

Nuove prospettive nello studio dello spettacolo nel mondo antico

Manlio Marinelli

Performance in Greek and Roman Theatre ed. by George W. M. Harrison and Vayos Liapis, Brill, Leiden 2013, pp. 591.

Uno dei limiti maggiori degli studi teatrali a livello internazionale consiste nell'enorme ritardo che essi mostrano nell'analisi delle manifestazioni teatrali e spettacolari per quanto pertiene al mondo antico: se per un verso raramente gli specialisti della *Theaterwissenschaft* si sono inoltrati efficacemente oltre il limite temporale del medioevo,¹ gli studi compiuti dagli antichisti non sempre si sono adeguatamente posti il problema del metodo incorrendo talvolta in gravi fraintendimenti. Questo *reading* si mostra assai importante proprio perché gli autori e i curatori cercano di riunire, in un'unica operazione, competenze specifiche antichistiche ad uno sforzo di aggiornamento metodologico che era quasi del tutto inedito negli studi classici fino al primo decennio del Duemila.² L'importanza e

¹ Nel contesto italiano solo a partire dagli anni Novanta dello scorso secolo gli studiosi di scienze dello spettacolo si sono cimentati con la prospettiva antica. Solo per offrire qualche riferimento è interessante segnalare Cesare Molinari, a cura di, *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Il Mulino, Bologna 1994, che si occupa, con osservazioni tutt'altro che generiche o scontate, di definire, da un punto di vista teatralogico, alcune problematiche legate alla tragedia (attore, spazio ecc.): l'approccio è interessante anche perché si tratta di un'antologia che offre al lettore diversi saggi, di norma sparsi tra varie riviste, riuniti secondo un criterio di dialogo interno di posizioni anche diverse tra loro. Tuttavia il libro si è meritato qualche critica (cfr. Vincenzo Di Benedetto, Enrico Medda, *La tragedia sulla scena*, Einaudi, Torino 1997, p. 25) a causa di alcune discutibili scelte ed errori redazionali. Un'altra antologia di particolare pregio è Nicola Savarese, a cura di, *Teatri Romani*, Il Mulino, Bologna 1996, oltre che per il livello dei saggi ivi contenuti e della loro curatela, anche perché l'autore cerca di sfuggire ai nessi cronologici imposti dalla *vulgata* e propone con intelligenza diversi spostamenti del punto di vista. L'autore sfugge al rischio di ingabbiare la materia nel «teatro che abbiamo in mente» – per citare Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e Storia», 1, 1993 – e propone più d'uno spunto di revisione delle fonti. Molte delle sue intuizioni si ritrovano nei lavori di alcuni recenti classicisti in particolare di area anglosassone. Per alcune interessanti revisioni delle fonti, nel quadro delle ipotesi di metodo della teatralogia, rimando in particolare agli studi di Stefano Mazzoni.

² Per quanto pertiene agli antichisti va detto che gli studi più notevoli sono concentrati nell'area inglese e francese. Tra questi sono da sottolineare gli studi di Brigitte Le Guen-Pollet, attualmente sparsi tra diverse riviste ma di cui si attende un volume, che ha con competenza accolto l'esigenza di rivedere

la serietà dell'operazione rendono necessario discuterne dettagliatamente alcuni aspetti, nell'intendimento di metterne maggiormente in valore gli importanti ed indubitabili pregi. Prima di analizzare alcune specifiche tematiche che ritengo utili a conseguire le mie finalità, si impone l'esigenza di tracciarne brevemente la struttura generale per poi riassumerne i contributi più notevoli onde offrire al lettore i parametri necessari alle osservazioni che intendo proporre sul testo.

Il volume è composto di un'utile introduzione dei curatori, che ne delimita l'impostazione storica e di metodo, di cinque sezioni, ciascuna delle quali è consacrata ad una tematica notevole nel definire il concetto e lo sviluppo delle pratiche teatrali-performative greco-romane, di una ricca bibliografia e di indici degli argomenti, delle fonti e delle parole greche che consentono al lettore e allo studioso di muoversi piuttosto agevolmente nella sua spessa mole. In merito alla bibliografia, articolato e dettagliato frutto dei riferimenti reperiti nei copiosi saggi, va detto che non è utile a nessuno addentrarsi nel gioco degli accademici, talvolta maniacale, nella ricerca di chi c'è e chi manca: può tuttavia essere utile suggerire al lettore di integrarne l'ampiezza e la profondità con la lettura di alcuni volumi di area italiana e tedesca che sono sfuggiti ai curatori: nello specifico Bruno Gentili, *Spettacolo nel mondo antico*, Laterza, Bari-Roma 1977 [II ed. Roma, Bulzoni, 2006], Vincenzo Di Benedetto, Enrico Medda, *La tragedia sulla scena*, Einaudi, Torino 1997, Benedetto Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, La Nuova Italia, Firenze 1993.³ A

gli appiattimenti temporali e di metodo della visione del teatro greco incentrato sul V secolo. Tra le studiose che più si sono distinte in tempi recenti per la profondità dei loro studi sullo spettacolo al di fuori della circoscritta epoca "classica" sono da citare Garelli, Ruth Webb e Ismene Lada-Richards. La prima, tra gli altri studi, ha fornito alla comunità scientifica un libro esaustivo, ricchissimo di fonti e metodologicamente aggiornato dedicato al tema centrale della pantomima (Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe*, Peeters, Louvain 2007), un libro che tratta ogni aspetto della danza pantomimica con completezza assoluta di bibliografia e fonti di ogni genere. Si tratta di uno studio che rappresenta un importante lavoro di riferimento anche per la consapevolezza metodologica che l'autrice dimostra nel rimettere in discussione nessi aprioristici quali lo schema apoteosi-decadenza (pp. 23-24). Lada-Richards è autrice anche di *Silent eloquence: Lucian and the Pantomime dancing*, Duckworth, London 2007: il fatto che i due lavori siano usciti in contemporanea ha fatto in modo che le autrici non abbiano potuto trarre giovamento l'una dall'altra ma anche in questo caso ci troviamo di fronte a un libro di grande livello. Il taglio di Lada-Richards è maggiormente problematico nel tentativo di dare un'interpretazione globale della pantomima nel quadro della cultura imperiale: anche lei mostra un sottile acume metodologico nel dichiarare il necessario distacco critico con il quale lo studioso deve approcciarsi ai documenti che sono sempre dei punti di vista orientati (cfr. pp. 12 sgg.) ma soprattutto nell'individuare nella pantomima un fenomeno culturale mobile che informa altre questioni culturali come la formalizzazione del desiderio e l'intreccio tra codici estetici e culturali. Come Lada-Richards, anche Webb ha pubblicato nel 2008 un libro frutto di una lunga frequentazione con il tema della *performance* nella tarda antichità, affrontato nei suoi contesti rilevanti: culturale (ideologico, rapporto con il potere, con la religione), pragmatico (pubblico, contesti di emissione), produttivo (Ruth Webb, *Demons and Dancers*, Harvard University Press, Cambridge (Ms)-London 2008).

