

Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di Samosata

Manlio Marinelli

Un argomento che si pone come assolutamente essenziale nella reale definizione della civiltà del teatro nel mondo antico è quello che concerne le discipline del corpo usate nella formazione e nell'espressione dell'attore. Un serio lavoro al riguardo può essere svolto esclusivamente partendo dalle testimonianze che gli antichi ci hanno lasciato, sia letterarie sia figurate. A partire da esse è fondamentale individuare: *a)* la cultura dello spettacolo in una prospettiva emica, a partire cioè dal contesto di riferimento senza sovrapposizioni del punto di vista contemporaneo; *b)* una descrizione concreta di tali discipline¹. Nel fare questo, di notevole aiuto possono essere due opere consacrate al tema della pantomima (ὄρχησις): il *De Saltatione* di Luciano di Samosata e il *Pro Saltatoribus* di Libanio. In questo articolo mi occuperò segnatamente della prima per lasciare a una prossima uscita un lavoro sulla seconda.

In merito alla tematica di questo articolo va subito dunque messo a fuoco il suo oggetto teorico, cioè l'attore e il *performer* o, come meglio potremmo dire, l'attore cioè il *performer*. Infatti, parlare di principi fisici che presiedono all'espressione corporea del danzatore, del pantomimo (ὄρχηστής) non è cosa differente dal parlare della recitazione (ὑπόκρισις) dell'attore. Esisteva infatti, nel mondo antico, una sostanziale unità di concezione della nozione di *hypokrisis* intesa come recitazione che vede connotati di liminalità tra rapsodia, *mimesis* teatrale², retorica e danza:

1. Nell'affrontare questo studio utilizzerò anche gli strumenti euristici dell'antropologia teatrale, pur consapevole dell'aporia che si pone tra l'idea che esistano dei principi biotici che prescindono dal dato culturale e la necessità di definire le categorie sempre a partire dai contesti di riferimento: ma la soluzione risiede nel fatto che i principi gestuali non vanno in nessun caso semantizzati, se non nel contesto culturale, come apparirà chiaro dalla lettura delle mie argomentazioni. Mostra interesse per questa impostazione di metodo R. Webb, *Demons and Dancers*, Harvard University Press, Cambridge (Ms)-London 2008.

2. Cfr. M. Marinelli, *Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese: tra teoria poetica e pratica materiale*, in "Il castello di Elsinore", XXVIII, 72, 2015, pp. 27 sgg.

tutti ambiti e “testi culturali” che si intrecciano costantemente nella storia della cultura greca. È utile affrontare questo argomento offrendo qualche testo di riferimento che giustifichi diacronicamente questa impostazione: si noterà come questa opzione di metodo sia valida per un periodo che attraversa un’ampia cronologia nel quadro del mondo antico. In *Retorica*, 1403b, 20 sgg., Aristotele dichiara che la *hypokrisis* è un’arte che coinvolge sia la tragedia, sia la rapsodia sia la retorica: nelle due forme poetico-spettacolari la riflessione che la riguarda, dice Aristotele, giunse tardi in quanto in principio erano gli stessi poeti a recitare le loro composizioni:

tra questi [cioè i tre fattori caratterizzanti l’esposizione nella retorica] il terzo, che ha un grandissimo potere (ὁ δὴ δύναιμι μὲν ἔχει μείστην), non è stato trattato, l’aspetto della recitazione (τὰ περὶ τὴν ὑπόκρισιν). Giunse tardi infatti all’arte tragica e a quella rapsodica (εἰς τὴν τραγικὴν καὶ ῥαψωδίαν ὄψε παραῆλθεν). Infatti gli stessi poeti in principio recitavano le tragedie (ὑπεκρίνοντο [...] τὰς τραγωδίας). È chiaro che questo fattore è analogo per quanto riguarda la retorica come per quanto riguarda la poetica (περὶ τὴν ῥητορικὴν ἐστὶ τὸ τοιοῦτον ὥσπερ καὶ περὶ τὴν ποιητικὴν), ciò su cui alcuni altri scrissero trattati e Glaucone di Teo.

Non mi soffermo ora sull’aspetto legato al potere della recitazione, in quanto voglio qui sottolineare la trasversalità di tale arte (*hypokrisis*) tra rapsodia, tragedia e retorica. Ritengo decisivo il tratto della comunanza di principi che informa la recitazione: essa, dice l’autore, è sottoposta ad analisi teorica al momento in cui non sono più i poeti stessi a eseguire le loro composizioni. Da quel momento la *hypokrisis* diventa un’arte autonoma dalla poetica: è evidente dunque che nasce nel contesto di essa e in seguito i suoi principi trovano applicazione nel quadro della recitazione retorica o, per meglio dire, quest’ultima ne mutua i paradigmi esecutivi strumentalmente ai propri obiettivi. Aristotele ci informa di una pluralità di trattati che la riguardano, e tra essi in particolare dello scritto di Glaucone di Teo, probabilmente lo stesso personaggio citato in *Ione*, 530d, 1, dunque un esegeta di Omero e un esperto di poesia aedica. È molto significativo il fatto che un personaggio del genere fosse autore di un trattato sulla recitazione in quanto dimostra la trasversalità, di cui stiamo parlando, tra differenti categorie di *performers* (rapsodo, retore, attore).

L’arte dell’attore, la *hypokrisis*, è in realtà un’arte autonoma che sfugge al dominio della semplice tragedia per configurarsi come globale attività dei *performers*, che siano essi attori, rapsodi o retori. Sarà interessante ricordare che Platone aveva testimoniato a più riprese³ come rapsodi e attori (*hypokritai*), pur non coincidendo del tutto, appartenessero e fossero percepiti come categorie prossime tra loro,

3. Cfr. *Ione*, 532d, 7; *Repubblica*, 373b, 7; *Repubblica*, 395a, 8. Alcuni esegeti hanno malinteso questi passi pensando che qui Platone chiami il rapsodo anche attore. Cfr. le argomentazioni esposte nella mia tesi dottorale, M. Marinelli, *Culture e teorie dello spettacolo antico: i Greci*, Università degli Studi di Torino, a.a. 2015-2016, par. 1.5.1., nota 7.

proprio perché prossime erano le tecniche e le azioni che essi compivano (mimesi, possessione) e che li ponevano nell'unico insieme dei *mimetai*, in particolare di quelli dediti all'esecuzione. In questo capitolo della *Retorica* Aristotele si concentra, in verità, sulla pragmatica della voce, il che potrebbe indurre a ritenere che la prossimità tra gli ambiti visti si limitasse all'impiego e alla pratica di essa oltre che ai suoi effetti sui ricettori (1403b, 27 sgg.): ciò sembrerebbe limitare la *hypokrisis* a una concezione retorica, che sottrae il dato del corpo e della comunicazione non verbale. Così non è⁴, e voglio fermarmi su questo concetto proponendo alcuni esempi: nel medesimo trattato (1386a, 29 sgg.) c'è un passo, nella sezione in cui si parla dell'*eleos*, che va considerato. Dice Aristotele che, dato che a suscitare emozioni (πάθη) sono le cose che appaiono al nostro sguardo prossime a noi (ἐγγύς φαινόμενα):

è necessario che quelli che rifiniscono con le posture gestuali, le voci e i costumi e la recitazione nel suo complesso, suscitino una maggiore pietà (ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆσι καὶ ὅλως ὑποκρίσει ἔλεινοτέρους εἶναι).

In questo segmento del II libro⁵ Aristotele descrive i *pathe* e le modalità con cui essi vengono suscitati: nello specifico si occupa della pietà. La *hypokrisis* stimola nel ricettore tale emozione che, benché suscitata per mezzo di artificio, appare concreta, identica a quelle della vita reale. Inoltre egli propone una nozione di recitazione come attività che integra emissione vocale (*phoné*) e postura gestuale (*schemata*) mostrando che essa non è solo qualcosa pertinente alla voce e alle sue modulazioni, ma anche alla gestione del corpo e al suo apparire agli occhi degli spettatori per mezzo di accessori vestitari (*esthesi*). La retorica mostra di non comprendere una nozione della recitazione esclusivamente connessa alla tecnica vocale, ma essa si mostra integrata al dato gestuale, il che appare più coerente con il paradigma tragico-rapsodico: una visione che percorre la riflessione retorica antica come mostra il seguente passo dell'*Ars Retorica* di Longino, ancora alla metà del III secolo d. C:

Ὑπόκρισις ἐστὶ μίμησις τῶν κατ'ἀλήθειαν ἐκάστῳ παρισταμένων ἠθῶν καὶ παθῶν καὶ διάθεσις σώματος τε καὶ τόνου φωνῆς πρόσφορος τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασι⁶.

4. Cfr. M. Marinelli, *Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese*, cit., in cui ho chiarito il dato della complessa interrelazione tra composizione verbale e spettacolare.

5. Si veda l'utile commento in merito alla questione degli *schemata* in M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 157 sgg.

6. «La recitazione è l'atto di rappresentare secondo verità i caratteri e le emozioni che si presentano a ciascuno e la disposizione sia del corpo sia del tono della voce confacente alle azioni che si presentano», in *Rhetores Graeci*, Spengel, vol. I, p. 310. Nel prosieguo del trattato l'autore si concentra sul potere della *hypokrisis*, di persuadere e sedurre l'uditorio per mezzo di tali strumenti in modo ingannevole. Il fatto che la recitazione sia un'attività composita di gesto e voce anche nell'ambito della retorica è un motivo molto ricorrente anche nella trattatistica di area latina: cfr. E.M. Cope, J.E. Sandys (a cura di), *The Rhetoric of Aristotle*, Cambridge University Press, Cambridge 1877, vol. III,

La recitazione viene classificata come una vera e propria *mimesis*, che, attraverso la modulazione della voce e la postura del corpo, ha il potere di presentare al fruitore caratteri ed emozioni (*etbe, pathe*) che sono veri (*kat'aletheian*).

Ma il dominio della *hypokrisis* non si limita a tragedia, rapsodia e retorica: al contrario abbraccia legittimamente ogni contesto mimetico performativo, compresa la *orchesis* in tutte le sue declinazioni. In Aristide Quintiliano, *De Musica*, II, IV, 22 (p. 56 Winnington-Ingram) troviamo un passo che credo rilevante. L'autore sta argomentando la superiorità della *mousiké* che non si articola secondo un unico ambito percettivo, quello oro-aurale, ma attraverso molteplici. Ciò avviene in quanto essa attua il proprio insegnamento:

sia con la parola sia con le immagini delle azioni, non attraverso quelle prive di movimento e fissate in un'unica postura gestuale [si riferisce alla pittura e alle arti plastiche] ma attraverso quelle vive (οὐ δι'ἀκινήτων οὐδὲ ἐφ'ένος σχήματος πεπηγότων ἀλλὰ δι'ἐμψύχων), quelle che, a seconda dell'oggetto della narrazione, cambiano in maniera appropriata sia la forma sia il movimento (τὴν μορφήν καὶ τὴν κίνησιν). Queste cose sono chiare dalla danza (ἐκ ὀρχήσεως) degli antichi cori, di cui è l'arte del ritmo a fare da maestro (διδάσκαλος), e dai trattati sull'arte della recitazione scritti per molti (κακ τῶν περὶ ὑποκρίσεως τοῖς πολλοῖς συγγεγραμμένων).

Al di là dell'importanza rivestita da quanto il trattatista dice nel prosieguito del capitolo⁷, da qui emerge la concezione della *hypokrisis* come l'arte che investe l'esecuzione orchestica così come le altre forme mimetiche, enfatizzando il dato della postura corporea e del corpo in movimento (*schema, kinesis*) come strumenti⁸ di recitazione. Lo stesso concetto è leggibile a chiarissime lettere nel trattato *De Saltatione* di Luciano di Samosata in un brano che è utile anticipare ora in quanto conferma senza lasciar adito a dubbi la coesione e l'identità tra *orchesis* e *hypokrisis* e dunque la necessità di studiarli come afferenti a un fenomeno omologo in quanto a principi che informano la presenza del *performer*:

La principale attività e lo scopo della danza è la recitazione, come dissi, compiuta se-

p. 3. Questi argomenti ritornano ampiamente nella riflessione retorica romana, sia in Cicerone sia in Quintiliano: il primo enfatizza il dato del *gestus* e dell'*actio* come *sermo corporis* (*De Oratore*, 3, 222), il secondo quello della *saltatio* (*Institutio Oratoria*, I, II, 18). Nel contesto latino queste suggestioni che derivano da Platone e Aristotele assumono un ruolo specifico che non è possibile trattare in questa sede. Per una trattazione pertinente all'intersezione tra danza, recitazione e retorica cfr. M.H. Garelli, *Danser le mythe*, Peters, Louvain 2007, pp. 370 sgg.

7. Aristide sottolinea come la superiorità nel suscitare le emozioni dipenda dal fatto che la *mousiké* compie la mimesi con gli stessi mezzi con cui l'azione si costituisce nella realtà: in questo si evidenzia che i caratteri e le emozioni sono meglio rappresentati dalla pluralità delle classi di espressione «le parole con le armonie e con il modulare della voce e l'azione (*praxis*) con i ritmi e il movimento del corpo (*kinesei somatos*)» (p. 57 Winnington-Ingram).

8. Per altro il dato della *hypokrisis* come arte che si serve di *schemata* convenzionali è teorizzato dall'autore in II, X, 28 sgg. (p. 73 Winnington-Ingram), in un brano molto importante che per motivi di spazio non posso affrontare in questa sede ma su cui vale la pena richiamare l'attenzione, mentre in I, XIII, p. 32 evidenzia come il *rhytmos* sia l'elemento unificante tra danza e recitazione (ὑπόκρισις).

condo gli stessi principi anche dai retori (ἡ δὲ πλείστη διατριβὴ καὶ ὁ σκοπὸς τῆς ὀρχηστικῆς ἢ ὑπόκρισις ἐστίν, ὡς ἔφην, κατὰ ταῦτα καὶ τοῖς ῥητορσιν)⁹.

L'osservazione sopra enunciata nel trattato di Aristide Quintiliano trova qui una sua formulazione palese: il movimento, però, non respinge dal dominio recitativo la parola e la sua emissione in quanto entrambi gli esempi orchestrici che ho riportato si riferiscono ad attività in cui la parola si accompagna con la danza. Nel primo caso si tratta della *mousiké* e nel secondo della danza-pantomimo. Il concetto importante da considerare è che le due classi di espressione sono del tutto separate, in quanto, ad esempio, il libretto della pantomima non era eseguito dal danzatore, il che mostra appunto l'enfasi enorme che si pone, nel quadro della *hypokrisis*, sul dato gestuale della *performance*. Nello stesso trattato di Luciano il personaggio di Licino racconta al suo avversario l'aneddoto di un danzatore che fu preso da follia durante l'interpretazione (*hypokrinasthai*, 83) della pazzia di Aiace. Al momento in cui si riprese, gli chiesero di danzare nuovamente quel ruolo, ma lui (84):

disse al pubblico: «basta che l'attore sia preso da follia una volta sola» (Τὸν ὑποκριτὴν, ἔφην πρὸς τὸ θέατρον, ἰκανὸν ἐστίν ἅπαξ μανῆναι). Ma soprattutto l'antagonista e rivale si vendicò di lui: infatti essendo stato scritto un Aiace uguale per lui recitò la follia (τὴν μανίαν ὑπεκρίνατο) in modo così ordinato e composto da essere lodato essendo rimasto entro i confini della danza e non avendo maltrattato la recitazione (τὴν ὑπόκρισιν)¹⁰.

