione artistica. L'interesse di questo libro trascende quindi i limiti di un'epoca storica determinata perché ciò che rivela sulla Grecia è di estrema importanza per svelare e comprendere elementi della letteratura generale e comparata.

FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS

ORIGINI DELLA LIRICA
GRECA

Traduzione a cura di Maria Cristina Bitti

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Titolo originale dell'opera:
FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS
Orígenes de la lírica griega

Traduzione a cura di Maria Cristina Bitti

Copyright 2007 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 19 - 00193 Roma

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore.

Coordinatore della collana
Angel Marasca

Rodriguez Adrados, Francisco

Origini della lirica greca / Francisco Rodriguez Adrados ; traduzione a cura di Maria Cristina Bitti. - Roma : «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2007. - 316 p. ; 21 cm. - (Biblioteca spagnola di studi classici ; 1)

ISBN 88-8265-435-4

CDD 21. 884.0109

1. Poesia lirica greca – Origini-Studi
I. Bitti, Maria Cristina

Questa opera è stata pubblicata con una sovvenzione della Direzione Generale del Libro, Archivi e Biblioteche del Ministero della Cultura di Spagna.

SOMMARIO

INTRODUZIONE	7
I. LA DANZA E LA LIRICA NEL CONTESTO DELLA FESTA RELIGIOSA.....	15
II. LA LIRICA PRE-LETTERARIA.....	47
III. DALLA LIRICA POPOLARE ALLA LIRICA LETTERARIA. IL CONCETTO DI POETA	113
IV. CREAZIONE DEI DIVERSI TIPI DI LIRICA LETTERARIA ..	161
V. ELEMENTI TRADIZIONALI ED ELEMENTI MODERNI NELLA LIRICA LETTERARIA	223
INDICE DELLE FONTI ANTICHE.....	309
INDICE DEGLI AUTORI MODERNI CITATI	315

Nota della traduttrice:

Per richiesta specifica del professor Adrados, che è anche un prestigioso traduttore di autori classici, le citazioni di testi antichi presenti nel testo sono una mia traduzione delle sue traduzioni in spagnolo (da lui rivista e autorizzata) e non, come è norma, traduzioni italiane già pubblicate.

MCB

INTRODUZIONE

Lo sfondo popolare e religioso, da un lato, e i prodotti culturali più squisiti e moderni, dall'altro, si trovano in Grecia a una vicinanza impressionante: possiamo vedere come dal primo si passi ai secondi attraverso una evoluzione interna e diretta, anche se a volte fecondata dall'esistenza di modelli orientali. Questo si verifica nel caso della creazione della lirica, del teatro, della filosofia, delle forme artistiche e in molti altri ancora.

Il tema di questo libro è la nascita della lirica greca letteraria dalla lirica popolare e tradizionale, cioè da una lirica religiosa e collettiva che aggrega canto, musica e danza. Pensiamo che sia un tema che può interessare chi si dedica allo studio delle origini delle forme letterarie all'interno di qualunque cultura e anche chi si sente attratto dai temi di cultura popolare e storia religiosa. Infatti, il panorama che emerge dalle origini della lirica greca trova un esatto parallelo nelle nazioni europee moderne, dove è chiaro che la lirica popolare, unita a danze e celebrazioni diverse, ha influito enormemente sulla creazione delle liriche nazionali, insieme alla tradizione greco-latina.

In Grecia però i dati sono meno numerosi e più accessibili, e le origini religiose più immediate: qui avviene lo stesso di quanto vedemmo per il teatro in un nostro libro precedente. Perciò il modello greco è caratterizzato da una grande chiarezza ed è persino utile da applicare a problematiche della nostra storia letteraria. Almeno, è quanto pensiamo.

La lettura che qui proponiamo non è però frequente nell'approccio tradizionale alla storia letteraria greca.

In effetti, nelle storie della letteratura greca lo studio della lirica si concentra sui grandi poeti che, a partire dal secolo VII a.C., crearono una serie di

generi lirici: cioè sulla lirica letteraria coltivata da una serie di individualità davvero rappresentative del proprio tempo. È vero che è generalmente ammesso che questa lirica deriva da modelli pre-letterari, richiamati da Omero e più o meno conosciuti da dati archeologici o altri documenti. Questa lirica pre-letteraria continuò ad esistere accanto a quella letteraria durante tutta l'epoca classica e trova una sua collocazione nei riti di qualunque tipo di festa religiosa, da quelle che onorano determinati dei o eroi alle cerimonie nuziali e funebri.