³ Il libro di Gentili ha portato un contributo essenziale alla definizione del passaggio delle forme

questi saggi, importanti ciascuno per diversi motivi, credo si debba aggiungere il più recente Maria Luisa Catoni, *La Comunicazione non verbale nella Grecia antica* (Bollati Boringhieri, Torino 2008) e, in area tedesca, il libro di Hans Joachim Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, (De Gruyter, Berlin-New York 1977).⁴ Sull'argomento della consapevolezza metodologica voglio suggerire ancora due volumi che rappresentano quanto di meglio la scuola italiana ha prodotto nell'ultimo trentennio: Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano, 1992 [I ed. 1982] e dello stesso autore, *Capire il teatro*, La Casa Usher, Firenze, 1994 [II ed. Roma, Bulzoni, 2007].⁵ Ciascuno di questi volumi appare utile per approfondire metodi e impostazioni nella lettura delle questioni performative e teatrologiche nel mondo antico e in generale. Gli autori introducono il libro spiegandone l'orizzonte di metodo e l'impostazione:

drammaturgiche greche a partire dal III secolo in area latina: ciò sarebbe avvenuto attraverso la fruizione di 'spettacoli-antologia' eseguiti da attori greci che, dopo il IV secolo, selezionavano parti delle tragedie originali. Tale lavoro sul repertorio inquadra il fenomeno della *contaminatio* a Roma in un'ottica diversa di influenza e passaggio di tecniche compositive degli attori e degli autori in area greco-romana. Il lavoro di Di Benedetto e Medda ha il merito di riassumere una mole ampia di tematiche che hanno appassionato il dibattito tra i classicisti in merito alle questioni concernenti le rappresentazioni delle tragedie nel V secolo, rappresentando un punto di riferimento a chi voglia in particolare penetrare il punto di vista di Di Benedetto: va detto che però il lavoro è caratterizzato da uno scarso interesse ad approfondire le metodologie più proprie della teatrologia. Al contrario il libro di Marzullo appare improntato a una maggiore considerazione delle pratiche di lettura dell'evento teatrale ed è utile anche per la capacità dello studioso di coniugare dottrina e apertura di metodo (credo vada ricordato che il grecista è stato l'inventore del DAMS di Bologna nel 1970, affermando, per primo in Italia, la dignità accademica di discipline umanistiche fino ad allora marginali).

⁴ Il libro della Catoni, in un'ottica di *Kulturgeschichte*, analizza i codici di comunicazione non verbali, mettendo a confronto la globalità delle arti che commercino con il codice visivo, che sia esso in movimento (danza, teatro) o immobile (statuaria, pittura). Di fatto il volume della studiosa, confrontando tra loro diversi Testi Culturali nel loro reciproco intrecciarsi, si presenta come un lavoro che pone il codice teatrale nel quadro del Contesto Culturale, intendendo lo spettacolo come 'oggetto culturale' in modo prossimo alla strategia tracciata e seguita da studiosi come Ruffini e De Marinis (cfr. Franco Ruffini, *Semiotica del teatro: l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 15 e sgg.; Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 1992, pp. 144 e sgg. e Id., *Capire il teatro*, La Casa Usher, Firenze 1994, p. 23). Il libro di Mette è invece un'indispensabile raccolta di *realia* dato che unisce in un solo volume una raccolta assai completa delle testimonianze concernenti le rappresentazioni drammatiche.

⁵ I due libri di De Marinis citati nelle note precedenti costituiscono i maggiori lavori, non solo a livello italiano, dedicati allo stato degli studi teatrali. Oltre a presentare uno sguardo globale sugli approcci allo studio del teatro come spettacolo, ne definiscono senza ambiguità l'oggetto teorico, costituendo un punto di non ritorno nel quadro delle modalità di lavoro possibili sul teatro. Negli ultimi anni sono stati arricchiti da nuovi approcci, in particolare nel tentativo di definire strategie sempre più adeguate all'analisi del lavoro dello spettatore che è invece assai spesso l'illustre assente degli studi teatrali, in particolare in quelli sul mondo classico. In quest'ottica vanno integrati con le sempre più frequenti intersezioni tra teatro e neuroscienze: se ne può leggere un primo punto della situazione nei numeri di «Culture teatrali», 18 (2008) e 16 (2007).

non senza esitazione hanno scelto l'ambiguo concetto di *performance* che è da loro inteso come ogni mezzo non verbale che costituisce il teatro antico (p. 1) e denunciano Carlson⁶ come punto di riferimento di metodo. Intento di questo libro è quello di liberare gli studi dal pregiudizio pseudo-aristotelico del predominio della parola scritta sugli elementi spettacolari (p. 2). L'intento del saggio introduttivo è anche quello di fare un breve punto sui principali punti di vista negli studi sullo spettacolo antico condotti dai classicisti: nel dettaglio gli autori si concentrano sulla prospettiva di Oliver Taplin (lo spettacolo si ricava dai testi, pp. 3-4), di Simon Goldhill (p. 6, è necessario considerare la tragedia nei suoi contesti culturali), sugli studi su maschera e attore (pp. 11-13, in particolare enfatizzando gli studi di Wyles), sulle fonti (pp. 11 e sgg.). Vanno sottolineate in particolare le osservazioni che essi compiono sulla *performance* come pratica culturale da definire nei contesti specifici e che esula dall'essere una tecnica determinata aprioristicamente, ma che va intesa come determinazione culturale (pp. 14 e sgg. in particolare sugli studi di Wyles sullo spazio): questo assunto appare come quello più interessante e di rottura all'interno degli orizzonti che la silloge propone. La seconda parte dell'introduzione è dedicata alle problematiche degli studi sullo spettacolo latino: si parte dal luogo (pp. 22-23), e si continua con gli effetti visuali e spettacolari della tragedia e della commedia di mezzo e con i ricchi studi sull'attore latino (p. 26) per concludere sul mimo e il pantomimo e la spettacolarità imperiale (pp. 28 e sgg.). L'ultima parte riassume i contributi del libro.