In questo passaggio l'arte della recitazione è evidentemente intesa come una caratteristica della danza, il danzatore è chiamato *hypokrités*, e la sua *performance* (*hypokrisis*) è descritta come una recita della follia; interpretare un ruolo mediante una tecnica corporea è definito con il verbo *hypokrino*.

Al momento in cui Polluce¹¹ descrive la *hypokrisis* e ne deve dare una definizione vi associa tre verbi che esplicitano evidentemente la concezione che sto tracciando: ὑποκρίνασθαι, σχηματίσασθαι e ὑπορχήσασθαι. Danzare è recitare e, come mostra la scena di Cassandra dell'*Agamennone*, recitare è anche danzare¹², model-

9. Luciano, *De Saltatione*, 65 (d'ora in avanti si indicano solo i numeri di paragrafo).

10. Nella traduzione seguo la punteggiatura di Mac Leod, che differisce da quella di Jacobitz reintegrando il termine *hypokrites* nella battuta pronunciata dal danzatore. Non mi trovo d'accordo con Vincenzo Longo (V. Longo (a cura di), *Luciano. Dialoghi*, Utet, Torino 1986 [rist. 1992], p. 402) che nel suo bel commento ritiene che questa parola sia utilizzata «in senso generale»: al contrario l'insistenza con cui vengono adoperati termini della stessa radice, cioè *hypokrisis*, *hypokrités*, *hypokrino*, nel giro di pochissime righe depone chiaramente a favore dell'uso tecnico e consapevole di questi differenti lemmi che richiamano tutti il fatto che l'arte del danzatore vada a configurarsi come una forma di recitazione.

11. *Onomasticon*, IV, 133. Cfr. anche Libanio, *Pro saltatoribus*, 68, in cui la rappresentazione (*mimēsthai*) di un pantomimo del personaggio di Achille in abiti di fanciulla è definita, in quanto attività, con il verbo *hypokrino* ([ὀρχηστικῆς] τὸν Ἀχιλλέα μεμίμηται παρθένον ὑποκρινόμενον «[Un pantomimo] ha rappresentato Achille che recita la parte della fanciulla»).

12. Cfr. anche M. Marinelli *Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese*,

lare il proprio corpo secondo “figure in movimento”. Del resto l’accento che viene posto nel caso della composizione spettacolare sul dato dello *schema*¹³, cioè della postura gestuale in movimento, io credo spieghi opportunamente quest’ultimo importantissimo dato.

Già questi primi dati giustificano un discorso sulla recitazione che metta assieme i principi che informano le tecniche e i saperi che intervengono sulla “presenza” del *performer*, al di là che sia egli attore o danzatore, retore o rapsodo: fatte salve alcune differenze dovute alla specificità dei generi, vedremo come sia giunto il momento di vedere nell’attore greco e nella sua recitazione una nozione fortemente contaminata da danza, esecuzione vocale e canto, incomprensibile se non si apre la nostra analisi sull’uso del corpo e sulla voce a una pluralità di “testi culturali” che consentono di offrire al fenomeno del teatro greco una lettura spettacolare più propria: più specificatamente, in questo articolo, in relazione al quadro che di essa traccia per noi Luciano. Partiamo dunque dall’assunto, suggeritoci dai greci stessi, secondo il quale i principi che presiedono alla tecnica e all’uso del corpo fanno della *hypokrisis* un *unicum*, un dominio compatto che percorre trasversalmente le mimesi performative proponendo principi comuni.

Una delle preoccupazioni principali di Luciano, come sarà anche per Libanio, è quella di smarcare la *hypokrisis* dall’accusa di effeminatezza e corruzione: Luciano risponde a più riprese a tale accusa del suo interlocutore Cratone. Per quanto qui si parli specificatamente di pantomima, appare chiaro come questa tipologia di accuse coinvolga la categoria della mimesi spettacolare e quella dell’arte del *performer* nella sua interezza: lo stesso Luciano mostrerà le affinità tra tragedia e pantomima in 26 e in 68.

In 12, Licino parla della danza degli Spartani e in particolare della “catena”: in questa danza interagiscono efebi e fanciulle che intrecciano due diverse modalità di movimento. I primi eseguono quello adatto alla guerra, le seconde quello peculiare della morigeratezza, finendo per proporre «una catena intrecciata di moderazione (σοφοσύνη) e virilità (ἀνδρεία)». Così l’autore ribalta il paradigma che vuole certamente la *orchesis*, ma la *hypokrisis* in generale, come compromesse dal tratto dell’effeminatezza, per affermare addirittura la possibilità di conciliare queste due istanze differenti: egli compone i due opposti *Animus* e *Anima*¹⁴ all’interno di un unico processo esecutivo, come di fatto avviene in ogni pratica performativa. In molti punti dello scritto Luciano ribadisce la nobiltà e il carattere virile della

cit., 2015; la scena di Cassandra si connota per un’ampia declinazione orchestica e gestuale come testimoniato dalle fonti. In particolare l’attore-Cassandra adoperava lo *schema* della possessione che ricorre anche in *Edipo a Colono* (scolio v. 1547) e *Ippolito* (cfr. scolio v. 215, e la mia analisi in M. Marinelli, *Culture e teorie*, cit., par. 1.5.1.), e mostra un uso del corpo in movimento che testimonia, nella pratica, cosa fosse lo *schema* nello spettacolo teatrale: una gestione dell’energia del corpo non dissimile da quella adoperata dai danzatori.

13. Cfr. M. Marinelli, *Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese*, cit.

14. I principi di *Animus* e *Anima* sono posti e spiegati da E. Barba, *La canoa di carta*, il Mulino, Bologna 1993, p. 97; si tratta di due modi differenti di gestire l’energia fisica secondo tratti di vigore o di morbidezza.

danza anche in ragione della sua origine divina: in 21 racconta dell'insegnamento da parte di Priapo ad Ares, «bambino ancora, ma forte e virile oltre misura (σκληρὸν καὶ πέρα τοῦ μετρίου ἀνδρικόν)», della danza armata. Priapo lo perfezionò prima come *orchestés* che come soldato. Da qui, in 22, Luciano passa a parlare dei culti dionisiaci, tutti legati a danze: le più tipiche sono *kordax*, *emmeleia*, *sikinnis* che si mostrano danza bellicose e militarmente efficaci nell'azione di Dioniso, ma soprattutto sono un tratto comune tra *orchesis* e forme tradizionali del teatro, come dice in 26:

Mi sembra, quando lodi la commedia e la tragedia, che ti sfugga che anche in ciascuna di quelle c'è una forma propria di danza, cioè l'*emmeleia* nella tragedia, il *cordax* nella commedia quando anche vi si aggiunge per terza la *sikinnis*.

Se dunque tra le classi di espressione di queste forme c'è la danza (ὄρχησις), come può darsi la corruzione di questa soltanto e non di tragedia e commedia? Ma Luciano non si accontenta di questa conclusione e si spinge oltre (26):

Poiché in principio tu hai preferito alla pantomima (ὄρχησεως) la tragedia e la commedia e le danze circolari degli auleti e la citarodia, dicendo queste degne delle gare e nobili (σεμνά), ora ti opporrò un confronto di ciascuna di queste alla pantomima.

E qui troviamo il confronto tra attore tragico e pantomimo. Il primo è esagerato nell'aspetto esteriore, amplificato da maschera e costumi, e anche nella sua *performance* vocalica che indulge troppo all'effeminatezza, in quanto alla commedia (29):

ha scelto per sé come elemento di diletto (μέρος τοῦ τερπνοῦ) il ridicolo di queste maschere quali le maschere dei Davi e dei Tibi. Mentre la postura del pantomimo (τοῦ ὄρχηστοῦ σχῆμα) non c'è bisogno che io dica come è acconcia e ben conveniente (κόσμιον καὶ εὐπρεπές). Infatti a parte che ai ciechi queste cose sono evidenti. E questa maschera [quella del pantomimo] appare del tutto più bella anche in rapporto al dramma che si rappresenta, poiché non sta a bocca spalancata ma a bocca chiusa.

Maschera, aspetto esteriore e *schemata* del pantomimo sono maggiormente *kosmion* e dignitosi, rispetto alla corruzione, all'effeminatezza e agli eccessi della tragedia¹⁵ e della commedia. Luciano spinge l'acceleratore sulle caratteristiche de-

15. A.K. Petrides, *Lucian's On Dance and the Poetics of the Pantomime Mask*, in G.W.M. Harrison, V. Liapis (a cura di), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Brill, Leiden-Boston 2013, pp. 441 sgg., argomenta che il carattere di equilibrio e compostezza della maschera della pantomima secondo il discorso di Licino rivela l'intenzione dell'autore di enfatizzare come la pantomima si possa considerare il vero e proprio genere erede della tragedia classica da cui avrebbe ereditato, ma senza un consapevole programma (ivi, p. 442), proprio tali connotati di nobiltà. Per questa via mi sembra che si evidenzia una linea di pensiero interna alla cultura greca imperiale che vede, di fatto, nella pantomima lo sviluppo ultimo della forma tragica. Tale concezione non è limitata alla posizione militante del solo Luciano: si consideri che la pantomima è chiamata τραγική ὄρχησις in Ateneo, I, 20d, e il pantomimo

gli spettacoli del suo tempo, ma non sfuggirà che tutte le caratteristiche che lui enuncia (la maschera, il costume, il virtuosismo vocale di carattere trenodico) erano già ben presenti a partire dal teatro del V-IV secolo. L'intento chiaro dell'autore è quello di mostrare che esiste una *hypokrisis* che segue corrette strategie e una che non risponde ai criteri di compostezza e misura¹⁶, che vedremo più avanti. Per seguire questo argomento dobbiamo tornare alla parte finale dell'opera, a quel paragrafo 84¹⁷ in cui abbiamo il confronto tra due rappresentazioni di Aiace, e che mostra l'orizzontalità della *hypokrisis* che è l'elemento che descrive la *performance* del pantomimo. Egli danza e recita: e sembrerebbe che la *hypokrisis* sia proprio il modo in cui egli fa uso dell'*orchesis*. Ad ogni modo l'associazione patentemente espressa tra attore e danzatore-pantomimo chiarisce l'obiettivo argomentativo dell'autore: non sono le forme teatrali in sé a essere nobili e acconce, ma è la modalità fisica della loro esecuzione. Se dunque la tragedia è corrotta ed effeminata non lo è in sé, ma è la pratica espressiva di certi interpreti a connotarla in questo modo: lo stesso avviene per la pantomima, che può configurarsi come spettacolo eccessivo e volgare, ma la corretta interpretazione dello stesso soggetto può assumere caratteri del tutto opposti se è eseguita nella correttezza della *hypokrisis*. Il punto centrale è quindi il concetto di *hypokrisis*, la pratica effettiva del *performer*, sia egli un "attore" o un pantomimo, laddove però abbiamo visto che lo stesso pantomimo è incluso nella categoria degli attori, come già era per i rapsodi in Platone e Aristotele. Dunque la questione si riduce alla pratica del *performer* come elemento unificante e caratterizzante, aspetto di definizione della qualità dello spettacolo mimetico, sia tragico, comico o pantomimico. Lo stesso Aristotele aveva, seppur confusamente, avanzato una simile suggestione laddove parlava di *kinesis* volgare o meno¹⁸: il suo discorso era però corrotto da spinte argomentative divergenti dovute all'intenzione militante del suo trattato.

È necessario dunque concentrarsi maggiormente sull'imponente presenza nel trattato di osservazioni che concernono i mezzi recitativi e i caratteri del linguaggio gestuale e recitativo del pantomimo; in breve: il gesto, la recitazione, il corpo. Nell'arco dell'intero trattato l'autore ritorna sovente e con diversi approfondimenti su una serie di tematiche che è possibile riassumere in tre punti: 1) *mimesis* e

è definito *τραγικῆς ἐνρῦθμου κινήσεως ὑποκριτήν* in una iscrizione (Fouilles de Delphes, III, 1, 551, studiata approfonditamente da L. Robert, *Pantomimen im Griechischen Orient*, in "Hermes", 65, 1930, pp. 106-122) che dimostra il legame tra la cultura interna al mondo dei pantomimi e le osservazioni dei trattatisti di cui mi occupo in questo studio. Si considerino infatti l'enfasi sui termini *κίνησις* (movimento), *ἔνρυθμος* (ritmico) che mostrano l'importanza, nella definizione di questo genere spettacolare, di questi due aspetti che sono approfonditamente descritti e teorizzati da Luciano e Libanio, oltre come si è visto da Aristide Quintiliano. Sull'insistenza di questi due concetti nelle iscrizioni cfr. L. Robert, *Pantomimen im Griechischen Orient*, cit. p. 117.

16. Cfr. anche *Nigrino*, 8-9.

17. «Disse al pubblico: Basta impazzire una sola volta all'attore (τὸν ὑποκριτήν). Ma soprattutto l'antagonista e rivale lo irritò. Infatti essendo stato scritto un Aiace uguale per lui recitò (ὑπεκρίνατο) la follia in modo così ordinato e saggio da essere lodato essendo rimasto entro i confini della pantomima e non avendo maltrattato la recitazione (τὴν ὑπόκρισιν)».

18. Cfr. *Poetica*, cap. 26, in particolare 62a, 8.

trasformazione del corpo; 2) carattere specifico del linguaggio pantomimico (*orchesis*, *schemata*¹⁹ e *hypokrisis*); 3) tecniche del corpo e principi pre-espressivi.