Anche se questa derivazione della lirica letteraria da quella popolare e rituale è indiscutibile, pensiamo che valga la pena cercare di definirla nei dettagli. Per farlo ci basiamo non solo su un esame dettagliato dei dati che possediamo riguardo alla lirica popolare e rituale nel contesto della festa, ma anche su quello che si deduce osservando minuziosamente la lirica letteraria con questa chiave di lettura. In effetti, impressionati dall'originalità dei grandi lirici e seguendo, senza dubbio inconsciamente, il modello della lirica moderna, abbiamo la tendenza a farci un'idea "privata", potremmo dire, della poesia di Archiloco, Alceo, Saffo, Anacreonte. Archiloco colpisce con la sua satira personaggi contemporanei e esorta i Parii; Alceo si rivolge ai nobili di Lesbos, suoi amici, e attacca i tiranni; Saffo esprime i propri sentimenti d'amore o la rivalità rispetto ad altre donne; Anacreonte dirige i suoi versi alla "puledra di Tracia" e ad altri personaggi del mondo frivolo delle corti di Policrate e Ippia. È così, ma pur senza negarlo risulta chiaro che questi poeti, come gli altri, seguono modelli della lirica pre-letteraria a cui hanno dato un nuovo sviluppo.

Bisogna studiare minuziosamente il contesto sacrale in cui nasce tutta questa lirica letteraria e in cui, in buona misura, è sempre rimasta. Bisogna collegare ad esso e alla lirica pre-letteraria, che è la prima forma di lirica, una serie di caratteristiche tipiche della lirica letteraria: il tipo di parole dirette da un "io" a un "tu" o un "voi" o un "noi"; il riferimento al qui e all'adesso; i temi trenotici, erotici, conviviali, parenetici, di scherno ecc. Questo ci aiuterà a raggiungere due obiettivi: il primo è una migliore ricostruzione del processo di creazione della lirica letteraria, all'interno del quale i poeti non sono altro che individualità che hanno scelto tra varie possibilità esistenti, sviluppandone alcune e ignorandone altre; il secondo è una migliore comprensione della stessa lirica letteraria, di ciò che in essa vi è di tradizione e – in ogni poeta – di innovazione. Insomma, tentiamo di ripetere, rispetto alla lirica, quello che

abbiamo cercato di fare per il teatro in un nostro libro precedente¹. Perché il teatro è, a sua volta, uno sviluppo che nasce anch'esso dalla lirica pre-letteraria della quale stiamo parlando. Ripete in un momento posteriore uno sviluppo parallelo, anche se parte da generi pre-letterari parzialmente diversi da quelli che dettero origine alla lirica ed è chiaro che si sviluppa in direzioni, di nuovo parzialmente, differenti.

Il legame tra i generi della lirica letteraria e quelli della pre-letteraria non è facile da stabilire, per diverse ragioni. Se dividiamo la prima in monodica, corale, mista (schemi proemio-coro e proemio-coro-epilogo) e dialogica, bisogna sottolineare che si tratta di specializzazioni secondarie, anche se tutte radicate nella lirica pre-letteraria. In questa dominavano probabilmente gli schemi misti e dialogici, mentre la lirica letteraria ha sviluppato in prevalenza gli altri due. D'altra parte, i generi che si sono creati non coincidono, per contenuti, con generi pre-letterari: i rituali di nozze sono continuati dalla poesia monodica e dialogica (schema coro/coro, tra gli altri); il treno o canto di lutto è continuato dalla lirica corale e la elegia ecc. Con alcune eccezioni, i generi della lirica letteraria hanno espresso in prevalenza contenuti che continuano o sviluppano quelli di vari rituali antichi. I generi corali sono difficili da definire sia in relazione al tipo di danza (processionale, circolare, agonale) sia per contenuto: a volte è difficile trovare differenze tra i loro diversi generi.