L'intento dell'introduzione è quello di inquadrare il volume: le aperture metodologiche appaiono notevoli e molte di queste trovano valida attuazione in alcuni dei saggi di cui si parlerà a breve. Gli autori mostrano anche alcune timide riserve⁷ in merito all'impostazione degli studi di Oliver Taplin che datano agli anni '70. Tuttavia tali modalità di lavoro ritornano con forza in alcuni saggi.⁸ Per quanto riguarda il concetto di *performance* va detto che molte delle idee contenute nei saggi più notevoli di questo volume richiamano la prospettiva di Turner⁹ e aprono

⁶ Marvin Carlson, *The Haunted Stage: Recycling and Reception in the Theatre*, «Theatre Survey», 35, 1994, pp. 5-18; *Invisible Presences: Performance Intertextuality*, «Theatre Research International», 19, 1994, pp. 111-117; *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001; *Performance: a Critical Introduction*, Routledge, London 2004 (1. ed. 1996). Carlson enfatizza molto i fenomeni ricettivi e l'esperienza dello spettatore come elemento di interpretazione del fatto performativo: una premessa teorica che, vedremo, interviene nei saggi che costituiscono il testo, seppure in modo che può aprirsi a più decisi approfondimenti.

⁷ Sembra di leggerne una a p. 28 laddove gli autori si smarcano, almeno per la commedia latina, dal fraintendimento di Taplin che sopravvive ancora oggi tra i classicisti sulle *Implicit Stage Directions*.

⁸ Sui limiti, anche gravi, di un'impostazione del genere mi sono soffermato in Manlio Marinelli, *Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese*, «Il Castello di Elsinore», 72, 2015 pp. 10 e sgg.

⁹ Turner parte dalla idea di Van Gennep della liminalità per elaborare un'idea di *performance* connessa

dunque prospettive inedite agli studi antichistici oltre a rivestire un interessante punto di prossimità, all'interno del libro, tra teatrologia e scienze dell'antichità. Avrebbe forse giovato una maggiore omogeneità nei diversi saggi proprio sulla definizione di tale concetto.

Un qualche limite di impostazione teorica mi sembra invece risieda nel fatto che la prospettiva storica risulta ancora schiacciata largamente su una concezione del teatro antico per generi dominanti (tragedia, commedia) e per cronologie (V-IV secolo, apoteosi vs decadenza successiva) che, come hanno messo in luce Garelli e Le Guen-Pollet, non rispondono a una lettura laica dei documenti libera da pregiudizi classicistici. Va detto che il libro dedica due notevolissimi saggi alla pantomima e vi si citano fenomeni come il mimo, ma essi appaiono ancora come marginali laddove invece sono queste due le forme teatrali che nel mondo greco-romano hanno largamente dominato nei gusti del grande pubblico per un periodo temporalmente assai più esteso rispetto ai tempi in cui la commedia e la tragedia sono stati al centro della società dello spettacolo antico.¹⁰ Da Augusto in poi la pantomima monopolizza

a quella di dramma sociale in cui la rappresentazione è intesa come elaborazione simbolica ed estetica della vita stessa: il dramma sociale avviene nel momento in cui la vita sociale e le sue norme sono turbate da una rottura della regola che porta a uno stato di crisi. Le azioni ritualizzate atte a superare la crisi o a culturalizzare una nuova norma sono i drammi sociali. L'autore propone di considerare le forme teatrali che seguano questa strada come *poiesis* in opposizione a *mimesis*, cfr. Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, in particolare le pp. 166 e sgg.

¹⁰ Fino ai primi anni del Duemila la bibliografia sui più longevi e diffusi generi spettacolari del mondo antico era riducibile a una manciata di titoli non tutti di alto livello: oltre alla voce generale di Sechan, «Pantomime», nel *Dictionnaire des Antiquités* di Daremberg-Saglio-Pottier, 1911, fra gli studi della seconda parte del Novecento appare notevole Vincenzo Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, «Quaderni dell'Istituto di filologia greca dell'Università di Palermo», Palermo 1957, il primo studio critico complessivo sul fenomeno, seguito dai lavori di Kokolakis su Luciano, in particolare Minoos Kokolakis, *Pantomimus and the Treatise Peri Orcheseos*, Sederis, Athens 1959, specificatamente dedicato al trattato sulla pantomima. Gli ultimissimi anni hanno conosciuto una straordinaria e qualificatissima ripresa di interesse per il fenomeno della pantomima: nel 2007 sono usciti ben due lavori a essa dedicati, quello della Garelli e della Lada-Richards di cui riferivo nella nota 2. Si deve consultare anche Edith Hall, Rosie Wyles, *New Directions in ancient Pantomime*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008, che trae origine però da un convegno del 2005: si tratta di una miscelanea divisa in tre sezioni in cui diversi specialisti affrontano tre ordini di problematiche. La prima sezione riguarda il mondo del pantomimo sia dal punto di vista stilistico sia da quello sociale, la seconda affronta il difficile problema dei "libretti", la terza i giudizi antichi e le influenze moderne della pantomima. Il carattere vario degli interventi ne fa un sussidio stimolante e il volume appare di grande interesse. Segnatamente sull'orazione 64 di Libanio, fonte di eccezionale importanza, non si può tacere Margaret Molloy, *Libanius and the Dancers*, Holm-Weidmann, Hildesheim 1996, il primo ampio commento moderno con traduzione inglese a essa dedicato (parzialmente corretto in alcuni casi da Garelli, *Danser le mithe* cit.) e Nicola Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della Pantomima*, «Dioniso Annale», 2 (2003), che è il primo serio contributo di un teatrologo sulla tematica della pantomima antica, oltre a Manlio Marinelli, *Il corpo del performer nel Pro Saltatoribus di Libanio*, «Il Castello di Elsinore», 75 (2017). Sul *De Saltatione* di Luciano di Samosata cfr. Simone Beta,