Per esplorare queste tematiche è necessario fare riferimento alle strategie di indagine legate all'antropologia teatrale e a quella parte dei *performance studies* che si è concentrata sul corpo offrendo tassonomie e punti di vista che lo ricollochano al centro di un dominio di studi, quello sul teatro antico, in cui è spesso stato un illustre assente²⁰. Non è infatti vero, come accennavo precedentemente, che non ci siano documenti e possibilità di studio per chi voglia affrontare la questione del corpo, del gesto, della recitazione nel mondo antico. È necessario acquisire la consapevolezza che il teatro antico fornisce gli stessi documenti di molte altre civiltà teatrali: una fonte in sé non dice nulla e quanto la fa parlare non è la risposta ma la domanda. Voglio dire che per essere in grado di interrogare i documenti bisogna sapere che domande porre loro. Cosa ci dice Luciano? Di cosa parla? In cosa può esserci utile? Vedremo che egli offre un importantissimo punto di vista "interno" alle cose del teatro proprio nella volontà di contrapporsi alla centralità della parola anti-spettacolista che domina la cerchia intellettuale della seconda sofistica, e proponendosi come un teorico sistematico e coerente che recensisce il linguaggio della scena e lo inquadra in una teoresi finalizzata all'idea di una pantomima equilibrante che riveste un ruolo positivo nella cittadinanza, come linguaggio addirittura alternativo ai paradigmi della retorica che sembrano prevalere nelle intenzioni argomentative di altri autori come Dione di Prusa e di Plutarco²¹. Egli si rapporta a una serie di concezioni antagoniste alla sua (*orchesis* piena di eccessi ed effeminatezza), che sono evidentemente figlie di un pensiero che proviene dalla lettura platonica e aristotelica, che polarizzavano entro un'elaborazione speculativa la fluidità delle opposizioni recitative (esagerazione-moderazione/maschile-femminile) che convivevano nella civiltà teatrale greco-antica.

Fin dalle prime battute del dialogo si riscontra una forte attenzione del dato della *μίμησις* come trasformazione dell'esecutore. Cratone esprime il punto di vista dei *pepaideumenoi* e dunque, nel paragrafo 2, interviene per formulare un giudizio negativo sul carattere del lavoro mimetico del pantomimo, ponendo l'accento sul dato dell'effeminatezza e ponendosi dunque in una linea di lettura che risale a quella platonico-aristotelica:

Quale uomo vero, che sia nutrito nella *paideia* al riguardo e che abbia frequentato la misura nella filosofia, oh Licino, tralasciando di darsi cura di quanto è meglio e di stare in compagnia degli antichi, siede ammaliato dal suono dell'*aulos*, guardando un uomo effeminato in teneri costumi e che si compiace in canti dissoluti (θηλυδρίαν ἄνθρωπον ὀρῶν ἐσθῆσι μαλακαῖς καὶ ᾄσμασιν ἀκολάστοις ἐναβρυνόμενον), rappresentando amori femminili (μιμούμενον ἐρωτικὰ γύναια), tra le donne più antiche le più lascive: le

19. Su questo tema cfr. anche A.K. Petrides, *Lucian's On Dance and the Poetics of the Pantomime Mask*, cit., pp. 443 sgg.

20. Cfr. R. Webb, *Demons and Dancers*, cit. pp 12-13.

21. Cfr. M. Marinelli, *Culture e teorie dello spettacolo*, cit. parr. 3.2 e 3.3.

Fedre, le Partenopi e le Rodopi, e tutte queste cose con l'accompagnamento di strumenti (κρούμασι) e con gorgheggi e con il battere del piede, cose ridicole come fossero fatti veri, e quanto meno s'addice ad un uomo libero come te? E così come ho appreso che passi il tempo in un tale spettacolo (ἐπι τοιαύτη θέα), non solo ne ho avuto vergogna per te, ma anche ne ho avuto dolore, se tu, dimentico di Platone, Crisippo e Aristotele, stai seduto mentre sopporti una cosa uguale a quelli che pizzicano le orecchie con una piuma, e ho avuto dolore per il fatto che ci sono migliaia di altri spettacoli musicali e visivi seri (ὄντων ἀκούσμάτων καὶ θεαμάτων σπουδαίων), se uno cerca questi auleti che danzano in cerchio e cantano i *nomoi* con la cetra, e soprattutto la nobile tragedia e la splendida commedia che sono considerate degne di spettacoli pubblici.

Cratone descrive la mimesi del *performer* come una trasformazione che passa dal dato visivo esterno, il costume, a quello acustico del modulare una voce femminile in canti che si caratterizzano evidentemente per quei modi musicali che già la trattatistica peripatetica aveva incasellato nel dominio del femminile²², e conseguentemente del lascivo. Voce e aspetto esterno sono i due aspetti caratterizzanti l'identità di genere, in particolare in rapporto alla mimesi teatrale già nella trattazione precedente, e Cratone connette l'effeminatezza performativa con un'effeminatezza che colpisce l'esecutore e conseguentemente, secondo un principio di osmosi ricettiva, il pubblico; non a caso lo spettatore di teatro orchestico non è ammesso nel circolo dei letterati (cfr. par. 3) in quanto ne costituirebbe un corpo estraneo: e ciò perché il suo genere rifiuta la parola ed enfatizza il corpo, e lo è perché tale genere disequilibra la fermezza dell'identità maschile e virile del cittadino. L'intellettuale greco scarica sulla forma teatrale che va in quel momento per la maggiore, la pantomima, un'accusa concepita in termini e processi di analisi del tutto prossimi a quella che, soprattutto Platone, aveva indirizzato alla mimesi in generale, e alla tragedia e alla commedia in particolare. Dal momento in cui Licino, la maschera di Luciano nel trattato²³, prende la parola e comincia dunque il suo dominio dialettico sull'avversario, egli ribalta progressivamente gli argomenti dell'antagonista. La capacità di trasformarsi per mezzo di un linguaggio gestuale e fisico è considerata in termini positivi in quanto tramite di miglioramento e cresci-

22. Sulla musica della pantomima un breve punto in M. Molloy, *Libanius and the Dancers*, Holm-Weidmann, Hildesheim 1996, pp. 74-79. M.H. Garelli, *Danser le mythe*, cit., pp. 383 sgg., colloca il trattato di Luciano nel quadro della tradizione della trattatistica sulla *mousiké*.

23. I. Lada-Richards, *Silent eloquence: Lucian and the Pantomime dancing*, Duckworth, London 2007, p. 152, tende a depotenziare l'ipotesi che la voce di Licino riporti i punti di vista dell'autore, ma io non sono d'accordo. Se non c'è dubbio che la voce di un testo di finzione non è definibile come la voce dell'autore (Anthony Burgess non è Alex di *Arancia Meccanica*, Melville non è Ismaele), a me pare che Luciano riporti quanto meno un autentico punto di vista, quello del *milieu* della pantomima, sul quale ha conoscenze così approfondite da non giustificare l'idea che ci troviamo di fronte ad un mero esercizio retorico. Che poi vi fosse una tradizione di trattati sulla danza è cosa che dice lo stesso autore nel paragrafo 33 dello scritto e dunque si può ritenere che vi fosse una fetta di personaggi che si trovavano su posizioni opposte rispetto a quella Seconda Sofistica che, pur in maniera meno lineare di quello che sembrerebbe a una prima lettura, si oppone alla pantomima. Un'ulteriore dimostrazione di ciò risiede nella presenza di altri scritti apologetici delle forme spettacolari più "popolari" come è il caso della *Pro Saltatoribus* di Libanio e dell'*Apologia dei mimi* di Coricio di Gaza.

ta *paideutica*. In 66-67, dopo un lungo segmento che incrocia i paradigmi della retorica con quelli della *orchesis* in un'ottica di linguaggio del corpo come linguaggio universale, Luciano-Licino rivendica la metamorfosi mimetica come valore positivo della pantomima:

Io voglio dirti il discorso di un altro barbaro a proposito di queste cose. Infatti avendo visto cinque maschere (*πρόσωπα*) allestite dal pantomimo – infatti il dramma era di altrettante parti –, vedendo un solo pantomimo, chiedeva chi fossero coloro che avrebbero danzato e interpretato i restanti ruoli (*οἱ ὀρχησόμενοι καὶ ὑποκρινόμενοι τὰ λοιπὰ πρόσωπα εἶεν*, *lett.* le restanti maschere o personaggi). Quando capì che lo stesso recitava e danzava tutti i ruoli (*ὑποκρινεῖται καὶ ὑπορχήσεται*), disse: «Oh nobilissimo, tu hai nascosto di avere un unico corpo e molte anime». Così disse il barbaro. Non diversamente anche gli Italioti chiamano l'*orchestés* “pantomimos”, dall'azione che compie, credo.

Divido la citazione in due parti per isolare i temi che mi sembrano di maggior rilievo. La capacità di trasformazione del pantomimo si articola secondo alcune direttrici: *a*) egli assume una maschera che ne trasforma le fattezze, alla quale corrispondono una gestualità e una gestione del corpo, una *orchesis* e una *hypokrisis*, che si definiscono tra il personaggio rappresentato in quanto “funzione drammaturgica” con le sue caratteristiche, e la maschera in quanto oggetto che richiede particolari accorgimenti tecnici; *b*) il corpo (*σῶμα*) così trasformato dalla *orchesis* e dalla *hypokrisis* per proporre la mimesi, contiene e presenta allo spettatore molte anime (*ψυχάς*), il che è un dato che mostra la superiorità della pantomima e non il contrario; *c*) questa caratteristica è quella che determina il nome stesso del genere nel luogo in cui raccoglie i massimi favori: gli Italioti chiamano il *performer* orchestico, “pantomimos”, colui che rappresenta tutto, evidentemente trasformando il proprio corpo e la propria voce. Tra questi tre aspetti quello che riguarda la maschera merita una breve riflessione aggiuntiva. Nel testo, infatti, si parla di «danzare e interpretare una maschera» e questa espressione è ripetuta a strettissimo giro due volte: naturalmente Luciano gioca sulla duplicità di significato della parola *prosopa* che significa al contempo maschera e, per metonimia, personaggio, ma non credo che ciò spieghi in modo esaustivo l'espressione. Infatti, il riferimento successivo alla capacità di un corpo di contenere molte anime richiede di concentrarsi parecchio sulla tematica della specifica tecnica del corpo nel comporre la propria presenza nella condizione extra-quotidiana della scena.

Nelle prime righe egli ha chiaramente enfatizzato la presenza delle cinque maschere come oggetto scenico che sono la chiave per comprendere l'articolazione della trasformazione mimetica, e non basta dire che la maschera rappresenta differenti fattezze per descrivere e comprendere il lavoro del pantomimo in relazione all'utilizzo di tale secondo volto (il *prosopon*). Per cogliere chiaramente questo aspetto dobbiamo precisare un dato: indossare la maschera per il *performer* implica una serie di variazioni fisiche della gestione del corpo che riguardano sia il

movimento della testa sia quello del tronco e degli arti²⁴. La maschera è un enorme amplificatore del gesto²⁵ e del movimento della testa, il che costringe l'attore a una differente disciplina fisica al momento in cui l'indossa. Argomenterò in una prossima uscita su questa rivista quanto Libanio (LXIV, 59 e 62) attribuisca un fortissimo ruolo al movimento del capo (νεῦμα), così come altri autori che descrivono la pantomima²⁶, e vedremo come proprio questo movimento sia al centro di accuse di effeminatezza per un verso, mentre gli apologeti lo considerino come un importante mezzo di trasformazione mimetica dell'esecutore. Il *neuma* è un raffinato movimento del capo, come dirà Libanio in LXIV, 62, «il cenno del capo si unisce alle azioni», è cioè organico al particolare sentimento che il pantomimo deve esprimere: «[il pantomimo] ora parlerà con i cenni del capo (μετὰ νευμάτων) ora accennerà senza parole (χωρὶς λόγων νεύσει)». Evidentemente a cambiare valore non è soltanto il movimento del capo, ma anche l'equilibrio generale del corpo, ciò lo si osserva in tutte le civiltà teatrali che hanno adoperato la maschera: vedremo a breve come lo stesso Luciano offra diverse descrizioni della "seconda natura" fisica del *performer*. Al momento in cui egli parla di danzare, recitare, interpretare la maschera io credo si riferisca alla specifica tecnica fisica che vado disegnano e che impiega l'*orchestés* nel proporre la mimesi somatica attraverso questo essenziale strumento: il diverso ruolo e la diversa emozione richiedono una diversa gestione del corpo²⁷ in rapporto alla maschera, come sostengono tutti i più importanti studiosi che a essa si sono dedicati; nel teatro Nō giapponese la maschera è un complemento essenziale del portamento del corpo, il quale determina il «carattere di ogni personaggio»²⁸, come spiega Zeami nel secondo libro del suo trattato: «è con il contegno, con il *portamento*, che bisogna imitare il personaggio»²⁹. Nel *topeng*

24. Cfr. E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Edizioni di Pagina, Bari 2011, pp. 152 sgg., che riassumono i risultati complessivi di ventennali ricerche su questo tema; M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 164 sgg., sull'incidenza della maschera nella globalità del lavoro del corpo, in particolare le pp. 174 sgg. sulla pratica di Decroux che rivela come «[la] funzione-maschera non riguarda soltanto la faccia dell'attore-mimo ma l'intera sua figura corporea», p. 176; D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1987, p. 41, spiega, a partire dal suo lavoro pratico, che «il corpo funge da cornice della maschera, e ne trasforma la fissità». Dice il Nobel italiano che la maschera impone un «movimento perennemente completo del corpo» che si accompagna «all'altalenarsi delle spalle». Il centro del rapporto fisico-espressivo faccia-maschera è costituito dallo «scattare continuamente con la parte esterna del collo ed effettuare rapidi ritorni – sinistra/destra, alto/basso». Continua Fo: «risulta inevitabile, dentro la maschera, effettuare una scelta specifica del ritmo rispetto alle parole e al contenuto», p. 42. Vedremo nel testo come questi principi essenziali ritornino nelle osservazioni di Luciano.

25. Ivi, pp. 41-42, e 36 sgg., sul rapporto mani e maschera, che coinvolge per certi versi il discorso di Luciano sulla chiromania come vedremo più avanti.

26. Cfr. M.H. Garelli, *Danser le mythe*, cit., p. 226.

27. Insiste correttamente sull'unità tra gesto, movimento, personaggio ed emozione Ruth Webb nel suo eccellente studio sullo spettacolo tardo antico; cfr. R. Webb, *Demons and Dancers*, cit., pp. 85 sgg.

28. K. Motokijo Zeami, *Il segreto del teatro Nō*, a cura di R. Sieffert, Adelphi, Milano 1987, p. 86. Cfr. anche G. Ottaviani, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, La Casa Usher, Firenze 1994, pp. 153-154.