Ci sono poi problemi pratici. La ceramica è una buona testimonianza di vari generi di danza, ma normalmente non ci dice se erano accompagnate da canti o meno e da che tipo di canto. Le testimonianze della tradizione indiretta sui rituali, la danza e il canto che prevedevano, sono quasi sempre frammentarie e vaghe. Quando ci viene trasmessa lirica rituale, soprattutto in varie iscrizioni di Delfi, Epidauro e Palecastro, è già in forme rinnovate che hanno subito l'influenza della lirica letteraria. E, infine, lo studio degli elementi arcaici della lirica letteraria non è privo di difficoltà. Per esempio, sovente è difficile decidere se è il poeta a parlare di cose che lo riguardano o se l'"io" è fittizio, mimetico, si riferisce a un'altra persona. Molte volte non è neppure sicuro se ci troviamo di fronte a un corale o una monodia: si è suggerito che certi inni di Saffo e Alceo siano corali e che la lirica di Stesicoro sia monodica. Noi sospettiamo che, pur all'interno dei corali, vi possano essere interventi monodici quando parla un determinato personaggio, per esempio il Persiano nel *nomos* di Timoteo.

In ogni caso, ci è chiaro che la lirica letteraria è molto meno lontana da ori-

gini popolari e rituali di quanto si possa pensare, e che perfino quando sviluppa temi nuovi e personali lo fa partendo dai temi tipici della lirica pre-letteraria e in schemi formali tipici. La lirica letteraria continuò ad essere una parte importante nella festa: si pensi ai partheni di Alcmane o Pindaro, agli epitalami di Saffo, ai treni di Simonide, agli epinici di Pindaro. Il banchetto, che a partire da un certo momento è il luogo per eccellenza della lirica, non è altro, in definitiva, che la riproduzione della festa in scala ridotta a un gruppo limitato di partecipanti: non solo il pasto è in comune ma anche le libagioni, il canto del peana e altri elementi in più. I *kōmoi* festivi sono un'altra derivazione.

Così nella lirica esiste sempre una tensione, un movimento di andata e ritorno tra un io e una collettività. L'«io» può essere quello del sacerdote, del simposiarca o del poeta, senza che si stabiliscano tra essi limiti definiti; la collettività, un coro che rappresenta un *thiasos* religioso o una tribù o un gruppo di età e sesso definiti; oppure si tratta semplicemente dei partecipanti al banchetto o, persino, di tutti gli abitanti della città. A volte la situazione è più complicata: l'«io» di cui stiamo parlando può rivolgersi al dio e lo stesso può fare il coro, oppure l'uno o l'altro possono alla fine fare riferimento a tutta la città o persino a tutta l'umanità. La lirica letteraria adotta sempre più queste ultime posizioni. Ma, in definitiva, ha origine nello schema in cui un individuo e un coro danzavano e cantavano nel contesto della festa di tutto il popolo.

Il poeta o il coro invocano il dio e lo celebrano, onorano il defunto, cercano di ottenere l'amore di qualcuno o oltraggiano qualcun altro, esortano a lottare o a comportarsi in un certo modo. Questo è comune alla lirica pre-letteraria e a quella letteraria, anche se nella seconda si aggiunge la naturale espressione del sentimento personale. Le relazioni poeta-dio, poeta-coro, coro-dio, poeta o coro-popolo sono di indole attiva, si tratta di produrre risultati: presenza del dio, soddisfazione del morto, forza guerriera dei soldati, possesso sessuale della donna amata, rovina o discredito del nemico. Questa è la differenza rispetto all'epica: che è monodia e, in quanto tale, uguale alla lirica, ma si limita a raccontare e il pubblico rimane in atteggiamento recettivo. Il poeta esibisce le sue conoscenze dei fatti del passato, di quelli che si deducono come ideali di modello. Nient'altro.

In ogni caso, è evidente che l'epica ha fornito un modello nello sviluppo della lirica letteraria. Ma, essenzialmente, lirica e epica sono diverse. Per vederlo con maggiore chiarezza dobbiamo penetrare ancora più profondamente in ciò che conosciamo della lirica pre-letteraria. Dobbiamo vederne la fun-

zione all'interno dei rituali e del culto religioso in generale. In effetti il canto non è che un elemento al suo interno, e neppure il più importante. Il suo significato può essere interpretato solo all'interno del contesto in cui si manifesta. È quanto cercheremo di fare nel primo capitolo per gettare le basi della nostra ricerca. Nei successivi ripercorreremo gli sviluppi e le specializzazioni della lirica che si sono prodotti in seguito, per poi vedere, alla fine, che gli avvenimenti greci non sono senza paralleli fuori dalla Grecia e che, in culti simili delle culture dell'Antico Oriente, si erano prodotti in periodi anteriori certi sviluppi simili che senza dubbio dovettero far sentire la loro influenza in Grecia quando si passò da piccole monodie improvvisate alle grandi monodie dei poeti.