l'attenzione degli spettatori e diventa un fenomeno spettacolare centrale anche dal punto di vista della produzione: i suoi *performers* sono dei divi acclamati a corte e in tutto il Mediterraneo, i libretti vengono scritti da poeti tra i più grandi, essa modella comportamenti e abiti mentali, oltre che altri media di comunicazione come la retorica e il romanzo stesso, e anche la tragedia, come secondo alcuni mostra il caso di

Marina Nordero (a cura di), Luciano, *Sulla danza*, Marsilio, Padova 1992 e Vincenzo Longo, a cura di, Luciano, *Dialoghi*, Utet, Torino 1986, oltre al mio articolo Manlio Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di Samosata*, «Il Castello di Elsinore», 74 (2016), pp. 25-57. Il mimo è fenomeno ancora più negletto dai classicisti dal punto di vista spettacolare: cfr. Luciano Cicu, *Mimografi, mime e mimi nell'età imperiale*, «Sandalion», 32-33, 2009-10, pp. 71-97, che riassume con precisione il percorso del genere sia dal punto di vista letterario (71-84), sia rintracciando le notizie più importanti sugli attori (84-97), proponendo molte fonti; cfr. anche il classico Hermann Reich, *Der Mimus; ein Litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Weidmann Buchhandlung, Berlin 1903, in particolare il cap. I, che però presenta il limite di voler vedere delle forzate discendenze tra fenomeni mimici antichi e moderni; oltre alla voce «mimus» della Pauly-Wissowa *Realencyclopädie des Classischen Altertumwissenschaft*, cfr. anche quella curata da Gaston Boissier nel Daremberg-Saglio-Pottier. Tale voce, ancorché datata, ha il grosso merito di considerare il genere nella sua valenza di forma performativa che presenta poi una successiva cristallizzazione letteraria, oltre che di individuare correttamente alcune analogie e differenze tra la figura del pantomimo e quella del mimo. Più recentemente cfr. Ruth Webb, *Logiques du mime dans l'antiquité tardive*, «Pallas», 71, 2006, pp. 127-135 130 e sgg. che propone rapidamente e con bibliografia aggiornata la problematica, enfatizzando in particolare l'importanza tecnica e la coerenza logica nello sviluppo di questa forma teatrale composita che nell'arco dei secoli aveva conservato un'incidenza centrale nella diffusa ricezione del pubblico. Uno studio complesso e aggiornatissimo è ora Ruth Webb, *Demons and dancers* cit., in particolare i capitoli V e VI. Nonostante mimo e pantomima siano stati i più notevoli e diffusi fenomeni teatrali almeno a partire dall'età imperiale, e assai più di tragedia e commedia, la letteratura critica su questi generi si è infittita solo a partire da una decina di anni: cfr. il punto della situazione da me tracciato in Manlio Marinelli, *Culture e teorie dello spettacolo antico: i Greci*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Torino, Dip. StudiUm, a.a. 2014-15 p. 781. Solo negli ultimi anni ci si è dedicati in modo qualificato, per esempio, alla più importante fonte letteraria sul mimo, l'*Apologia di mimi* (orazione 32) di Coricio di Gaza: cfr. Bernard Schouler, *Un ultime hommage à Dionysos*, «Cahiers du Gita», 14, 2001, pp. 249-280 che si concentra sul valore documentale del trattato di Coricio, pp. 252-254 sull'origine del mimo e sull'uso dei testi come canovacci, pp. 254-258 sugli attori (in particolare 257-258 sui tipi comici). Anche Violaine Malineau, *L'apport de l'Apologie de mime de Chorikios de Gaza à la connaissance du théâtre du VI siècle*, in Catherine Saliou (ed.) *Gaza dans l'Antiquité Tardive: archéologie, rhétorique et histoire. Actes du colloque intenational de Poitiers*, Helios, Salerno, 2005, pp. 149-169, alle pp. 149-151 ricapitola le caratteristiche del mimo servendosi dell'orazione come documento fondamentale sui *realia* in merito a tale genere teatrale: l'autrice fornisce anche una bibliografia aggiornata sul mimo e sull'orazione 32, ricordando anche vari e inediti lavori universitari e tesi di dottorato dedicati a essa. Per un inquadramento dell'orazione nel contesto dell'opera del retore è utile anche Aldo Corcella, *Serio e giocoso in Coricio di Gaza*, in Eugenio Amato, Gianluca Ventrella, Lucie Thévenet, a cura di, *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità: Coricio di Gaza e la sua opera*, Edizioni di Pagina, Bari 2014, pp. 20-31. Da ultimo cfr. Manlio Marinelli, *La società degli attori sotto Giustiniano: Coricio di Gaza e L'Apologia dei mimi*, Dioniso, 6 (2017), pp. 69-104.

Seneca.¹¹ Ugualmente il mimo è un fenomeno performativo essenziale e fino al VI secolo d.C. in particolare nel medio oriente tra Gaza e Antiochia. Contro di esso si concentra una virulenta campagna politica e legislativa, che non può sfuggire agli occhi degli studiosi che vogliono uscire da un'idea del teatro antico viziata dalla *selezione della memoria*¹² imposta agli storici dalla produzione documentaria e da una vulgata che erano in mano alle élites colte e successivamente al potere cristiano: entrambi nemici dichiarati del potere destabilizzante delle forme teatrali e della cultura materiale dei teatranti.¹³ La tragedia e la commedia sono solo due delle forme performative del mondo greco-romano (che per altro non è corretto separare nettamente, in particolare in età imperiale) e il loro predominio sulle altre è circoscritto cronologicamente. In questo versante dunque il volume non mi pare si sia del tutto liberato da categorie storiografiche troppo a lungo dominanti per essere scardinate in pochi anni e il fatto che l'introduzione dedichi solo mezza pagina al pantomimo mentre si dilunghi sulle ipotesi di messinscena senecana e sulla tragedia per decine di pagine, è segno che certi abiti mentali siano difficilmente estirpabili anche nei più acuti e spregiudicati tra gli interpreti di tali fenomeni nella classicità. Va detto che il saggio di Edith Hall, che chiude la penultima sezione del volume, si propone evidentemente di sfuggire a tale pericolo.