29. K. Motokijo Zeami, *Il segreto del teatro Nō*, cit., pp. 86-87.

babakan giavanese il *dalang* danza una sequenza di personaggi il cui diverso valore e carattere è descritto da un differente atteggiamento fisico e lavoro sull'energia che è determinato dalla maschera di ciascuno di essi³⁰: nella pantomima la convenzionalità del ruolo³¹ è determinata da un complesso lavoro del corpo (mani, braccia, gambe, piedi)³² in cui il movimento di esso è funzionale alla maschera e alla torsione del capo. Si noterà che Luciano intende la *hypokrisis* e la *orchesis* come attività affini, pertinenti evidentemente a tecniche fisiche assimilabili, secondo una continuità che io credo si debba rintracciare già in età classica come mostra la formulazione del cap. XXVI della *Poetica*, laddove si parla di attore come *performer* che condivide tecniche, linguaggi e principi gestuali, gli *schemata*, con l'aedo e con il danzatore. Questo è uno dei cammini che persegue il pantomimo per trasformarsi, per attuare la propria metamorfosi. Questa metamorfosi è letteralmente psico-fisica, in quanto, dice il testo, un solo corpo contiene e mostra molte anime, ma Luciano le cambia di segno: se Cratone parla di corruzione del corpo e dell'anima, Licino ne esalta invece l'alto ruolo pedagogico ed estetico. Infatti, nel paragrafo 67 dice:

E bisogna che [il pantomimo] assimilandosi ai fatti sia in stretto rapporto con ciascuna delle cose eseguite. E la pantomima proclama di mostrare e recitare (δείξειν καὶ ὑποκρινεῖσθαι) del tutto le emozioni ora portando sulla scena (εἰσαγοῦσα) uno che ama ora uno adirato e uno preso dalla follia o un altro addolorato, e tutte queste cose con la giusta misura. E la cosa più paradossale, nello stesso giorno si mostra Atamante in preda alla follia, poi Ino in preda alla paura e diversamente lo stesso Atreo, e dopo un po' Tieste e quindi Egisto e Aerope. E un solo uomo è tutte queste cose.

La tecnica recitativa del pantomimo è esaltata proprio nei termini della sua capacità di trasformazione: questa metamorfosi ha un determinato esito ricettivo nel proporre quell'ampia gamma dei *pathe* che caratterizzano anche la ricezione tragica, che, come abbiamo visto, presenta numerose zone di contatto con quella pantomimica. In questo segmento si comincia a delineare un principio di grande importanza: le emozioni di cui si parla non sono suscitate da aspetti contenutistici della trama, secondo il precetto che Aristotele aveva cercato velleitariamente di proporre, ma da aspetti del tutto legati alla tecnica gestuale e performativa dell'attore. *Deixis* e *hypokrisis*, mostrare e interpretare, sono tecniche costituite da aspetti gestuali che si caratterizzano per l'aderenza a una convenzione caratterizzata dalla presenza di *schemata* che vanno letti secondo tratti biotici, che presentano direttamente le emozioni dei personaggi e i caratteri della storia per mezzo delle

30. V. Di Bernardi, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La Casa Usher, Firenze 1995, pp. 127-129, descrive compiutamente ogni ruolo e la diversa attitudine corporea che è funzionale alla caratteristica della maschera.

31. Ci soffermeremo più avanti sui paragrafi 80-81 dai quali emerge come ogni ruolo avesse un suo *frame* gestuale ben definito che andava appreso ed eseguito con precisione (*akrabeia*): tale precisione determinava la comprensione e il riconoscimento del pubblico competente del codice.

32. Nelle prossime pagine mi soffermo a chiarire questi aspetti sulla base di quanto dice Luciano.

loro peculiarità performative sospese tra il tratto sovrasegmentale, il gesto come fenomeno ridondante, e la comunicazione di un piano del contenuto. Ma su questo punto torneremo a breve. Adesso per fornire un primo momento riassuntivo sulla tematica della metamorfosi mimetica usiamo 68-69:

Tutti gli altri spettacoli visivi e musicali (θεάματα καὶ ἀκούσματα) mettono in scena (τὴν ἐπίδειξιν ἔχει) un'unica specifica azione. Infatti c'è l'*aulos*, o la cetra, o il canto con la voce, o la drammaturgia tragica, o la composizione divertente comica. Il pantomimo, avendole riunite, le ha tutte, ed è possibile vedere il suo apparato vario e multiforme: *aulos*, flauto, battito dei piedi, suono del cembalo, bella voce dell'attore (ὑποκριτοῦ εὐφωνίαν), intonazione unitaria dei cantanti. (69). E ancora le altre cose sono opera dell'una e dell'altra parte dell'uomo, gli uni dell'anima (ψυχῆς), gli altri del corpo (σώματος) ed entrambi si mescolano nella pantomima.

Se i vari spettacoli si caratterizzano per un'unica classe di espressione, la pantomima le contiene tutte e presenta, grazie ai suoi dati tecnici, aspetti del corpo che si intersecano con aspetti dell'anima. In questo senso appare come Luciano esalti il dato psico-fisico della *performance*, sia attraverso l'esecuzione gestuale del pantomimo sia attraverso quella vocalica dell'esecuzione dei libretti. Corpo e anima sono intrecciati nel quadro dell'*orchesis*, per mezzo della *deixis* si presentano i dati di entrambi: lo spettatore vede il corpo che, come dice il barbaro del paragrafo precedente, mostra i dati dell'anima; pensiero e corpo sono uniti in un'unica soluzione, quella pantomimica, che si chiarisce come *thinking in motion*, come espressione biotica di pensiero attraverso un movimento che si costituisce come semantica del gesto. La metamorfosi mimetica va vista in quest'ottica e, inquadrando queste tematiche, è utile ricercarle e chiarirle meglio attraverso un'analisi delle loro altre ricorrenze nel trattato. Rileggiamo quindi i primi paragrafi.

Nel paragrafo 6 Licino propone degli assunti che riassumono alcune delle tematiche che approfondirà successivamente. La pantomima, replica all'avversario, non solo per gli spettatori è gradevole (τερπνὴ) ma è anche utile (ὠφέλιμος), insegna e forma (παιδεύει καὶ ὅσα διδάσκει): tutto ciò avviene dando una misura alle anime degli spettatori attraverso un principio ritmico (ῥυθμίζει τῶν ὁρόντων τὰς ψυχάς) che si estrinseca attraverso l'aspetto visivo degli spettacoli (θεάμασιν) e quello acustico (ἀκούσμασιν). Quanto si vede e quanto si sente in scena fa da tratto di unione tra corpo e anima (σῶμα, ψυχή): la bellezza dell'esecuzione del pantomimo e del suono sono i dati che fuori dal piano del contenuto rivelano nel *rhythmos* come la bellezza (κάλλος) del corpo e dell'anima si intrecciano.

Questo intreccio inestricabile è percepito dallo spettatore per mezzo di queste due linee di codice che hanno nel ritmo il comune denominatore, come già aveva sostenuto Platone e ribadisce Aristide Quintiliano³³. Il ritmo è il principio biotico

33. Cfr. Platone, *Leggi*, 672 sgg., e quanto da me spiegato in M. Marinelli, *Culture e teorie*, cit., pp. 319 sgg. N. Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della Pantomima*, in "Dioniso Annale", 2,

che porta *terpsis* ma è anche utile in quanto migliora l'anima insegnandole quanto di bello risiede in lei e nel corpo. La dimensione psico-fisica è qui enfatizzata nel ponte che si crea tra *performer* e spettatore, cioè nella "relazione teatrale": si constata qui l'unità ricettiva e cognitiva garantita dal corpo-mente attraverso un processo biotico e sensoriale che rifugge dichiaratamente ogni implicazione metaforica per rivolgersi direttamente all'immediatezza della percezione. I processi ricettivi si cognitivizzano a partire da un'immediatezza acustico-visiva che la pantomima propone concretamente, come *un'arte della vita*³⁴, attraverso un percorso che parte dal corpo (*soma*) dell'attore e arriva al corpo (*soma*) dello spettatore ed entrambi si intrecciano in un'unica soluzione all'anima (*psyché*).

Luciano rifugge, nel campo dell'esecuzione e della ricezione, ogni separazione corpo-anima per proporre la nozione di corpo-mente, di una mente che non pensa al di là del corpo ma che attua un pensiero in esecuzione (*thinking in motion*) per l'attore dello spettacolo: la stessa nozione di corpo-mente, di percepire e formulare pensiero attraverso il corpo concerne il lavoro contemporaneo di ricezione dello spettatore. Coerentemente con questa tendenza Luciano pone nel paragrafo 7, all'origine della *orchesis*, come principio naturale, biotico, nuovamente il *rhythmos* che, dice, è il principio comune della danza circolare degli astri con l'intreccio dei pianeti ed è l'elemento di base dell'espressione orchestica. Infatti è ad esso che è connessa la funzione didattica e formativa nella danza³⁵ come spiega con chiarezza nel paragrafo 8. Omero, ci dice, definisce Merone *orchestés*, infatti la danza gli ha appreso i principi del combattere: «leggerezza ed euritmia (κουφότητα καὶ εὐρυθμίαν)», due aspetti che sono alla base della corretta *kinesis* del pantomimo, basata su tensione e distensione, come mostra il passo successivo. In 9-10 Luciano si sofferma sulla Pirrica di cui si era lungamente occupato Platone³⁶. Danza e guerra sono animati, come pratiche del corpo, dalla stessa matrice psico-fisica: infatti, dice nel paragrafo 10, a Sparta la Musa sovrintende a entrambe e la guerra si fa «con l'*aulos* e il ritmo (πρὸς ῥυθμόν) e il passo del piede ben ordinato (εὐθάκτον ἔμβασιν τοῦ ποδός)». Il ritmo è nuovamente l'elemento principale e comune e ora Luciano precisa le azioni fisiche³⁷ che sono basate su di esso e ne descrive la dinamica. La danza

2003, p. 96, aveva già avanzato, comparando Libanio e Luciano, l'idea del lavoro fisico che si coniuga all'*episteme*.

34. Sulla nozione di "arte della vita" ricordo l'agile punto di J.-M. Pradier, *Dalle arti della vita alla vita come arte*, in "Teatro e Storia", X, 17, 1995, p. 82. Su corpo-mente cfr. F. Ruffini, *Precisione e corpo mente. Sul valore del teatro*, in "Teatro e Storia", VIII, 15, 1993, pp. 209-239, ma anche Id., *Teatro e boxe*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 181-185, in particolare p. 184, ed E. Barba, *La canoa di carta*, cit., pp. 135 sgg., sull'idea di *thinking in motion* cioè di pensiero che è azione, è movimento, qualcosa di non dissimile dall'equivalenza *soma-psyché-kinesis* in Luciano.

35. Lo stesso concetto ritorna in 15 in cui ritmo e danza sono definiti come il modo migliore di iniziazione ai misteri, il che mostra per l'appunto una volta di più sia la funzione rituale e la connessione divina della danza sia la sua essenza psico-fisica laddove nei misteri erano senz'altro utilizzati come modalità di appropriazione fisica da parte dell'iniziato verso un cammino che lo portava al compimento del percorso iniziatico.

36. *Leggi*, 815a-b.

37. Per azione fisica non si intende una nozione vaga ma quella precisa e ripetibile azione del corpo

e l'azione di guerra – espressioni fisiche prive di contenuto il cui pensiero risiede nell'azione stessa – presentano tra gli aspetti che le uniscono il «piede ben ordinato», cioè la corretta posizione dei piedi. I piedi sono, come ha argomentato Barba³⁸, la base di ogni espressione fisica in situazione di extra-quotidianità e Luciano tornerà a ribadire il concetto nel paragrafo 8o in cui si sofferma sulla necessaria armonia tra movimento del piede e ritmo generale del corpo³⁹ che danza: tornando al paragrafo 10, vediamo che l'asse del corpo si dispone sulla base della posizione dei piedi che dettano il movimento corretto o meno nella gestione dell'energia.

Tu potresti osservare anche ora che i loro adolescenti hanno lo stesso apprendimento nella danza e nel combattimento in armi. Infatti dopo che hanno combattuto, vicini, con le mani, e hanno colpito e sono stati colpiti, si fermano e la lotta per questi finisce in danza e l'auleta sta in mezzo suonando l'*aulos* e battendo con il piede, ed essi seguendosi a vicenda in fila mostrano tutti gli *schemata*, procedendo secondo il ritmo, prima quelli di guerra, dopo poco quelli coreutici, quelli cari a Dioniso e ad Afrodite.

Nuovamente si insiste sul dato del ritmo, che è presente sia negli *schemata* di guerra sia in quelli della danza: le posture in movimento della guerra e della danza si presentano come informate dagli stessi principi, cioè dal ritmo e dalla posizione corretta dei piedi. Infatti, egli propone l'esempio della lotta in cui si colpisce e si viene colpiti, in cui cioè è nodale la tensione tra azione e reazione, tra vibrare il colpo e subirlo. Sono due azioni che richiedono due differenti atteggiamenti fisici basati proprio sulla posizione dei piedi e dei muscoli in opposizione tra loro nella gestione dell'energia. Non bisogna infatti pensare che euritmia corrisponda a leziosità. L'attenzione del lavoro dei piedi nella presentazione di uno *σχῆμα* è nuovamente ribadita nel paragrafo 11, in cui Luciano riporta una sentenza gnomica che il canto impone a chi danza:

Infatti dice: «Avanti giovinetti cambiate il piede e meglio farete il *komos*», cioè meglio danzerete. Similmente essi anche danzando fanno la cosiddetta “catena”. [...] (12). E l'efebo danzando conduce i giovinetti servendosi di quei movimenti che poi userà in guerra mentre la fanciulla segue insegnando a danzare in modo acconcio la danza femminile (τὸ θῆλυ) tanto da essere la catena un intreccio di moderazione e virilità (σοφοσύνη, ἀνδρεία).

Lo *schema* della “catena”, che prevede una danza coordinata di fanciulle e ragazzi, così come il *komos* richiedono come base per la loro esecuzione un cambio

che costituisce la base di costruzione di un ruolo. Cfr. le riflessioni complessive di una lunga gestazione pratica e teorica in E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., pp. 25, 33 sgg., 102 sgg., 178 sgg. (questa parte del libro è di M. De Marinis), 203.

38. Cfr. Ivi, pp. 73 sgg., ma soprattutto pp. 182 sgg., che approfondiscono articolatamente quanto spiegato già in E. Barba, *La canoa di carta*, cit., pp. 37 sgg. (in particolare p. 40).