Questo non toglie nulla all'originalità della Grecia che sta nella figura stessa del poeta, sviluppatosi con caratteri propri malgrado le sue radici religiose. I Greci, lasciandosi alle spalle lo stadio rituale, hanno creato la grande poesia personale, e questo all'interno di una serie di modelli perfettamente originali, tra cui quello del corale che lascia molto indietro gli antichi interventi del coro danzati o costituiti da semplici grida rituali o piccoli ritornelli. In un genere e nell'altro, il monodico e il corale, la lirica greca ha raggiunto nuove vette di pensiero religioso, politico e umano e ha prodotto la prima genuina espressione di determinati individui umani. Mettere in rilievo che le sue radici affondano nel culto religioso non nasconde questa realtà ma, al contrario, la evidenzia ancora di più.

Infine vogliamo segnalare che in certi passaggi questo libro si basa su risultati ottenuti in quello precedente, citato prima, sulle origini del teatro. In realtà esamina nel dettaglio una tesi che è già stata anticipata in quella sede. Ma certi punti di partenza che sono comuni alla lirica e al teatro, cioè la festa insieme ai rituali e ai miti che le sono propri, sono già stati studiati nel libro anteriore. Perciò l'esposizione delle caratteristiche fondamentali della lirica in Grecia, come viene presentata nelle prime pagine di questo libro, è molto sommaria, allo scopo di evitare ripetizioni. I dati ai quali qui si fa accenno sono esposti più dettagliatamente nel nostro libro sul teatro sopra citato.

Ci sono anche punti di contatto tra questo libro e un altro intitolato *El mundo de la lirica griega antigua*, pubblicato dalla Alianza Editorial di Madrid (1981). Essenzialmente, però, questo libro si focalizza sui problemi delle origini della lirica letteraria a partire da quella popolare, mentre l'altro sulla sua

tematica, presa nel suo insieme e analizzata nel modo in cui viene trattata dai singoli poeti².

Aggiungo alcune mie pubblicazioni sul tema trattato in questo libro e posteriori all'edizione spagnola: *Palabras e Ideas* (Madrid, 1992), *Nueva sintaxis del griego antiguo* (Madrid, 1992), *Sociedad, Amor y Poesía en la Grecia antigua* (Madrid, 1995), *La democracia ateniese* (varie edizioni dal 1975), *Democracia y literatura en la Atenas clásica* (Madrid, 1997), *Historia de la democracia* (Madrid, 1997), *History of the Graeco-Latin fable* (Leiden, Brill, 1999-2001), *Historia de la lengua griega* (Madrid, 1999), *Modelos griegos de la sabiduría castellana y europea* (Madrid, 2001), *De Esopo al Lazarillo* (Huelva, 2005), *El reloj de la Historia. Homo sapiens, Grecia Antigua y Mundo moderno* (Barcelona, 2006).

In conclusione desidero ringraziare la dottoressa María Emilia Martínez Fresneda, professore associato di Greco e mia *ex* alunna, che, nell'edizione spagnola, mi aiutò nella revisione delle bozze e compilò i due indici, quello delle fonti antiche e quello degli autori moderni citati.

Riguardo al primo bisogna indicare che raccoglie solamente riferimenti a opere o passaggi concreti e introduce certe norme nel modo di riportare le citazioni. Per esempio, i riferimenti a diverse canzoni popolari sono riportati con il numero delle stesse nell'opera di Page sopra citata (PMG) (ma ci sono anche riferimenti per nomi di canzoni), mentre i frammenti o poemi di Saffo, Bacchilide, Teocrito ecc. appaiono con la loro numerazione consecutiva, invece che con i loro titoli.

Esprimo anche i miei più sinceri ringraziamenti alla dottoressa Maria Cristina Bitti che ha realizzato con molta competenza la traduzione italiana.