Tenderei a dissentire anche dall'affermazione (p. 11) dei curatori secondo cui i nostri studi sarebbero viziati da una forte mancanza di fonti: tale mancanza di fonti, ammesso che ci sia, sembrerebbe riguardare esclusivamente il V secolo a.C. ma anche su questo periodo di tempo credo necessario proporre alcune riflessioni. Le fonti esistono e sono costituite dalla documentazione iconografica,¹⁴ da fonti di tipo letterario,¹⁵ da reperti archeologici. Naturalmente l'interpretazione di queste

¹¹ Cfr. Alessandra Zanobi, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, Bloomsbury Academic, London-New York 2014 [I ed. in forma di tesi dottorale con identico titolo, Durham Theses of Durham University, 2008].

¹² Cfr. Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo* cit., p. 3.

¹³ Di questo mi occupo *La società degli attori*, cit..

¹⁴ Cfr. Edith Hall, *The singing Actors of Antiquity*, Kostas Valakas, *The use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-Play*, (che aggiorna il proprio punto di vista aprendosi, seppur cautamente, al contributo della antropologia teatrale di Barba e Savarese, cfr. p. 79), Richard Green, *Towards a Reconstruction of Performance Style*, Thomas Falkner, *Scholars versus Actors, text and performance in the Greek tragic scholia*, in Edith Hall, Pat Easterling, *Greek and Roman Actors*, Cambridge University Press, Cambridge 2002. Cfr. anche Oliver Taplin, *Comic angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Oxford University Press, Oxford 1993 e Id., *Pots and Play*, Paul Getty Museum, Los Angeles 2007.

¹⁵ Quando si parla di fonti letterarie non si intende parlare del testo verbale delle tragedie o delle commedie, ma di testimonianze scritte, commenti antichi, riferimenti casuali che a vario livello informano su questioni concernenti la messinscena o documentano il punto di vista degli antichi sulla loro percezione della scena e della cultura teatrale. Molti classicisti tendono a sottostimare queste testimonianze, senza alcun comprovato motivo, ma più che altro influenzati da alcuni rilevanti studi di Oliver

è complessa e richiede prudenze e consapevolezza dei contesti di produzione di ciascuna: proprio all'interno del libro molti saggi mostrano di avere chiara coscienza di ciò e brillano per l'impatto di novità nel quadro degli studi classicistici. Dorota Dutsch, nel suo intervento, propone ad esempio un interessante itinerario nella gestualità dell'attore romano affidandosi intelligentemente alla *Institutio Oratoria* di Quintiliano, mentre Peter Meineck propone una stringente analisi delle *Eumenidi* di tipo contestuale: vengono associati il testo letterario con un'analisi del *setting* effettivo della prima rappresentazione che mette in gioco il contesto ricettivo, quello culturale, il concreto contesto pragmatico dello spettacolo, allargando la definizione di tragedia e leggendo lo spazio in cui la tragedia era giocata come spazio *performato* in senso lato, approfondendone la funzione e definendo una lettura della tragedia che sfugge all'arbitrio dell'interpretazione letteraria e contestualmente adopera gli studi di archeologia per definire il contesto pragmatico e spettacolare in cui è da collocarsi la forma tragica. Di spazio *performato* parla anche Richard Beacham: nel suo saggio egli, assai opportunamente, si sposta sull'asse temporale in età imperiale e nel contesto dell'Italia meridionale, per studiare come nella casa pompeiana la concezione spaziale fosse marcata da paradigmi e modelli di tipo teatrale che servivano a affermare valori e stili di vita (pp. 400 e sgg.) alla comunità che osserva, che quindi era letta ed era considerata come dei veri e propri spettatori. Beacham ci richiama profonda-

Taplin della fine degli anni Settanta (cfr. Oliver Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford University Press, Oxford 1977 e Id., *Greek Tragedy in Action*, University of California Press, Berkeley 1978) che intendono sostenere che tutti i testi classici conterrebbero nella propria parte verbale la testimonianza della propria messinscena, cfr. Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action* cit., p. 4: «dobbiamo estrapolare le didascalie e gli altri segni dal testo», «we have to extrapolate the stage-directions and other signals from the text». Gli studi di Taplin sono molto complessi e argomentati e rimangono comunque centrali nel dibattito critico su molti aspetti del teatro antico; tuttavia sono incentrati sulla volontà, al di là di ogni evidenza, di portare avanti l'idea delle didascalie implicite e dunque della centralità del testo su ogni altra fonte documentale. Le dimostrazioni di quasi tutti i libri di Taplin che hanno a oggetto l'analisi degli aspetti scenici della tragedia si basano su un assunto di fatto mai dimostrato e oggi del tutto smentito dall'impianto teorico della teatrologia per cui «le didascalie sono incorporate nelle parole del testo teatrale», «the stage-directions are incorporated in the words of the play», Taplin 1978, p. 17. Recentemente anche Renè Nünlist, *The ancient Critic at Work*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 338, richiama a una considerazione meno faziosa del materiale documentario scolastico: «Taplin's repeated polemics against ancient interpretations seems gratuitous» («le reiterate polemiche di Taplin contro le interpretazioni antiche appaiono gratuite») argomentando la validità delle testimonianze scolastiche. In altre parole, a causa di un pregiudizio mai dimostrato, i filologi hanno per molti anni trascurato di fare storia del teatro a partire dalla documentazione materiale fornita dai commenti antichi, sostenendo erroneamente, che ognuno di questi risalirebbe a un'epoca successiva e quindi non sarebbe degno di fede. Utilissimo e autorevole il punto sulle fonti della commedia in Luciano Canfora, *Cleofonte deve morire*, Bari-Roma, Laterza, 2017, pp. 477-485. Cfr. le mie argomentazioni sull'uso che la teatrologia può fare delle fonti antiche in *La società degli attori* cit pp. 69 e sgg. e in *Il codice visivo* cit pp. 31 e sgg..