39. Qui lo scrittore mette in luce l'errore del cattivo pantomimo: «ἕτερα μὲν γὰρ ὁ ποῦς, ἕτερα δ' ὁ ῥυθμὸς λέγει», «non c'è coerenza tra piede e ritmo».

di piede, un cambio di passo. Si noterà che le differenti posture e i diversi movimenti che in questo modo i giovani attuano definiscono la virilità o meno della danza; inoltre l'autore propone un caso in cui femminile (moderazione) e maschile (virilità) si intrecciano. Ancora in 13, citando l'episodio dell'*Odissea* sullo spettacolo orchestico alla corte dei Feaci⁴⁰, egli sottolinea come il *thauma* suscitato in Ulisse dalla danza fosse dovuto proprio «ai movimenti rapidi dei piedi», mostrando di nuovo la loro centralità performativa nella *orchesis* che ne fa un elemento centrale in assoluto: infatti l'autore non ne parla come di una curiosità o di un dato da considerare come banalmente tecnico ma lo pone alla base della danza e del movimento proprio nel suo essere forma didattica per la comunità, nell'ontologia stessa del genere, dopo averne esaltato il connotato psico-fisico. Stessa cosa in 15 a proposito della danza delle Muse esiodee che «danzano attorno all'oscura fonte con i piedi delicati». Nel paragrafo 71 Luciano si trova ad elencare alcuni dei principi direttamente fisici che presiedono al lavoro del corpo del *performer* proprio al momento in cui definisce il rapporto tra la quotidianità concreta delle azioni "vere" e la extra-quotidianità egualmente concreta delle azioni pantomimiche:

Inoltre solo la danza ha il piacevole delle altre attività (τερπνόν) e di quante promettono l'utile (χρήσιμον), essendo anche l'utile più giovevole per quanto si coniuga al piacevole. Infatti è tanto più dolce guardare questa che dei giovani che lottano e che sono percorsi dal sangue, e altri che gareggiano nella lotta nella polvere; quanti spesso la danza rappresenta (ἐπιδείκνυται) allo stesso tempo senza danno e con bellezza di forma e in modo del tutto piacevole. Agli altri che guardano (ὀρῶσι) capita che il movimento della pantomima sia ben teso (τὴν μὲν οὖν γε σύντονον κίνησιν τῆς ὀρχηστικῆς), e le sue evoluzioni (στροφάς) e le rotazioni (περιαγωγάς) e i balzi (πηδήματα) e le flessioni (ὕπτιασμούς) all'indietro sono piacevoli (τερπνά) per gli altri, mentre per quelli che le compiono sono sane oltre misura. Infatti io direi che tra le attività fisiche questa sia insieme la più bella e la più dotata di euritmia (εὐρυθμότατον), ammorbidendo il corpo (σῶμα) e curvandolo e alleggerendolo e istruendolo a essere pronto alla metamorfosi (μεταβολήν), e procurandogli una forza non piccola.

Voglio soffermarmi su questo passo che riassume e condensa diverse tematiche già viste e introduce alcuni dati importanti a loro chiarimento. Luciano sfugge del tutto a una concezione della mimesi come simulazione per evidenziarne invece la dimensione di azione concreta. Essa propone l'utile e il dilettevole come altre attività ma li fonde insieme, sia per l'esecutore sia per il ricettore. Essa ripropone in forma artificiale, o meglio extra-quotidiana, la lotta e gli esercizi ginnici, ma attraverso un movimento che subisce la variazione, lo scarto rispetto alla realtà, dovuto alle tecniche del corpo, che sono sane e utili per chi le pratica e piacevoli e dolci al guardare per gli spettatori. E Luciano chiarisce in cosa consistono i principi che presiedono a tali tecniche del corpo. Il movimento della pantomima si basa sulla tensione del corpo che si produce in evoluzioni (*strofas*), in rotazioni su se stessi

40. *Odissea*, VIII, 265 sgg.

(*periagogas*), in balzi (*pedamata*), in flessioni all'indietro. Alcune di queste tecniche del corpo erano già state oggetto della riflessione di Platone nelle *Leggi*⁴¹: da una parte abbiamo evoluzioni rotatorie in movimento e da fermi, dall'altra balzi in avanti e indietro che spiegano cosa si debba intendere per tensione. Questi esercizi sono come dei "fonemi" del gesto che compongono il linguaggio che si articola in *schemata* e che costituisce il "testo orchestico", la *drammaturgia dell'attore*⁴² che affronta un ruolo, quello che Mejerchol'd chiamava "disegno dei movimenti"⁴³, la costruzione di uno spettacolo pantomimico. Alla base di tutto ciò rimane sempre il concetto di euritmia della danza in rapporto all'esecuzione fisica e al testo musicale, ma soprattutto va sottolineato che questi esercizi fisici, come un *training*, servono a plasmare il corpo, a renderlo morbido e pronto a quello che è il nodo centrale della mimesi del *performer*: la sua metamorfosi concretamente fisica nel rappresentare, nel mostrare (*deiknytai*) le azioni concrete della lotta. Queste azioni subiscono la trasformazione dettata dalla extra-quotidianità, dal fatto di essere mutate nei termini della seconda natura dell'attore, dunque il gesto è arricchito dalla ridondanza, dallo spreco di energia⁴⁴: è un'azione concreta e non una simulazione posticcia di un'azione concreta, ma essendo un gesto, una *kinesis* in un contesto extra-quotidiano si riempie di messaggi estetici, artificiali nel senso che sono "fatti ad arte". Sono dunque i principi che presiedono alla disciplina del corpo dilatato⁴⁵ che rappresenta, che si trasforma non nel senso che indossa un costume ed una maschera e basta, ma nel senso che subisce una metamorfosi mimetica, una trasformazione che si articola nella consapevolezza che quella rappresentativa è una seconda natura. Eugenio Barba ha scritto: «A volte la via più breve fra due punti è un arabesco»⁴⁶.

La materia del teatro è molteplice e comprendere la ridondanza del gesto, della *kinesis*, richiede un'analisi attenta del lavoro concreto dell'esecutore così come del ricettore. Il gesto teatrale è un arabesco, una moltiplicazione artificiale del suo referente reale: questa osservazione è tutta dentro questo segmento di Luciano che cerca di superare la difficoltà di trasferire sulla pagina la concretezza del lavoro del corpo-mente dell'attore. Gli uomini di teatro hanno lamentato sovente la difficoltà dei letterati di comprendere le loro metafore, i loro processi: è importante con-

41. 795d, 5, 815a-b.

42. Su questa nozione ampiamente dibattuta negli scritti di Barba e tra gli studiosi che fanno capo alla rivista "Teatro e Storia", cfr. da ultimo E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., pp. 102 sgg.

43. E. Barba, *La canoa di carta*, cit., p. 184 sgg. Tutta questa parte del libro di Barba è utilissima per capire il percorso argomentativo di Luciano che cerca di restituire a parole l'ineffabile del gesto.

44. Cfr. la sintesi complessiva su questa tematica di E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., pp. 52 sgg., ma in particolare E. Barba, *La canoa di carta*, cit., pp. 31 sgg., che spiega con chiarezza il concetto: esso si basa sul fatto che nelle tecniche extra-quotidiane per compiere un gesto si utilizza più energia di quanta se ne usi nel gesto quotidiano in quanto si costruisce un altro corpo, il corpo, appunto, della seconda natura mimetica.

45. Sulla nozione di corpo dilatato cfr. E. Barba, *La canoa di carta*, cit., cap. VI.

46. Ivi, p. 77.

statare che Luciano, che si colloca volutamente in una posizione di alterità rispetto ai *pepaideumenoï*, restituisce la vividezza del lavoro dell'attore, ne comprende la dimensione psico-fisica, ne difende il valore in quanto attività materiale e performativa, ne descrive la tecnica come si farebbe in un trattato di retorica o poetica per l'arte oratoria o letteraria. Individua splendidamente la scrittura pantomimica come una scrittura gestuale e scenica, sfuggendo ai pregiudizi della più parte dei suoi contemporanei. Nel paragrafo 72, infatti, insiste sul principio dell'euritmia per una corretta esecuzione orchestrale e nel paragrafo 73 chiarisce il fatto che il corpo del pantomimo comprende e deve comprendere «la forza e la duttilità delle membra», entrambi i principi gestuali, *Animus-Anima*, che erroneamente Platone⁴⁷ aveva attribuito al genere biologico: per Luciano questo aspetto è il carattere paradossale del corpo proteiforme del *performer*: «come se uno mostra in se stesso la forza di Eracle e la tenera seduzione di Afrodite». In questo senso Luciano, restando sempre aderente alle necessità insite nella rappresentazione teatrale, risponde alle accuse di effeminatezza e all'angoscia rispetto allo spiazzamento di genere che fin dal V secolo avevano ossessionato i teorici teatrali. La centralità del corpo in rapporto organico con la mente è il tema dei due paragrafi successivi (74, 75): così come si esalta l'euritmia, egli esalta l'armonia di esso che egli descrive secondo il canone di Policleto. Nel paragrafo 77 vuole ulteriormente chiarire tale armonia in rapporto alla tematica del gesto e del movimento:

In ragione di ciò, che [il pantomimo] sia del tutto ben disposto nel movimento (εὐκίνητος) e sciolto nel corpo (σῶμα) e allo stesso tempo composto (συμπεπηγώς), così da piegarsi quando è opportuno e comporsi con vigore se ce n'è bisogno.

Il pantomimo deve avere un corpo duttile a proporre due tipologie di movimenti opposte, da una parte la rigidità e l'equilibrio, dall'altra la scioltezza e il disequilibrio, a seconda della bisogna. Il principio che Luciano richiama è quello delle opposizioni, che presiede alle discipline del corpo in contesti di rappresentazione: il *performer* deve proporre movimenti opposti tra di loro e da tale opposizione scaturisce l'energia giusta dell'esecuzione. Lo stesso corpo deve essere in grado di lavorare differenti usi dell'energia, nello stesso corpo risiede la possibilità di usare l'*Animus* e l'*Anima*: esso deve essere *eukinetos*, duttile, "scrivibile", a seconda del principio di movimento che bisogna adoperare. È evidente che l'autore enfatizza di nuovo enormemente la centralità del corpo rispetto al *logos* ribaltando del tutto i tentativi di lettura che cercavano e avevano cercato di marginalizzare il teatro proprio per il suo carattere di arte della vita, per il suo connotato biotico che sfuggiva alla concezione di mimesi come simulazione per proporre quella di mimesi come creazione di una realtà altra. Nel proporre il suo disegno teorico Luciano intende classificare tale potere biotico entro i canoni di una differente retorica, di un linguaggio altro, del corpo, ma definibile in quanto linguaggio.

47. Cfr. Platone, *Leggi*, 802a sgg.

Nel corso del dialogo Luciano si sofferma svariate volte a testimoniare e analizzare i processi di *epideixis* e *schemata* della pantomima: si tratta della modalità di comunicazione e degli strumenti linguistici che il pantomimo adopera per mezzo delle discipline corporali che ho tratteggiato nella pagine precedenti. Il corpo flessibile e allenato, di cui abbiamo parlato in merito al paragrafo 77, esegue delle forme convenzionali, un vocabolario di gesti e movimenti che serve alla scrittura scenica della partitura delle azioni, della drammaturgia dell'attore. Nel paragrafo 17 suggerisce la presenza di *schemata* che rappresentano la danza del sole in cui è chiaro che il danzatore adoperava il movimento circolare (*strofas*):

ma quelli stando verso Levante accolgono il Sole con una danza (ὄρχησαι) assumendo in silenzio da se stessi la postura gestuale (σχηματίζοντες) e rappresentando la danza del dio (μιμούμενοι τὴν χορείαν τοῦ θεοῦ).

La mimesi non è finalizzata alla trasmissione di un intreccio e di emozioni ma all'evocazione concreta di una divinità che gioca un ruolo nella comunità degli Indi di cui lui parla in questo frangente: per compiere questa evocazione il dio è richiamato da *schemata* gestuali convenzionalmente riconosciuti come "danza del dio". Ma abbiamo visto che l'effetto pragmatico della danza non è considerato solo sulla base della convenzione e del suo conseguente piano semantico, anzi a esso si associa una "semantica della passioni", degli effetti ricettivi di stampo esclusivamente sensoriale che si compongono assieme all'arbitrarietà della relazione convenzionale tra piano della forma (il gesto o la sequenza dei gesti) e quello del contenuto (in questo caso "la danza del sole") nella costruzione di una "relazione teatrale" in cui la nozione di corpo-mente va considerata come la principale nozione euristica per la corretta e globale comprensione della sua fenomenologia. La presenza di un connotato emotivo immediato e pre-semantico nel concetto di *schemata* è suggerita, inoltre, dal paragrafo successivo a questo in cui si torna nuovamente sulla relazione stretta tra danza e guerra: nel contesto reale della guerra, una cosa della vita, l'*orchesis* gioca un ruolo sia nella formazione del guerriero, l'abbiamo visto, ma anche nel connotato estetico del gesto, della postura, della maniera di combattere, il che enfatizza a dismisura l'idea della gestione del corpo come arte della vita e dell'analogia tra contesti performativi della vita e della scena in cui intervenga la modifica mediante *training* del corpo. Luciano parla del modo di combattere degli Etiopi (18):

E gli Etiopi quando combattono fanno questo con la danza (σὸν ὄρχησαι), e un uomo etiopie non scaglierebbe un dardo staccandolo dalla testa – infatti usano questa e non la faretra, avvolgendo a questa le frecce a guisa di raggi – se prima non avesse danzato e non avesse minacciato con la postura gestuale (τῷ σχήματι) e avesse atterrito (προεκφοβήσειε) con la danza il nemico.

È di primaria importanza rilevare che l'autore attribuisce alla danza la funzione di suscitare *phobos* in un contesto reale, cioè al di fuori della convenzione teatrale,

il che mostra l'incidenza concreta di essa come arte della vita, quell'aspetto biotico, pre-semantic, al di fuori dell'arbitrarietà del segno linguistico di cui abbiamo già parlato. Lo *schema* del guerriero etiope è per Luciano dotato di un suo naturale connotato di paura, al di là di ogni ipotesi metaforica che può investire il gesto in contesti di rappresentazione: il guerriero non finge di atterrire l'avversario ma lo atterrisce davvero, e lo fa attraverso la danza. Ma gli *schemata* di cui parliamo vengono per l'appunto dalla danza, il che vuol dire che anche il danzatore non desta emozioni posticce ma i suoi ritrovati linguistici vanno letti nell'ottica di una concretezza emotiva che va collocata nell'ottica biotica che adotto in questo lavoro. Il paragrafo 19 arriva a offrire una prima sintesi delle premesse degli altri due in quanto descrive, a partire da Proteo, il concetto di mimesi come metamorfosi fisica che è in grado di raccontare storie (contenuti) e principi, emozioni psico-fisiche:

Infatti l'antica storia mi sembra che dica che Proteo l'egiziano null'altro era che un *orchestés*, un uomo mimetico (μιμητικὸν ἄνθρωπον) e in grado di assumere una postura (σχηματίζεσθαι) per ogni cosa e di operare una metamorfosi (μεταβάλλασθαι), come anche di rappresentare (μιμεῖσθαι) l'umidità dell'acqua e l'acutezza del fuoco nella forza del movimento (τῆς κινήσεως) e la forza del leone e l'animo della pantera e l'ondeggiamento dell'albero e di tutto quanto volesse. E il racconto raccontava la sua natura tendendo al massimo del paradosso, poiché egli diventava tutte le cose che rappresentava (ὡς γιγνομένου ταῦτα ἅπερ ἐμιμεῖτο). La qual cosa accade anche ai pantomimi dei giorni nostri. Infatti tu potresti vedere questi che si trasformano velocemente nella stessa circostanza e rappresentare (μιμουμένους) come Proteo.