NOTE

¹ *Fiesta, Commedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del Teatro*, 2ª ediz., Madrid, Alianza, 1983 (e traduzione inglese con il titolo *Festival, Tragedy and Comedy*, Leyden, Brill, 1975). Si tratta di una ricerca parallela a questa e che le ha aperto il cammino: lo studio della creazione dei generi teatrali partendo dalle danze rituali mimetiche accompagnate da lirica.

² Le citazioni dei lirici sono tratte dalle seguenti pubblicazioni: Omero e Inni Omerici: T.W.ALLEN, *Homeri Opera*, Oxford 1912 [1965]; *Líricos Griegos, Elegíacos y Yambógrafos arcaicos*, F.RODRÍGUEZ ADRADOS, 2ª ed., Madrid, CSIC, 1990; Saffo e Alceo: E.LOBEL E D.L.PAGE, *Poetarum Graecorum Fragmenta*, Oxford 1955 [1968]; Melici, Simonide ecc. (eccetto Anacreonte): D.L.PAGE, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1967 (2a ed.); Anacreonte: B.GENTILI, *Anacreon*, Roma 1967; Pindaro: B.SNELL-H.MAEHLER, *Pindaros*, Leipzig 1975; Bacchilide: B.SNELL-H.MAEHLER, *Bacchylides*, Leipzig 1970.

I. LA DANZA E LA LIRICA NEL CONTESTO DELLA FESTA RELIGIOSA

LA DANZA NELLA FESTA RELIGIOSA

1. Festa e danza in generale

La vita religiosa della Grecia e di ogni cultura agraria è dominata dall'esistenza della festa, di cui fanno parte il canto monodico e corale nelle loro diverse combinazioni. La festa consiste in un insieme di riti rivestiti di un proprio significato: si tratta di invocare la protezione degli dei e, più concretamente, di dare impulso alla vita vegetale e animale all'inizio della bella stagione, di esprimere in modi diversi questo cambiamento, stimolarlo e favorirlo, di purificare la comunità dalle impurità che si accumulano nel corso del tempo, di stringere i vincoli che uniscono i partecipanti tra di loro e agli dei, di piangere per la vita che muore e rallegrarsi per la nuova vita che arriva, ecc.

Ci sono tipi di feste molto diversi: può succedere che si privilegi l'uno o l'altro di questi aspetti, oppure che tutto graviti intorno a un dio piuttosto che a un altro, o che si ponga in primo piano un aspetto del rituale rispetto a un altro. Altre volte ci sono feste complete in cui si alternano molti riti, una specie di ciclo intero. Nelle Targelie di Atene avviene l'espulsione del *farmaco*, un individuo che funge da capro espiatorio della collettività, e l'arrivo della *eiresione*, un ramo d'ulivo che simboleggia il giungere della nuova vita. Nelle Giacinzie di Sparta c'è un rituale di dolore per la morte di Giacinto e un altro di allegria per la sua apoteosi. Nelle feste di Dioniso a Nasso ci sono, in parallelo, il dolore per l'abbandono di Arianna da parte di Teseo e l'allegria per la sua unione con Dioniso. Nelle Osoforie di Atene sono presenti in ugual misura gli elementi di dolore e allegria, morte e trionfo che nel mito si riferiscono alla morte di Egeo e all'incoronazione di Teseo.

La festa si articola su piani molto diversi. Il principio della vita rinnovata può manifestarsi sotto forma vegetale, come la *eiresione* che abbiamo ricordato, l'*oskēbos* o ramo di vite, la *kopó* o ramo d'alloro, ecc., oppure sotto forma animale, come quando vengono sacrificati animali che nell'interpretazione

originaria erano divinità, per esempio il toro o il capro nel culto dionisiaco; o sotto forma umana, come nel caso del culto delle divinità antropomorfe. D'altro canto, a volte c'è *mimesis*, cioè individui umani che acquisiscono una nuova personalità, di eroi o divinità: intervengono nascosti dietro maschere con tratti semianimaleschi, come nella danza dei satiri, o a Siracusa, negli scontri dei bucolisti che portavano sul capo corna di cervo. Ma la *mimesis* non esige la maschera: le donne ateniesi recitavano il ruolo di lene o baccanti nelle Lenee, o di seguaci di Adone, che piangevano la sua morte, nelle Adonie. A Creta danzavano cori che rappresentavano i Cureti e sappiamo di canzoni erotiche femminili cantate da donne che incarnavano eroine del passato, come Calice e Arpalice.