mente all'idea del teatro come veicolo di modelli e di abiti mentali che informano il modo stesso in cui l'abitazione privata rappresenta lo stato del proprietario. Tale lettura richiama certamente altre epoche in cui la storiografia ha accertato da tempo il rapporto reciproco e il ruolo di modello del teatro nei confronti della città. Per altro lo studioso accenna opportunamente al fatto che la casa ricca era al contempo spazio privato, spazio che si rappresenta e spazio che ospitava rappresentazioni, quindi performato a vari livelli. Tale osservazione ritengo allarghi l'idea del teatro nella civiltà antica fuori da quello che convenzionalmente gli studiosi hanno voluto perimetrare come spazio del teatro, per affermare l'idea, ben più congrua, della pluralità degli spazi teatrali che erano considerati come tali già dagli antichi stessi.

Può essere utile allargare l'analisi del saggio proponendo la lettura di un'altra importante fonte: si pensi al Plutarco di *Quaestiones Convivales* VII, 8 (711e sgg.) dedicato ad elencare le forme spettacolari adatte o da espellere dal contesto del simposio. Tra queste oltre alle letture e agli spettacoli poetici vengono citati anche la tragedia e il pantomimo (711e), la commedia (712a) e il mimo (712e). Già solo questa testimonianza ci porta a riflettere sulla necessità di ridefinire la storia e il significato delle forme teatrali sull'asse sincronico e in quelli che erano i variegati loro contesti di esecuzione. Se per un verso, inoltre, il «teatro» si spinge fuori dal teatro, inteso come edificio, l'edificio stesso è luogo di manifestazioni che sfuggono alla categoria del teatro come la concepiamo noi: l'oratoria della cosiddetta seconda sofistica trova proprio nel θέατρον il luogo della propria esecuzione in spettacoli seguiti da un pubblico di massa: si pensi, tra le altre fonti, a Dione di Prusa *Il discorso agli Alessandrini*, 32,4 - 32,74 - 32,90, che informa sulle varie tipologie di manifestazione che si eseguivano nell'edificio. La funzione civica del luogo teatrale in cui si devono svolgere i discorsi seri e utili per la città è sottolineata anche nell'orazione 40, in cui Dione si rivolge ai suoi concittadini, testimoniando proprio la funzione dello spazio del teatro da intendersi come luogo di riunione della cittadinanza attorno a temi e discorsi seri (cfr. 40,6 in cui egli espone tale concetto mentre elogia la partecipazione virtuosa dei suoi concittadini), mentre per la vita multiforme del luogo teatrale, che si qualifica civicamente per mezzo di diverse forme performative e per mezzo della partecipazione attiva dei cittadini che vi portano anche le proprie querele e le proprie controversie, cfr. 7,24 e sgg.

Questo ci offre la possibilità di una lettura più concreta del concetto stesso di *performance* nel mondo antico e mostra la necessità di ridefinire radicalmente nessi storiografici consolidati in merito all'idea di spazio teatrale quando non di tragedia e di commedia stesse, in quanto forme che vivono ancora dopo il V secolo, evolvendosi in modo differente. In merito allo spazio, ad esempio, risulta opportuna la sottolineatura dei curatori che nell'introduzione rimarcano come fino al 55 a.C. l'edificio teatrale romano fosse costituito da strutture lignee

e provvisorie:¹⁶ ad un forma letteraria stabile e di origine greca corrisponde però un inserimento provvisorio nello spazio cittadino che rende quindi la forma teatrale come non istituzionalizzata, almeno dal punto di vista della sua presenza nella simbologia dei luoghi della città.

Nella lettura di questo libro si incorre in moltissimi punti in cui si riconosce la volontà di superare quelle prospettive che appaiono riduttive nell'ottica degli studi teatrali. Ci sono almeno due tipologie di saggi qui presenti che denunciano questa volontà: da una parte studi specifici su tragedie che aprono la metodologia a impulsi differenti da quelli testuali o legati alle *Implicit Stage Directions*, dall'altra gli studi che intendono studiare il Contesto Culturale e il Contesto Spettacolare del teatro, allargando di fatto, e assai propriamente, il concetto di *performance*. Tali saggi arricchiscono tutte le cinque sezioni del libro che sono: *Opsis*, *Props*, *Scene*, che intende studiare la visività e la scenografia della tragedia, con particolare riferimento alla questione della presunta condanna dello spettacolo nella *Poetica* di Aristotele, *Greek Tragedy*, che applica le indicazioni di merito che si possono evincere dalla prima parte alla lettura di alcune tragedie, *Greek Comedy*, *Rome and Empire* dedicato allo spettacolo latino ed imperiale, *Integrating Opsis* che intende includere quanto esula dall'impostazione teorica che gli autori si sono dati. Fondamentalmente tale impostazione vuole offrire una lettura dei fenomeni spettacolari che parte dall'ampiezza semantica che il termine $\psi\upsilon\iota\varsigma$ presenta nella formulazione aristotelica, cioè l'aspetto visivo in generale (attore, scena, attrezzeria ecc.).