In questo brano Luciano adoperava il paradigma mitico e una serie di immagini per descrivere nella maniera più icastica possibile l'essenza e le caratteristiche della mimesi del *performer*: Proteo, il dio multiforme, altri non era che un pantomimo e la sua metamorfosi fisica è adoperata in quanto immagine esemplificativa del lavoro della recitazione orchestrale. Il pantomimo dei giorni suoi si trasforma immediatamente come Proteo attraverso il proprio corpo, adoperando cioè delle posture fisiche (*schemata*) adeguate all'obiettivo della sua trasformazione; questa descrizione mi sembra sgombera il campo⁴⁸ dalle ipotesi di quanti hanno cercato la spiegazione della variazione nell'interpretare i personaggi in un vero e proprio laborioso cambio di costume: è il corpo che dà il valore all'emozione e alla forza biotica rappresentata che a sua volta informa la percezione del carattere che si rappresenta, come Luciano spiega chiaramente in 80, laddove mostra gli errori del pantomimo che usa male il ritmo e i piedi e confonde i gesti e la drammaturgia dell'attore. È interessante vedere come il pantomimo esprima attraverso il lavoro fisico, attraverso la forza della κίνησις, dei concetti astratti, esterni a un contesto

48. Da ultimo cfr. E. Hall, R. Wiles, *New Directions in ancient Pantomime*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008. La Wiles a p. 70 chiarisce come i cambi di maschera fossero a vista e il pantomimo non provvedesse a un cambio di costume, come invece avveniva per l'attore tragico, affidando alla propria abilità il suggerire al pubblico il fatto che ci fosse un nuovo personaggio.

di simulazione narrativa, e che appaiono tutti essere forze e concetti in opposizione tra di loro: la liquidità dell'acqua, l'acutezza del fuoco, la forza e l'animo delle fiere ma anche la mobilità e la flessibilità dell'ondeggiare degli alberi. Mi sembra che l'autore cerchi qui delle metafore per raccontare, descrivere, fissare nel cimitero delle parole, l'indescrivibile *bios*⁴⁹ della presenza scenica dell'attore. Il confronto con altre civiltà teatrali rivela che le immagini di Luciano non sono dissimili da quelle usate in altri contesti per richiamare proprio quei "principi che ritornano" nella presenza del *performer* che egli descrive. È un passo in cui Luciano supera la prospettiva che appiattisce lo studio del teatro dal punto di vista del solo spettatore per collocarsi dal punto di vista dell'attore, dell'*orchestés*, offrendoci quel punto di vista interno che ci serve per superare una percezione impressionistica della *techné* recitativa. I due principi più rilevanti sui cui egli sembra basarsi sono: quello di equilibrio e quello di opposizione. Da una parte parla dell'equilibrio in cui si trova il pantomimo: egli roteando e basando il proprio lavoro sul movimento dei piedi si viene a trovare nella condizione dell'attore Kabuki o dei danzatori Kathakali, al momento in cui si trovano a praticare una forma di *equilibrio di lusso* e di *equilibrio in azione*⁵⁰ al momento cioè in cui si muovono in scena turbando continuamente il proprio normale equilibrio del corpo per acquisire l'equilibrio extra-quotidiano della scena: se nella vita noi facciamo il minimo dello sforzo per stare in equilibrio, in teatro vige la regola contraria, il *performer* si mette di continuo in una situazione fisica che scompensa il suo asse, mettendo in pericolo la propria aderenza al terreno e la stabilità del proprio asse corporeo; egli crea quella situazione di gestione dell'energia che determina che «le tensioni del corpo si dilatano e il corpo dell'attore ci appare già vivo ancor prima che l'attore inizi a esprimersi»⁵¹. Questo stesso principio è documentato variamente e se ne può trovare un esempio palese in un documento di prima mano⁵² come la descrizione pantomimica del XIX libro delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli (264 sgg.) in cui si mettono in luce sia il disequilibrio dato dal movimento dei piedi e delle gambe rispetto all'asse del corpo sia quello del giro su di sé, dell'evoluzione. Leggiamo (*Dionisiache*, XIX, 269-276):

49. Sul concetto di *bios* scenico cfr. la definizione di E. Barba, *La canoa di carta*, cit., pp. 23 sgg. e gli sviluppi che lo stesso autore propone in E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 172.

50. Cfr. ivi, pp. 73 e 79.

51. E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 73.

52. La lunga descrizione è compresa tra i vv. 118 e 286. Sul fatto che Nonno si ispiri a spettacoli direttamente visti cfr. J. Gerbeau (a cura di), *Nonno di Panopoli. Dionysiaques*, XII (libri 18-19), Les Belles Lettres, Paris 1992, p. 87. La studiosa affermava non trattarsi tuttavia di un passo in cui ci sono termini tecnici e allarmava i lettori sulla necessità di non applicare i termini della danza moderna alle scelte lessicali di Nonno. L'operazione che io faccio è del tutto diversa in quanto adopero le notizie che vengono riportate per disporle nel quadro delle discipline del corpo teatrale e per chiarire il contesto dell'analisi di Luciano. Non sono in grado di dire se il poeta usasse o meno termini tecnici, quello che è certo è che la descrizione è molto dettagliata. La difficoltà di comprensione e traduzione di alcuni immagini di Nonno sarebbe probabilmente aiutata proprio dalla comparazione con i principi del movimento che emergono dalle altre civiltà teatrali.

Dritto sui talloni ondeggiava con movimento circolare, e inflessibile si appoggiava sulla pianta del piede destro, tenendo l'alluce dell'altro piede o avendo piegato il ginocchio con le palme delle mani o un'ampia piegatura delle cosce, Sileno, con il peso del corpo sulle ginocchia (βαρύγυνος), slanciando dritto il piede. E slanciò il piede sinistro verso il fianco e la spalla, muovendosi, con leggerezza, a spirale.

La testimonianza di Nonno chiarisce gli accenni di Luciano e ci offre un più chiaro quadro entro cui muovere le nostre osservazioni: il movimento circolare di Sileno si presenta come leggero, dato che il peso del corpo è veicolato verso i piedi e le ginocchia e da qui è slanciato con movimenti volti proprio a squilibrare l'asse del corpo.

Il secondo aspetto è quello dell'opposizione: convivono, nella costruzione dell'azione fisica, principi fisici opposti che sortiscono lo stesso effetto del precedente. Tutto questo è sempre accompagnato da quella che è la più diffusa osservazione di Luciano nel suo trattato: quella sul ritmo e l'euritmia. I piedi, che egli individua come motore della danza, e tutto il corpo, devono seguire il ritmo corretto. Il ritmo è lo scandire un'azione nel tempo e nello spazio, come una scansione metrica è fatto di pause, silenzi, accelerazioni. Questi caratteri sono evidenziabili negli *schemata*, che sono eseguiti in una dialettica tra movimento e stasi. Non concordo con la Garelli⁵³ quando differenzia φοραί e σχήματα considerando le prime i movimenti e i secondi «pauses dans le mouvement»: gli *schemata* al contrario sono posture gestuali specifiche e determinate convenzionalmente che però sono praticate in movimento, che non si possono considerare soltanto come un esito finale di uno spostamento, ma sono parte di una catena gestuale cinetica. Non sarà inutile ricordare Aristofane, *Vespe* 1485-1488, in cui abbiamo la descrizione parodica dello *schema* della *mania* in cui si constata che tale forma convenzionale avviene in movimento. A questo si può aggiungere Aristide Quintiliano, che nel primo libro del *De Musica* offre un'importante definizione di *rhythmos* su cui è importante ritornare proprio per il valore di confronto e chiarimento rispetto ai continui richiami che a esso si ritrovano in Luciano:

Dunque il ritmo si coglie nella sua globalità con questi tre percettori (αἰσθητήριος): con la vista (ὄψει), come nella *orchesis* (ἐν ὀρχήσει), con l'ascolto (ἀκοῆ), come nel canto, con il tatto, come nel battito delle arterie. Quello che riguarda la *mousiké* da due, sia dalla vista sia dall'ascolto (ὕπὸ δυεῖν, ὄψεως τε καὶ ἀκοῆς). Nella *mousiké* si sottopone a ritmo il movimento del corpo (κίνησις σώματος), la melodia, l'enunciazione (λέξις). Tra questi ciascuno si vede sia singolarmente sia con gli altri, senza uno dei due e insieme ad entrambi. [...] Il ritmo si percepisce per se stesso nella nuda *orchesis*, con il canto nei *cola*, con la sola enunciazione nei poemi con la recitazione (μετὰ ὑποκρίσεως) che si forma [...]. Il ritmo nell'enunciazione (ἐν λέξει) si determina con le sillabe, nel canto attraverso le parole delle arsi verso le tesi, nel movimento sia con le *posture ge-*

53. M.H. Garelli, *Danser le mythe*, cit., pp. 336-337.

stuali sia con i loro complimenti, che anche si chiamano segni (ἐν δὲ κινήσει τοῖς τε σχήμασι καὶ τοῖς τούτων πέρασιν, ἃ δὴ καὶ σημεῖα καλεῖται)⁵⁴.

La *kinesis* della *orchesis* è sottoposta a ritmo e il suo strumento è il corpo: la manifestazione fisica del *rhythmos* si percepisce nella *kinesis* attraverso gli *schemata* che quindi non sono evidentemente pause del movimento ma le sue manifestazioni visibili. Semmai è plausibile sostenere, su base comparativa e su quella delle osservazioni dell'antropologia teatrale, che questi due termini (*phorai*, *schemata*) descrivano il processo di tensione di una postura gestuale che è portata da uno stato di quiete ad un movimento per tornare a uno stato di quiete, in cui ogni fase di quiete è un *sats*, cioè una stasi intermedia in cui contestualmente termina un'azione e ne comincia un'altra⁵⁵.

L'idea di metamorfosi mimetica, riassumendo il discorso di Luciano sul pantomimo, è dunque profondamente legata alla postura gestuale e alla qualità della *kinesis* che si articola tra principi fisici in opposizione tra loro (durezza/morbidità, liquidità/acutezza) che consentono la trasformazione e di esprimere ogni tipo di *pathe*, così come ogni *ethe*, andando a colpire la relazione tra due corpi.

Nel paragrafo 25 l'autore attribuisce a Socrate l'aver individuato l'importanza educativa di *eurythmia*, *kinesis emmeles* (movimento armonioso) ed *euschemosyne* (corretta postura gestuale): sono aspetti, egli dice, che si presentano grandemente nel moderno pantomimo e il loro valore educativo prescinde il piano del contenuto mentre è da leggere come formazione del buon cittadino che passa per il lavoro del corpo e l'apprendimento dovuto ad esso. Per questa via Luciano sfugge al tentativo di espellere dalla sfera civica quanto non passa per il *logos*, negando che ciò abbia una funzione destabilizzante per constatarne al contrario il massimo ruolo formativo e virtuoso. Questo brano introduce infatti l'ampia sezione (26 sgg., già analizzati) dedicata a smentire l'accusa di destabilizzazione dell'individuo e di effeminatezza che i *pepaideumenoï* attribuiscono al lavoro corporeo del pantomimo e alla rappresentazione che egli realizza, che culmina in 29 nel confronto tra gli *schemata* della pantomima e quelli di tragedia e commedia:

mentre la postura gestuale del pantomimo (ὄρχηστοῦ σχῆμα) non c'è bisogno che io dica quanto è acconcia e ben conveniente.

L'enfasi sul gesto non è solo una caratteristica della teorizzazione di Luciano. Non si tratta di una strategia retorica da parte di un raffinato sofista che vuole dimostrare una tesi spericolata nel quadro di un'agone argomentativo. In 32 l'autore fa specifico riferimento ai «molti che hanno scritto sulla pantomima» prima di lui: essi si sono concentrati proprio sulle forme (*eide*) della *orchesis* e sui nomi che ciascuna di esse prende. Semmai il suo discorso può apparire dettato da intenti militanti al momento in cui, in 34, prova a spostare l'accusa di effeminatezza

54. Aristide Quintiliano, *De Musica*, I, XIII, pp. 31-32, ed. Winnington-Ingram.

55. Cfr. E. Barba, *La canoa di carta*, cit., pp. 87 sgg.

proprio a certe manifestazioni della danza delle origini: coerentemente con i suoi predecessori Luciano identifica nello spreco di energia e nella furiosità di alcuni *schemata* l'elemento femminile che è privo di dignità. Egli dice, rifacendosi dichiaratamente all'autorità del Platone delle *Leggi*:

Infatti quella forma frigia di danza che è legata al vino e al banchetto con l'ubriachezza, quando quelli delle campagne ballano per il flauto effeminato (πρὸς αὔλημα γυναικεῖον) molto, e i balzi che affaticano e che ancora prevalgono tra i contadini non tralascio per ignoranza, ma perché queste cose non sono comuni alla pantomima di adesso (μηδὲν ταῦτα τῆ νῦν ὀρχήσει κοινωνεῖ).

Il brano potrebbe apparire ben più che militante e strumentale laddove l'elemento più bizzarro è associare l'elemento femminile alle danze dei simposi, laddove a tali banchetti le donne non erano ammesse. In realtà è da ritenere che Luciano si riferisca alle danze eseguite da professioniste ed etere, quali l'Aspasia di Socrate che lui cita in 25. In questa luce è chiaro che egli voglia differenziare senza equivoco la danza legata al mondo della prostituzione e delle donne libere⁵⁶ e disponibili al piacere maschile da quella pantomima virtuosa e pedagogica in cui egli ha esaltato anche la presenza di virtù femminili, quali la moderazione (*sophrosyne*), che sono invece patrimonio della donne coniugate e dabbene. Ecco che nuovamente tra le azioni fisiche da censurare fanno la loro comparsa i *pedemata*, i balzi eccessivi, che sono sovente richiamati come azioni fisiche deteriori e invereconde, anche se nella descrizione fenomenologica di Nonno di Panopoli (*Dionisiache*, XIX, 265-285) sono oltremodo presenti, a testimonianza che la loro censura è parte della faziosa intenzione espositiva di Luciano.