La festa si riferisce quindi sia a ipostasi vegetali o animali sia a divinità diverse individuali o collettive, come ninfe, pani, coribanti ecc. Questi o si incarnano secondo il mito, nell'immagine o in simboli diversi, o fanno sentire la propria presenza misteriosamente. E appaiono al tempo stesso diversi motivi; gli dei possono avere tratti animali, come abbiamo appena detto; o le immagini e i membri dei cori ostentano adorni vegetali, come la maschera di Dioniso e innumerevoli cori; o appaiono nel cerimoniale sia il dio sia l'animale a lui consacrato. In parallelo gli elementi rituali appaiono replicati, ripetuti o in un rapporto incoerente dal punto di vista dell'epoca classica. La morte del capro, quella dell'eroe Icaro e quella di sua figlia Erigone diventano elementi reiterati, dato che rivestono lo stesso significato nelle feste dionisiache di Icaria; la *kepó* (il ramo) portata dal capo del coro e il capo stesso acquisiscono nello Stepterion delfico la stessa valenza del dio Apollo nel mito che a lui si riferisce: il principio della vita che ritorna con la bella stagione. Senza dubbio si sono mescolati piani religiosi diversi. Per questo possiamo pensare che il dio Apollo sia un intruso in questo rituale, come in quello delle Targelie e delle Oscoforie (che in origine era una festa delle fave); a sua volta, in molte feste Dioniso è più recente dei satiri e delle ninfe, e persino della dea Artemide¹.

Analogamente ci sono tipi di rituali molto diversi con interpretazioni molto diverse. A un qualunque dio, l'uomo si dirige mediante il sacrificio e la preghiera. Esistono la preghiera in prosa, che precede il sacrificio, e l'inno cantato che, per quanto sappiamo, è in relazione con la danza. Sul piano religioso l'inno è, evidentemente, una richiesta o una supplica. Ma ci sono tracce di un

momento precedente, in cui possiede una forza magica: è un incantesimo che produce un effetto automatico, come quello che, oggi sappiamo, si riconosceva in origine alle canzoni di scherno di stile archilocheo².

Lo stesso bisogna dire della danza che accompagna il canto. Per fare un esempio, l'*Inno dei Cureti*, scoperto in un'iscrizione di Paleocastro, a Creta, chiede al "grande giovane" che venga a danzare con il coro di cureti o "giovani", accompagnato da grandi salti. In realtà si pensava che questo rituale dei salti stimolasse magicamente la crescita dei raccolti. I danzatori mimavano le divinità primigenie che accompagnavano il "grande giovane", il dio che in seguito fu interpretato come Zeus e che, senza dubbio, veniva sentito come partecipe della danza³. Uguale è l'origine del rituale dell'altalena, praticato nelle feste di Icaria, per quanto, secondo l'interpretazione mitica, fosse un ricordo dell'impiccagione di Erigone, suicida dopo aver trovato il cadavere di suo padre, Icaro⁴.

In realtà, nella festa ci sono molteplici elementi interpretati in vari modi o, semplicemente, non interpretati. Per esempio, ci sono atti rituali che simboleggiano il processo del cambiamento, altri che invece chiedono a un dio di svegliarsi o venire da terre lontane o dal mare, come nel caso di Dioniso. Oppure negli *agones* ("scontri") si contrappongono due cori diversi, compresi quelli in cui si fronteggiano un coro di donne e uno di uomini, uno di vecchi e uno di giovani. In Grecia ce ne sono molti esempi. All'inizio si trattava della rappresentazione della lotta tra forze opposte di carattere divino e della spinta, diremmo magica, verso il trionfo di una di esse. Alla fine, nei primi si arriva sempre all'unione sessuale, come si vede nel caso delle danze delle ninfe e dei satiri, in quello dei cori che si oppongono negli Epitalami o nella *Lisistrata* di Aristofane; nei secondi, i vecchi o le vecchie vengono sempre sconfitti. Sovente si verifica una mistificazione: l'interpretazione è che l'*agón* si svolga semplicemente per commemorare un qualche avvenimento antico. Questo succede, per esempio, nell'*agón* tra uomini e donne (in realtà uomini travestiti) nelle Ibristiche di Argo che commemorerebbero la sconfitta inflitta agli Spartani dalle donne di Argo⁵, così come un altro *agón* simile a Colias, in Attica, ricorderebbe una vittoria degli Ateniesi travestiti da donne sui Megaresi⁶. Allo stesso modo, diversi rituali di *hierós gamos*, o unione sessuale, conosciuti in Grecia, sono interpretati come replica di un avvenimento del mito: l'unione di Demetra e Giasone a Creta, per esempio, o quella di Zeus ed Era. Ma gli storici delle religioni sanno bene che questi rituali avevano, in origine,

la funzione di stimolare magicamente la fecondità della natura.