Un esempio di studi specifici che cerchino di aprirsi ad uno spettro più arioso e ampio di metodologie lo si ritrova nel bel saggio di Rosie Wyles, *Heracles' Costume from Euripides' Heracles to Pantomime Performer* (pp. 181-198) che si può leggere nella seconda sezione del libro. L'autrice è una delle più innovative studiose dei fenomeni spettacolari nel mondo greco e greco-romano e in questo intervento parte dall'idea che una specifica *performance* possa avere degli effetti e una eco che si riverberano nelle varie epoche (p. 181). Un esempio di caso può essere il costume di Eracle nell'*Eracle* euripideo: attorno a questo elemento si costituisce una stratificazione di senso che congiunge mitologia, teatro e rappresentazione del potere (pp. 181-184). L'iconografia euripidea passa attraverso le *Rane* di Aristofane e l'*Eracle Corego* di Nicocheres (cfr. Kassel-Austin fr. 8) per determinare un legame tra questa divinità e lo stesso procedimento teatrale, in età ellenistica egli è associato alle Muse (pp. 189-193). Questo modello si rafforza in età imperiale con la pantomima, in cui, pur non essendovi alcun cambio di costume da parte del *performer*, gli aspetti di mutabilità della figura connessi all'idea del costume rimangono tratti salienti. Questo percorso finisce per informare lo stesso Seneca al momento in cui

¹⁶ Su questo tema si era già soffermato Nicola Savarese, *Teatri romani* cit., pp. XIII e sgg., sulla scorta di precedenti studi di Gioacchino Chiarini e Florence Dupont.

compone l'*Hercules Furens*, (p. 194). A questo punto quello di Eracle non è più soltanto un costume teatrale ma è diventato un autentico modello iconografico che a partire dal V secolo incarna sempre di più l'idea di teatralità legata al potere, tanto da essere assunto come schema di autorappresentazione da Alessandro Magno o da Commodo.

Sul versante degli approfondimenti di aspetti notevoli dei contesti rilevanti che determinano la nozione stessa di *Performance* riveste un ruolo importante il saggio di David Constan *Propping up Greek Tragedy: the right Use of Opsis* nella prima sezione del libro. L'articolo si propone di offrire un'interpretazione all'annosa questione concernente la supposta condanna degli elementi visivo-spettacolari nella *Poetica* di Aristotele. L'autore sceglie di non impelagarsi nella copiosa bibliografia al riguardo, che io propongo in nota data la centralità dell'argomento nel dibattito critico,¹⁷ e cerca di offrire una spiegazione a una delle aporie principali che

¹⁷ Propongo qui la totalità della bibliografia da me reperita, dedicata segnatamente e in modo esclusivo a questo tema: Alain Billault, "Le spectacle tragique dans la Poétique d'Aristote", in Alain Billault, Christine Mauduit, a cura di, *Lectures Antique de la tragédie grecque*, Université de Lyon, Lyon 2001; Maria Grazia Bonanno, "Sull'ὄψις aristotelica: dalla Poetica al Tractatus Coislinianus e ritorno", in Luigi Belloni, Vittorio Citti, Lia De Finis, a cura di, *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner*, Università degli Studi, Trento 1999; Maria Grazia Bonanno, "ὄψις e ὀψείς nella Poetica di Aristotele", in Graziano Arrighetti, Marco Tulli, *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Giardini e Stampatori, Pisa 2000; Colleen Chaston, *Tragic Props and Cognitive Function*, Brill, Leiden 2010, pp. 6-12; Marco De Marinis, "Aristotele teorico dello spettacolo", in *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico. Atti del convegno internazionale di studi di Torino 17 – 19 aprile 1989*, Costa & Nolan, Genova 1991 (variamente ripubblicato); Massimo Di Marco, "ὄψις nella Poetica di Aristotele e nel Tractatus coislinianus", in Aa. Vv., *Scena e spettacolo nell'antichità, Atti del convegno internazionale di studio. Trento 28-30 marzo 1988*, Olschki, Firenze 1989, pp. 129-148; Francesco Donadi, "Nota al capitolo VI della Poetica di Aristotele: il problema dell'opsis" in *Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere e Arti*, Padova 1970-71, pp. 413-51; Francesco Donadi, "Opsis e lexis: per un'interpretazione aristotelica del dramma", in Aa. Vv., *Poetica e stile*, Liviana, Padova 1976; Roy Caston Flickinger, *The Greek Theater and its Drama*, University of Chicago Press, Chicago, 1918, p. XI e sgg.; Françoise Frazier, "Public et spectacle dans la Poétique d'Aristote", in *Cahiers du GITA*, 11, 1998, pp. 123-144; Donatella Galeotti Papi, "ὄψις ὀψείας κόσμος", in «Res Publica Litterarum», 16, 1993, pp. 15-22; Marcello Gigante, "La parola e la voce", in *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del convegno internazionale di studio. Trento, 28-30 marzo 1988*, Olschki, Firenze 1989; Graham Ley, *Agatharcos, Aeschylus, and the construction of the skene*, in «Maia», fasc. I, XLI, Gennaio – aprile, 1989; Manlio Marinelli, *Il codice visivo* cit.; Elena Marino, "Il teatro e il suo doppio: comunicazione teatrale e scrittura", in Alberto Camerotto, Renato Oniga, *La parola nella città, studi sulla ricezione nel teatro antico*, Forum, Udine 1999; Antonio Martina, "La poetica di Aristotele e l'Edipo Re di Sofocle: amartia e opsis", in *Cultura e lingue classiche: III convegno di aggiornamento e didattica. Palermo, 29 ottobre-1 novembre 1989*, a cura di B. Amato, L'Erma di Bretschneider, Roma 1993, pp. 87-138; Benedetto Marzullo, *Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristotele*, «Philologus», n. 124, 1980, pp. 189-200; Benedetto Marzullo, *Aristotele: un epicedio della drammaturgia classica*, «Il Ponte», 1981, pp. 555-565 (si tratta di una versione quasi identica del precedente); Anna Maria Mesturini, "ὄψις e modo della ΜΙΜΗΣΙΣ nella "Poetica" di Aristotele e il suo retaggio nel Tractatus coislinianus", «Orpheus», 13 (1992); David Seale, *Vision and*

sono poste dal testo dello stagirita: cioè come conciliare il fatto che nel capitolo VI (49b 31-34, 50a 8 e sgg.), dopo avere incluso l'elemento visivo (□ψις, *opsis*) tra le sei parti costitutive della tragedia (μέρη/- *mere*), alla fine del medesimo capitolo lo escluda come elemento estraneo (50a 38-b 20).¹⁸ La tesi di Konstan si può riassumere in due momenti: 1) Aristotele non afferma la negatività dell'*opsis* ma lo vuole al servizio delle emozioni proprie della tragedia, 2) i tragici greci del V secolo usavano l'*opsis* secondo le prescrizioni e le regole che poi lo stagirita compendia nel suo trattato. Nell'ambito di questi due assunti, sostenuti da un'argomentazione spesso ricca ed originale, il punto di forza, coerente con gli spunti teatralogici più rimarchevoli di questo libro, è senza dubbio costituito dall'analisi dell'opera di Aristotele che egli compie a partire dal contesto culturale che la produce.