Da qui infatti si inaugura la parte in cui la Poetica della pantomima è modellata su paradigmi alti, prossimi alla Retorica e alla Poetica degli altri generi. Questo aspetto da una parte riveste il ruolo di classificare e di sistematizzare in termini teorici una percezione diffusa, e dall'altro di offrire a essa la dignità estetica che pertiene, nella visione dei suoi avversari, alla tragedia e alle altre forme poetiche. Tuttavia Luciano non "inventa" delle categorie di analisi, ma rielabora e fa proprie quelle della tradizione che lo precede e che interpretava il sentire diffuso in merito a queste forme spettacolari, inaugurando un'argomentazione che troverà importanti echi in Libanio. Leggiamo quindi quanto dice in 35:

Le cose riguardo la *orchesis* sono così. [...] Ora io ti passo in rassegna le qualità che è necessario che il pantomimo abbia e come bisogna che si allenino (ἡσκῆσθαι) e le cose che deve imparare e i mezzi con cui padroneggia il suo lavoro così che tu apprenda che non è un'arte delle cose facili e di semplice acquisizione, ma è quella che assurge al massimo

56. Cfr. E. Keuls, *Il regno della fallocrasia. La politica sessuale ad Atene*, il Saggiatore, Milano 1988, cap. VI, sulle prostitute nei simposi; C. Salles, *I bassifondi dell'antichità*, Rizzoli (Bur), Milano 1983, pp. 116 sgg., su prostitute danzatrici; M.L. Catoni, *Bere vino puro*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 221, documenta uno *schema* tipico e osceno di un'etera che danza in un simposio.

vertice di apprendimento, non solo della *mousiké* ma anche della ritmica e della metrica e soprattutto della tua filosofia, sia della Fisica sia dell'Etica [...]. Né si è privata della Retorica, ma anche questa la possiede, per quanto è dimostrativa (ἡθους τε καὶ πάθους ἐπιδεικτική) dell'*ethos* e del *pathos*, a cui i retori tendono. Non è priva della pittura e della scultura, ma si mostra soprattutto rappresentare tra queste l'euritmia, tanto da non esserci rispetto a questa di meglio, né Fidia né Apelle.

Nella prima parte del trattato Luciano si è concentrato sul fenomeno pantomima, ora dice di volere lavorare sui processi che la compongono: il pantomimo deve allenarsi, svolgere un *training*, in quanto assurge ai massimi livelli sia delle discipline fisiche ritmiche e metriche, ma anche della Fisica e dell'Etica, ma soprattutto l'*orchesis* appare una disciplina retorica, in quanto come queste è *epideiktike* di *ethos* e *pathos*. I mezzi visivi e la base euritmica ne fanno una disciplina perfetta: il corpo del danzatore in questo supera la pittura e la scultura. Abbiamo visto come anche Aristide Quintiliano⁵⁷ enfatizzi, parlando della *mousiké*, la superiorità degli *schemata* della danza, la presenza in essi di un elemento vitale (*empsychon*) e il loro uso per compiere la metamorfosi mimetiche: tutti argomenti che si connettono all'argomentazione di Luciano e che mostrano quanto meno la circolazione di queste impostazioni teoriche in un ambito più ampio che non la presunta argomentazione retorica di un abile sofista; nello stesso passo egli richiama i "trattati sulla recitazione" che confermano quanto dice Luciano. Entrambi gli autori si rifanno a precedenti trattazioni dalle quali traggono probabilmente esempi, notizie, ma anche il linguaggio tecnico, che ricorre analogo in entrambi e in molti altri casi su cui tornerò in altri contributi, e numerosi punti di vista che prescindono dalla teorizzazione del singolo per comporre invece il quadro più generale della cultura materiale del teatro del periodo. Molti studiosi si sono concentrati sul concetto di *deixis* che torna qui e che si riscontra anche in Plutarco⁵⁸: il quadro che emerge è quello di un'enfasi sulla *deixis* gestuale e sul concetto di *kinesis* e *schemata*. Rispetto alle trattazioni di cui riferisco in nota, credo che sia importante sottolineare il ruolo del corpo in movimento che ottiene gli obiettivi pragmatici della pantomima grazie al binomio gesto-movimento che incide sulla ricezione dello spettatore nelle modalità sia biotiche sia convenzionali che ho descritto nelle pagine precedenti. Questi aspetti sono al centro di importanti chiarimenti a partire dal paragrafo 62, dopo la lunga parentesi sui *mythoi* che è per l'appunto compito del pantomimo

57. *De Musica*, II, IV, 22 (p. 56 Winnington-Ingram): «sia con la parola sia con le immagini delle azioni, non attraverso quelle prive di movimento e fissate in un'unica postura gestuale [si riferisce alla pittura e alle arti plastiche; N.d.A.] ma attraverso quelle vive (οὐ δι' ἀκινήτων οὐδὲ ἐφ' ἐνὸς σχήματος πεπηγότων ἀλλὰ δι' ἐμψύχων), quelle che a seconda dell'oggetto della narrazione cambiano in maniera appropriata sia la forma sia il movimento (τὴν μορφήν καὶ τὴν κίνησιν). Queste cose sono chiare dalla danza (ἐκ ὀρχήσεως) degli antichi cori, di cui è l'arte del ritmo a fare da maestro (διδάσκαλος), e dai trattati sull'arte della recitazione scritti per molti (καὶ τῶν περὶ ὑποκρίσεως τοῖς πολλοῖς συγγεγραμμένων)».

58. Cfr. il punto di M.H. Garelli, *Danser le mythe*, cit., pp. 331 sgg., che parte proprio dall'analisi di Plutarco, *Quaest. Conv.* 9,15.

“δεικνύναι” (61), cioè mettere in scena attraverso la propria esecuzione fisica e gestuale. In 62 si dice:

Poiché [il pantomimo] è mimetico (μιμητικός) e garantisce di rappresentare i canti con i movimenti (καὶ κινήμασι τὰ ἀδόμενα δείξειν ὑπισχνεῖται) a questi è necessario esercitare l'abilità (σαφήνειαν ἀσκεῖν), quanto è necessario anche ai retori, così da mostrare ciascuna delle cose mostrate da questi senza bisogno di alcuna spiegazione, ma ciò che disse l'oracolo della Pizia: «bisogna, guardando l'*orchésin*, udire un muto e ascoltare un danzatore che non proferisce parola».

L'eloquenza del gesto e della danza è un argomento che attraversava la riflessione e la cultura performativa fin dal V secolo. Aristotele (*Poetica*, 56b, 5), aveva chiaramente parlato della possibilità di suscitare i *pathe* tragici per mezzo della recitazione senza spiegazione verbale (*aneu didaskalias*): quest'osservazione, che io credo testimoniassero una pratica recitativa centrata sugli *schemata*, è ampiamente rimodulata e amplificata nel discorso luciano. Aristotele constatava questo dato, proponeva un'affinità con i paradigmi retorici, ma faceva leva sulla superiorità del *logos*. Luciano ribalta⁵⁹ del tutto la prospettiva: infatti, pur restando salvo il riferimento alla Retorica, sostiene che il mostrare senza parola, la forza comunicativa del gesto, siano la causa della superiorità della recitazione pantomimica sottolineando la centralità del corpo e dei suoi poteri espressivi. Tutti i soggetti, che ha elencato nella lunga digressione sui *mythoi*, sono rappresentati per mezzo della *kinesis*, cioè del movimento che si articola secondo gli *schemata* che evidentemente costituiscono le “parole” della “frase orchestica”, sono i mezzi della drammaturgia dell'attore nel costruire la sua *performance*. Componendo tali posture in movimento egli può costruire i caratteri (*ethe*) e indurre le emozioni (*pathe*) che caratterizzano quella determinata storia, quella specifica condizione. La coincidenza con Aristotele nel dire che è possibile esprimere i *pathe* ἄνευ διδασκαλίας mostra il comune percorso della recitazione nel contesto antico nel corso dei secoli e la concezione greca che attraversa le trasformazioni storiche dei generi mantenendo salda la fluidità delle categorie spettacolari e la trasversalità del concetto di recitazione (*hypokrisis*) che accomuna pantomima e tragedia nei principi tecnici di fondo. Luciano sostituisce al dominio della parola quello del gesto, della recitazione, del corpo dell'attore, offrendo una sistematizzazione teorica al punto di vista diffuso di quell'ampia fetta di pubblico che affollava i teatri e che identificava nella pantomima una forma teatrale di riferimento, un paradigma di comportamento. Infatti mentre i suoi detrattori imputavano alla sua forza carismatica e seduttiva un risvolto negativo, egli ne mostra la positiva importanza nella formazione etica e fisica del cittadino, connettendo il dato mentale con quello fisico e enfatizzando l'idea del corpo-mente sia per quanto concerne l'esecutore sia il fruitore. L'episodio del cinico Demetrio, in 63, è finalizzato proprio ad argomentare tale ribalta-

59. Sul ribaltamento da parte di Luciano dell'impostazione aristotelica cfr. M.H. Garelli, *Danser le mythe*, cit., pp. 342 sgg.

mento. In principio questo personaggio è testimone delle accuse classiche contro l'*orchestés*: la *kinesis* è vana e priva di *logos*, non più che un accessorio alla bellezza del costume (*esthes*) e della maschera (*prosopeion*), il corpo dell'attore non mostra di possedere un pensiero (*nous*). Ma quando accoglie la sfida del pantomimo famoso per il bel movimento (*κινήσεως κάλλει*) ad assistere a una *performance* priva di ogni altro orpello, senza musica e canto, ma solo orchestica, egli cambia del tutto d'avviso ed esclama:

ἀκούω, ἄνθρωπε, ἃ ποιεῖς, οὐχ ὁρῶ μόνον, ἀλλά μοι δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν⁶⁰.

Molti hanno correttamente messo in luce che il movimento che qui si ammira è quello delle mani e che in questo è da vedere la *deixis* della pantomima. Questa affermazione è senza dubbio vera ma solo laddove non si confonda la *deixis* con un'immediata referenza che non tenga conto dei tratti di ridondanza, che ho considerato, e che hanno parecchie possibilità di comparazione in altre civiltà teatrali a cui accennerò tra breve. Abbiamo messo in luce sovente, nel corso della ricerca, la convenzionalità dei gesti nel teatro greco, ma quando si parla di convenzionalità non si sta sostenendo che a un gesto corrispondesse banalmente un concetto: si tratta semmai di gesti che esprimono dei *pathé* (come l'*apokopein*)⁶¹, che introducono o descrivono dei personaggi (il vecchio, l'ubriaco, il messaggero)⁶² a quanti sono competenti della convenzione, e in cui a questa forma semantica si accompagna un equilibrio posturale dato dai principi di opposizione e di equilibrio che Luciano stesso rivendica. La questione delle mani è senza dubbio rilevante ma non prevale sulle altre questioni fisiche e posturali: nel paragrafo 64 l'autore aggiunge un altro aneddoto a completamento di quello di 63.

Infatti un certo re dei barbari del Ponto, andando per una certa necessità da Nerone ammirava (*ἐθεῶτο*) con gli altri quel pantomimo che danzava con tale perizia che pur non prestando orecchio a quanti cantavano – infatti era un semigreco – capiva tutto. [...] Dato che Nerone ai saluti lo spingeva anche a chiedere ciò che volesse [...] quello disse: «se mi darai il pantomimo tu mi farai molto felice [...] io ho i vicini barbari di diversa lingua, e non è facile risolvere il problema della comprensione con questi. Se dunque chiedo qualcosa, questi volteggiando (*δινεύων*)⁶³ si farà interprete di tutto».

60. «Sento, uomo, le tue azioni: non solo vedo, ma sembra che tu parli con queste mani». Sulla *chiromania*, cfr. V. Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, Quaderni dell'istituto di filologia greca dell'Università di Palermo, Palermo 1957, pp. 6 sgg., che enfatizza il dato del simbolismo dei gesti delle mani e ne mette in luce la cooperazione organica con le altre parti del movimento del corpo.

61. Cfr. M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, cit., p. 155, che documenta dinamica e caratteristica di tale *σχῆμα*.

62. Questo aspetto è riscontrabile anche nel teatro Nō dove a questi personaggi corrisponde una postura e una maschera, esattamente come nella tragedia e nella pantomima (cfr. K. Motokijo Zeami, *Il segreto del teatro Nō*, cit., pp. 83 sgg.) e nella Commedia dell'Arte.

63. Devo precisare che la mia lettura è del tutto congetturale: io infatti leggo *δινεύων* laddove la totalità degli editori e dei codici riportano *διανεύων*. Nel testo spiego come la lezione sostenuta dagli editori sia del tutto plausibile in quanto potrebbe riguardare i movimenti della testa coperta dalla

Se seguiamo la totalità degli editori, che io non seguo nella mia traduzione per ragioni che spiego nella nota al passo precedente, qui Luciano parla di cenni, anche se *dianeuo* riguarda esclusivamente i cenni del capo⁶⁴: dunque si tornerebbe ad accennare alla questione del movimento della testa, un discorso che va letto in connessione con l'uso della maschera, di cui egli si occupa specificatamente in 66. Se invece riteniamo plausibile la mia proposta di correzione e leggiamo *dineuon*, l'autore sta parlando del volteggiare, cioè di una completa azione del *performer* in cui rientra al contempo la globalità della postura, insieme all'uso delle mani e della testa. La seconda appare più coerente con il quadro globale che si propone nel resto del trattato, la prima avrebbe un richiamo palese nel paragrafo 66, laddove si parla del ruolo della maschera nella metamorfosi mimetica. Tuttavia, quale che sia la corretta lettura, già qui non parla più della sola gestione delle mani, ma si estende la *kinesis* o alla torsione del capo o alla globale azione del volteggiare. In 68 Luciano enfatizza la pluralità delle classi di espressione della pantomima come genere: parla della voce, della musica strumentale e, in merito al corpo, cita il battito dei piedi. In 69 sottolinea l'intreccio tra corpo e mente (*soma, psyché*) nella pantomima: nel primo caso egli parla di *epideixis* del pensiero e nel secondo di esercizio del corpo (σωματικὴ ἄσκησις). Le due sfere sono associate nella globalità del dato corporeo, tanto che egli parla di azione in generale. Tuttavia aggiunge:

E infatti Lesbonatte di Mitilene, uomo bello e buono, chiamava i pantomimi «saggi nelle mani» (χειροσοφούς) e andava ai loro spettacoli per tornare dal teatro migliore.