Tutto questo ci interessa in relazione con il significato della danza, sia essa mimetica o no, unita al canto o no. La danza esprime in pratica tutti i significati della festa, anche se non è l'unico mezzo per estrinsecarli, proprio come il canto, a sua volta, esprime tutti i significati della danza, anche se a volte esistono danze che non hanno bisogno del canto o canto slegato dalla danza e persino canto recitato. Sono cerchi concentrici, per così dire, che bisogna studiare gradualmente, in successione. È evidente che, passando dal primo al secondo e dal secondo al terzo, troviamo significati più precisi e meglio formulati; ma si interpretano con maggiore fedeltà solo se si considerano i circoli precedenti, anche perché è lì che la varietà e la ricchezza degli elementi significanti sono maggiori e perché, alla fine, aggiungono dati nuovi e un contesto adeguato.

La danza, in effetti, non è l'unico elemento della festa religiosa, neppure quando ampliamo il concetto di danza rispetto al nostro. Ogni processione, anche priva di canti o di musica, per i greci è danza: *orkhéomai*, "danzare", è in realtà un derivato iterativo del verbo *érkhomai*, "andare", a cui aggiunge la nozione di ripetizione o ritmo. Secondo il concetto greco, ogni *agón* o scontro è anche danza. È molto vicino al verbo dell'azione culturale, il *drám*: entrambi si applicano, per esempio, a tutte le rappresentazioni mimetiche, come i misteri⁷.

Pur con questa estensione di significato, la danza spiega solo certi momenti dei rituali, come i cortei o le sfilate, le danze circolari e gli *agones* o scontri tra cori o tra coro e individuo. Ognuno di questi tipi, in genere, ha molteplici significati, come vedremo. Ma ciascuno di essi può avere, in alcune circostanze, significati simili a quelli di altri elementi del rito in cui la danza è assente, e in altri ancora il significato deve essere considerato indipendente.

Evidentemente non esiste una festa priva di danza, per quanto i nostri dati a volte siano insufficienti: Luciano conferma questa opinione per quanto riguarda quelle antiche (*Della danza*, 15).

Ma nelle feste esiste un altro elemento altrettanto imprescindibile: il sacrificio e, nella pratica, il pasto in comune. Come la danza, il sacrificio e il pasto in comune presentano molteplici varianti, a seconda del dio che viene onorato e del tipo di festa. In sostanza perseguono gli stessi fini della danza: agire sui poteri superiori e unire la collettività al suo interno e a essi.

Vi è, inoltre, una vasta gamma di atti sacrali che potremmo definire complementari, di cui esistono quantità e varianti imprecisate. Si possono portare

vestiti nuovi a un'immagine o la si può lavare (segni di rinnovamento); oppure si sotterrano figurine a forma di animali o oggetti sessuali, come nelle Tesmoforie e in altre feste; i cortei portano ai luoghi di culto alcune immagini e ne portano via altre; si piantano falli nei campi (nelle Haloas); le ragazze si dondolano su altalene (nella Eora); si mimano scene sessuali (lo *hierós gamos*, "unione sessuale sacra") o di sepoltura o lutto (in questo modo si riproduce quella di Adone nelle Adonie); esistono lotte come le *lithobolai* o sassaiole di Eleusi e altre in cui interviene già la danza; si pronunciano parole oscene (*aischrologia* di feste come le Tesmoforie) o di attacco e presa in giro di coloro che assistono al corteo (nelle Lenee e altre processioni); ci sono gare sportive di vario genere, derivate dal rituale degli *agones*, e anche gare musicali in cui si affrontano, nei casi più antichi, rappresentanti delle diverse tribù o di settori della popolazione, ecc. In conclusione, in un modo o nell'altro, tutte queste azioni hanno significati che rientrano nel circolo di quelle che abbiamo menzionato. Si cerca la fecondità e la ricchezza per il tempo a venire, si incita il cambiamento, si dimentica il passato: tutto ciò sia nel contesto di una religione che adora divinità antropomorfe sia a livelli religiosi più antichi, in genere ormai erroneamente interpretati.