53

Nella globalità del dato corporeo e dello σχῆμα le mani acquistano quindi un importante ruolo seduttivo e sono un tratto dell'articolazione linguistica della *kinesis*. Nei paragrafi successivi (70, 71) si sottolinea il legame forte tra corpo e mente e, segnatamente in 71, ci si sofferma sulle tecniche corporee che accendono l'attenzione e sono alla base dei processi ricettivi del pubblico mentre formano il corpo del pantomimo. Qui si torna a elencare σχήματα che riguardano la totalità della postura e soprattutto si enfatizza il dato dell'euritmia, cioè del *soma* in movimento organico. In 73 Luciano parla del principio delle opposizioni (forza-duttilità) che il pantomimo mette in gioco attraverso le membra (*ton melon*). In 75 parla dell'armonia

maschera. Tuttavia c'è qualche elemento che mi fa dubitare: i due verbi sono assai simili e dal punto di vista paleografico la sostituzione di uno con l'altro è plausibile, soprattutto considerando che in precedenza si è menzionato il νεῦμα, il che può avere tratto in inganno il copista. Il verbo δινεύω o δινέω ha, infatti, un significato specifico legato al volteggiare del danzatore ed è un verbo tecnico adoperato fin da Omero proprio per definire il particolare volteggiare di acrobati e danzatori in contesti spettacolari: cfr. Omero, *Odissea*, IV, 19; *Iliade*, XVIII, 605; Aristofane, *Tesmofoziazuse*, 122 (qui il sostantivo δινεύματα congetturale); Senofonte *Anabasi*, 6, 1, 9. In Omero e Senofonte lo si trova in unione con *kybistao* (cfr. per questo verbo anche Senofonte, *Simposio*, 2, 11) a ulteriore prova della sua tecnicità: la descrizione di Luciano appare simile a quelle omeriche e senofontee e, considerato il contesto e la menzione che l'autore farà in 71 di danze in cerchio (*strophas*), mi pare plausibile sostenere una, pur prudente, correzione.

64. Cfr. Liddell-Scott, s.v.; Montanari, s.v.

del corpo in generale e in 77, come ho argomentato, afferma la necessità che il corpo sia in grado di compiere il corretto movimento (*eukinetos soma*) e sia fermo e flessibile allo stesso tempo. Abbiamo visto come ci si trovi di fronte al principio di opposizione e di equilibrio, ma si deve ora sottolineare come egli si soffermi su un principio espressivo del pantomimo che concerne la globalità dell'azione fisica. In 78 torna a ribadire che le mani costituiscono un aspetto determinante:

Che la pantomima non sia priva di una gestualità energica delle mani (τῆς ἐναγωγίου χειρονομίας, lett. una gestualità tipica della contesa agonistica) [...] potresti vederlo qualora tenessi presente ciascuna delle mimesi.

Questa carrellata mostra quanto – in un'ottica in cui si parla del dato generale dell'azione fisica in cui interviene la globalità del corpo per rappresentare le emozioni, i caratteri e le azioni al centro dello spettacolo pantomimico – il lavoro delle mani rivesta comunque, nell'osservazione di Luciano, un rilievo al quale, come hanno notato moltissimi studiosi, corrispondono diversi altri documenti. Le sue notazioni sul lavoro delle mani in accordo con il corpo descrivono un carattere della pantomima che ricorre in altre pratiche attoriali. Nell'*Opera di Pechino* le mani rispondono a una convenzionalità estremamente elaborata⁶⁵ che amplifica il gesto quotidiano esprimendo emozioni complesse⁶⁶ attraverso un lavoro che coniuga il *bios* dell'attore alla convezione determinata culturalmente nel suo contesto esecutivo. Nel teatro balinese la dinamica delle mani risponde a un quadro convenzionale: esistono due posizioni principali (*keras* e *manis*) che corrispondono all'opposizione forte-delicato, presenti proprio nella pantomima. Come notano Barba e Savarese:

i continui cambiamenti di tensioni delle mani accompagnano un continuo cambiamento anche della posizione delle braccia: esse, a loro volta, influiscono sull'intero tronco e sulla testa, il cui accento è lo sguardo *keras* e *manis*⁶⁷.

Vediamo che il movimento delle mani deve rimanere organico a quello del resto del corpo, dimostrandosi motore dell'organicità della *kinesis* della parte superiore del corpo che a sua volta deve essere organica a quella inferiore, come avviene anche in varie altre realtà teatrali; basti pensare, per quanto concerne il mondo occidentale, al balletto classico o al mimo di Marcel Marceau o alla gestualità peculiare di Dario Fo. La necessaria organicità delle mani e dei piedi, per quanto pertiene al contesto pantomimico, non è solo enucleabile da quanto dice Luciano.

65. Sulla convenzionalità dei gesti del pantomimo si può citare Nonno di Panopoli, *Dionisiache*, XIX, 225 sgg: «Sileno danzava, la mano silenziosa disegnò simboli parlanti (σύμβολα φωνήεντα) di un'arte ricca di torsione». Cfr. su questo tema V. Rotolo, *Il Pantomimo*, cit., pp. 7 sgg. Φωνήεντα è una correzione per τεχνήεντα di Keydell accolta dalla Gerbeau.

66. E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 120; N. Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1997, pp. 104-105.

67. E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 121.

Seneca il Vecchio⁶⁸ testimonia dell'accusa che si indirizzava a chi muovesse eccessivamente i piedi in contrasto con la lentezza delle mani⁶⁹.

Luciano, nella sua tensione verso la costruzione di un'argomentazione teoreticamente fondata, non manca di sottolineare, oltre all'idea del corpo-mente, la parallela abilità formale e contenutistica che il pantomimo deve avere (37):

Tutto lo spettacolo si basa sulla storia antica (ἡ δὲ πᾶσα τῶ ἔργῳ χορηγία ἢ παλαιὰ ἱστορία ἐστίν), come ho detto, e sulla memoria pronta di essa e sulla messinscena (ἐπίδειξις) appropriata.

Luciano non vuole lasciare ai suoi avversari agio nel sostenere l'argomento della vacuità solo estetica del genere pantomimico e, così, sottolinea con vigore l'importanza dei soggetti mitici da esso affrontati: ma questi soggetti non sono importanti in sé, lo sono in quanto coniugati con la corretta *epideixis*, cioè con il corretto lavoro gestuale e orchestico del *performer* che li affronterà e li metterà in scena seguendo quelle raccomandazioni posturali che traccia nel trattato, seguendo i corretti *schemata*. Infatti, egli introduce la digressione sui *mythoi* con questa notazione e vi ritorna in chiusura sia in 61, in cui dichiara una volta ancora il legame tra *mythos* ed *epideixis* del pantomimo, sia in 62, in cui sancisce l'importanza del *training* del pantomimo per modellare il corpo in modo che sia pronto a eseguire i movimenti (*kinemata*) utili alla *deixis* dei canti (*adomena*) che sono eseguiti in scena. Il fatto che la *kinesis* del pantomimo sia programmata secondo i soggetti e non sia casuale e vana (*alogos, mataios*) è sancito in 63, in cui il concetto dell'organicità del gesto e del contenuto è fortemente messa in risalto da Luciano. Ma quello che voglio sottolineare è che l'autore evidenzia questa organicità esaltando l'essenza biotica e la pratica materiale del gesto della pantomima: egli organizza la materia concreta che si trovava di fronte come un *logos*, dato da una forma gestuale da contrapporre alla parola retorica. In 65 specifica:

Tutto lo studio e il fine della pantomima è la *hypokrisis*, come ho detto, con un esercizio analogo a quello dei retori che soprattutto praticano le cosiddette declamazioni per esercitazione (μελέτας). Nulla più lodiamo in quelle, che il fatto di rendersi simili ai personaggi che si trovano di fronte e che i discorsi non siano discordi [da quelli di ogni personaggio].

Questo passo si riconnette al discorso sulle tecniche recitative e sulla *hypokrisis* svolto nel principio di questo articolo. La pantomima fa parte della *hypokrisis*, è una forma teatrale la cui pratica recitativa risponde ai comuni principi di essa: Luciano non parla né di immedesimazione né di mimesi simulativa. A partire dal confronto con il paradigma retorico, egli parla di tecniche del corpo biotiche ma anche convenzionali e simboliche che, nel quadro che ho tracciato, presentino la

68. *Controversiae*, III, 10.

69. Cfr. V. Rotolo, *Il Pantomimo*, cit., p. 3.

stilizzazione orchestrale del personaggio. Infatti, a chiosare questo confronto viene il paragrafo 66, quello del barbaro e delle maschere, in cui il dato principale è costituito proprio dalla modalità di *hypokrinesthai*, di interpretare le maschere (*prosopa*), secondo le strategie fisiche della metamorfosi mimetica: la pantomima, dice in 67, porta sulla scena (*eisago*) tutti gli *ethe* e tutti i *pathe* attraverso la δειξις e la ὑπόκρισις. La compartecipazione emotiva esisteva (cfr. 84) e Luciano ne parla, ma era un qualcosa di diverso dal moderno concetto di immedesimazione dell'attore, dal "se magico" di Stanislawskij; al contrario faceva parte di modalità di lavoro che non possono prescindere dai concetti tra loro interagenti di corpo-mente (all'azione del corpo consegue uno stato emotivo) e dei fenomeni di possessione: dati biotici che si intrecciano a dati culturali⁷⁰.

Tutta l'ultima parte del trattato è consacrata alla sistematizzazione del lavoro del corpo del pantomimo, cercando di tenerlo aderente al concetto di moderazione. In 70, Luciano riconnette l'arte del pantomimo, che cura la bellezza (*kallos*), e l'eleganza del movimento (*eumorphia*), all'autorità di Aristotele e ritorna a richiamare, stavolta patentemente, gli ambienti pitagorici con un riferimento alla relazione tra il silenzio della maschera⁷¹ e un principio pitagorico, e in 71 esalta la capacità della pantomima di rendere il corpo aggraziato, mettendo assieme movimenti vigorosi e morbidi. Questo dato, che fa parte dell'osservazione tecnica dell'autore, viene da lui proposto nella cornice del suo raffronto con le altre discipline e in particolare con l'idea di celebrare la nobiltà della pantomima intesa come nuova retorica. In quest'ottica si possono considerare anche i paragrafi 72-80: in questa parte finale, di cui ho già riferito, l'autore mette in luce l'elevatezza del movimento, l'incidenza positiva della pantomima sull'esecutore e sul ricettore, l'equilibrio tra principi energetici contrapposti (*Animus-Anima*), che nella sua lettura sfugge completamente all'idea della pantomima come pratica effeminata (73 ma cfr. anche 77). Come si diceva, egli intende chiaramente differenziare la pantomima buona da quella cattiva e il paragrafo 80 è finalizzato a questo compito:

Dopo che ho parlato delle virtù della pantomimica (ὀρχηστικὰς) ascoltane i difetti. Ho già mostrato quelli del corpo, io credo dovrete fare attenzione a quelli concettuali (τῆς διανοίας). Infatti molti di questi per ignoranza – non è possibile che siano tutti colti (σαφούς) – rappresentano nella pantomima terribili goffaggini, alcuni facendo movimenti privi di ragione (οἱ μὲν ἄλογα κινούμενοι), come si dice, scordati (πρὸς τὴν χορδὴν), infatti non c'è coerenza tra ritmo e piede (ἕτερα μὲν γὰρ ὁ ποῦς, ἕτερα δ'ὁ ῥυθμὸς λέγει). Altri danzano secondo il ritmo ma anticipano o posticipano i fatti come io ricordo di avere visto una volta. Uno che interpretava con la danza (ὀρχούμενός τις)

70. La complessa aporia tra esperienze «culturalmente codificate, per un verso, e transculturali, per un altro, segniche e biologiche, artificiali e organiche insieme» (M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, cit., p. 24) è al centro di molto dibattito metodologico degli ultimi vent'anni, in particolare nello studio dei fenomeni della comunicazione teatrale e quindi del lavoro dello spettatore e del performer. Cfr. M. De Marinis, *Capire il teatro*, La Casa Usher, Firenze 1988, pp. 120 sgg. e 223 sgg., sull'oscillazione nella relazione attore e spettatore tra fenomeni fisiologici e culturali.

71. Ma cfr. Ateneo, I, 20d, che chiarisce il concetto.

la nascita di Zeus e il divoramento del figlio di Crono danzò le sventure di Tieste, condotto fuori strada dalla somiglianza.

Luciano nel suo intento non inventa dati inesistenti, né sembra forzare lo stato dell'arte: in questo passaggio argomenta la necessaria coerenza del gesto e il fatto che certe storie, certi caratteri, avevano un repertorio di figure, io credo di *schemata* di danza, stabiliti, ripetuti e convenzionali che non dovevano essere confusi. Dato un nobile repertorio di argomenti e di forme di danza, Luciano si sofferma a notare che il peggio della pantomima è dovuto a quanti non sono in grado di seguire il retto dettato della *technè*. Non deve sfuggire che in molti altri contesti di teatro convenzionale ci imbattiamo in figure posturali precise che corrispondono a personaggi o a storie di repertorio: nell'*Opera di Pechino* il danzatore sviluppa nell'arco di un'esistenza artistica solo alcuni ruoli⁷² e alcuni specifici pezzi di repertorio, che contengono dati invariabili coreutici e gestuali che forniscono la materia su cui il *performer* deve proporre la propria interpretazione; anche nella Commedia dell'Arte un attore si impossessava di un ruolo e lo proponeva restando aderente a un modello gestuale e non dissimile è la situazione di altre civiltà teatrali ancora oggi osservabili o documentabili soprattutto tra i teatri asiatici e nel balletto classico. Un altro dato importante su cui riflettere è quello della causa, secondo Luciano, che sta alla base degli errori di questi pantomimi: essi sono parte del gruppo dei non *sophoi*. È evidente che qui, in dirittura di arrivo, Luciano sta ribaltando l'assunto teorico enunciato dal suo avversario in principio di trattato: non è vero che il contesto teatrale dei pantomimi è fatto da una marmaglia incolta che va espulsa dalla cerchia intellettuale; al contrario essi sono ben più sofisticati degli stessi retori, ma nelle loro fila si annida una componente che, inevitabilmente, è costituita da pantomimi incolti.

La modalità argomentativa di Luciano è abile e non si può tacere della sua straordinaria capacità di costruire dimostrazioni che si basano su un ampio ventaglio di conoscenze: tuttavia la cultura che egli mostra in questo trattato non è solo retorica o speculativa. Accanto ad Aristotele e Platone egli mostra una conoscenza approfondita della cultura materiale del teatro del suo tempo e ne promuove il punto di vista al livello delle alte sfere dell'intellettualità dei suoi tempi: come avverrà nel tardo Cinquecento con le commedie erudite di Giordano Bruno o dell'Arretino, o con i forbiti trattati dei comici dell'arte, egli promuove nella sfera delle lettere l'effimero teatrale, con l'intento di rispondere alla classe intellettuale della seconda sofistica che tentava di riconnettersi a paradigmi platonico-aristotelici per costruire quella griglia di argomenti *contra ludos* che, con l'affermarsi della cultura cristiana, saranno il terreno di scontro tra essa e il mondo del teatro. Un passo ulteriore nell'approfondimento degli argomenti che abbiamo visto in Luciano si compirà con l'affrontare la figura di Libanio e la sua orazione *Pro saltatoribus* (64) per la quale rimando a una mia prossima uscita.

72. Cfr. Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, cit., pp. 93 sgg.