La presenza della *mimesis*⁸ in molti di questi riti, che intervenga o no la danza, si giustifica con la concezione ciclica del tempo che è caratteristica della festa e che, alla fine, dipende dall'evento della morte e della rinascita periodica della natura. La festa annuale non è solo la riproduzione di quella dell'anno precedente, ma in qualche modo è la stessa. In realtà si va indietro a rappresentare nella festa l'origine dei tempi. È qui che arrivano gli dei, antropomorfi o no, e arrivano i cortei delle loro sette (baccanti ecc.) e di divinità minori, quelli che troviamo nelle danze sulla ceramica e nella commedia. Il treno per l'eroe morto si interpreta come quello che fu intonato dai suoi compagni al momento della sua morte: i membri del coro che lo canta «sono» quei compagni, come in quello che si cantava in Elide per la morte di Pelope (Pausania, IV, 22-23). In un certo modo, la morte dell'eroe avviene ogni anno, dato che ogni anno si piange per lui: le donne di Atene, lo abbiamo già detto, riproducono la sepoltura di Adone e lo piangono annualmente.

Allo stesso modo, una cerimonia di *hierós gamos* è interpretata come la stessa che si verificò all'origine dei tempi; la danza del *géranos* o "gru", come quella celebrata da Teseo e i giovani ateniesi liberati dal Minotauro; le danze

di fanciulle intorno all'altare di Artemide, come quella delle ninfe intorno alla dea; *agones* diversi, come ripetizione di altri che ebbero luogo in date remote. Cerimonie di origini oscure si interpretano come adattamento a miti inventati: l'espulsione del farmaco o l'attacco a una capanna nello Stepterion delfico o molti altri riti si intendono come riproduzione o ricordo di un avvenimento che ebbe luogo anticamente.

Si tratta di sicuro di imitazioni, riproduzioni, commemorazioni, secondo il pensiero illuminato dei Greci. Ma all'origine si tratta di tornare a realizzare la stessa azione e, in definitiva, di far rinascere un tempo anteriore, un tempo in cui uomini, divinità e animali mercanteggiano tra di loro, vivono vicini gli uni agli altri e si apprestano a dare inizio al tempo ciclico.

È questa concezione a spiegare la fiducia nel successo di rituali come quelli a cui ci siamo riferiti e, tra essi, quelli della danza, che ci interessano maggiormente. Perfino quando la *mimesis* è più lontana o inesistente, i cittadini che invocano la presenza di un dio stanno ripetendo ciò che loro stessi e i loro antenati fecero in occasioni parallele: da ciò si deduce che anche il dio si comporterà proprio come fece in quelle occasioni. Quello che è successo una volta succederà sempre: da qui deriva la costanza del rito, la sua fedeltà a date e luoghi, il suo spirito conservatore. Ma non si tratta solamente di invocazioni. La danza senza parole fa sì che il dio si presenti e gli si rende onore; altre volte viene chiamato con una trombetta (Dioniso a Lerna) o battendo il terreno (Demetra Cidaria in Arcadia, in altri riti che troviamo sulla ceramica). Gli *agones*, i cambiamenti di vestito (uomini travestiti da donne), le cerimonie di indossare un peplo o lavare un'immagine, la ierogamia, l'espulsione del farmaco ecc. cercano allo stesso modo di rinnovare il tempo con l'intervento di un nuovo principio: e dato che in passato hanno avuto successo, si pensa che ce l'avranno anche ora. A questo proposito è indifferente se l'interpretazione è magica o religiosa, oppure non esiste alcuna interpretazione e si conserva un arcaismo non compreso.

Nella festa⁹ l'uomo esce dal proprio universo individuale e temporale e si immerge in un universo collettivo e atemporale. Cessano le pressioni e gli obblighi della quotidianità, tutto è straordinario e nuovo: l'abbigliamento, il cibo, le norme di comportamento. Dominano l'allegria e il dolore collettivo intorno a eventi che sono mimati o vengono suggeriti dalla danza e dalle parole. È un ritorno alle origini del mondo, a un'età dell'oro, un regno di Crono