Tra gli aspetti di maggior rilievo del saggio è da notare l'attenzione che Konstan pone alla ricostruzione del lavoro ricettivo emozionale dello spettatore, in questo mantenendo le premesse teoriche del volume e il riferimento a Carlson: lo studioso intende spiegare la contraddizione del rifiuto finale degli elementi visivo-spettacolari con la volontà di Aristotele di escludere quanto suscita nello spettatore emozioni che sono improprie (p. 67). Il piacere e le emozioni di pietà e paura proprie della tragedia devono essere causate da una sinergia di elemento visivo con l'azione e il *mythos*. Per conseguire il suo intento egli adopera come testo di riferimento il senecano *De ira* (2.1.4 e 2.2.6): ivi le emozioni sono separate dallo stoico in due tipologie: semplice (*simplex*) e complessa (*compositus et plura continens*) e avverte che quelle suscitate dalla scena sono semplici. Infatti egli dice che tra gli impeti spontanei c'è quanto si prova «etiam inter ludicra scaenae spectacula» (2.2.3). Sono d'accordo che la paura che gli elementi dello spettacolo avessero un esito destabilizzante nel loro carattere irrazionale sugli spettatori, abbia determinato almeno in parte l'atteggiamento di Aristotele e sia tra le cause della contraddizione del suo testo. È anche assai proprio l'intento di Konstan di ricostruire il lavoro

Stagecraft in Sophocles, Croom helm, London 1982; Grigoris M. Sifakis, *The Misunderstanding of Opsis in Aristotle's Poetics*, in George Harrison, Vayos Liapis, a cura di, *Performance in Greek and Roman Theatre*, Brill, Leiden-Boston, 2013, che si legge nello stesso libro che sto recensendo; Oliver Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford University Press, Oxford 1977, appendice f; una lettura in chiave 'moderna' della tematica dell'□ψις è offerta da Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969. Inoltre sono da leggere i principali e più approfonditi commenti dedicati alla *Poetica* cioè Ingram Bywater (ed.), *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford at Clarendon Press, Oxford 1909; Gerald Else, *Aristotele's Poetic, the Arguments*, Brill, Leiden 1957; Denys Lucas, a cura di, *Aristotle, Poetics*, Oxford University Press, Oxford 1968; Carlo Gallavotti, a cura di, *Aristotele, Dell'arte poetica*, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano 1974; Augusto Rostagni, a cura di, *La Poetica di Aristotele*, Chiantore-Loescher, Torino 1927; Diego Lanza, a cura di, *Aristotele, La Poetica*, Rizzoli (BUR), Milano 1987; Rosalyne Dupont Roc, Jacques Lallot (ed.), *Aristotele, La Poétique*, Editions de Seuil, Paris 1980; Daniele Guastini, a cura di, *Aristotele, La Poetica*, Carocci, Roma 2010. Meno approfondito ma problematico Pierluigi Donini, a cura di, *Aristotele, La Poetica*, Einaudi, Torino 2010.

¹⁸ Egli analizza anche 59b 1-4, 62a 15-17, 62b 13-14.

ricettivo dello spettatore a partire da testi e fonti interne al contesto di ricezione, rispetto all'uso disinvolto e impressionistico che in passato molti classicisti avevano fatto dell'idea del pubblico, come massa indistinta e descritta secondo categorie contemporanee e dunque incongrue. Sarebbe forse stato utile sottolineare la distanza temporale e di contesto che intercorre tra Seneca e Aristotele e denunciare più chiaramente l'ottica comparativa.

In definitiva la prospettiva di Konstan è assai stimolante e apre senza dubbio la porta a prospettive di analisi che non si fermano alla sterile lettura del testo in sé, al di fuori dei contesti di riferimento. Questo lavoro va, naturalmente, fatto globalmente e soprattutto incrociando fonti congruenti tra di loro, laddove l'intento sia quello di porsi in una prospettiva di ricostruzione 'storica', o per meglio dire, legata ai contesti pragmatici. Un lavoro come quello di Konstan può dare grande profitto alla comunità scientifica, soprattutto laddove si eviti di considerare la *Poetica* come un manuale d'uso nel mondo antico su come fosse fatta la tragedia e se si legge nel quadro dei contesti rilevanti. Ancora più utile sarebbe incrociarla con gli altri testi che a essa sono fortemente legati quali la *Retorica* e la *Politica*.

Nella seconda parte del lavoro lo studioso intende mostrare che, rispetto all'uso di *opsis* che egli crede di leggere nel trattato, vi sia un'organicità e una coerenza negli spettacoli tragici del V secolo. Egli si concentra su *Edipo Re* e sull'uso della corona nell'*Ippolito* (69 e sgg.) e sul *Prometeo incatenato* (p. 73). Le sue analisi si basano su una lettura legata all'idea di rintracciare lo spettacolo a partire dal testo e riduce largamente l'*opsis* all'uso di effetti scenici e visivi.¹⁹

Un altro saggio dedicato al tema della contraddittorietà della posizione dell'autore della *Poetica* è quello di G. M. Sifakis *The Misunderstanding of Opsis in Aristotle's Poetics* (pp. 45-62) che apre sempre la prima sezione del libro. L'autore intende superare l'aporia di cui si occupava anche Konstan sostenendo che Aristotele differenziava due campi di analisi: la *Poetica*, all'interno della quale l'*opsis* sarebbe

¹⁹ *Contra* Francesco Donadi, *Nota al capitolo VI della Poetica di Aristotele* cit., pp. 413-416 che si sofferma sul termine *opsis* e ne riporta le attestazioni nella *Poetica* mostrando come *opsis* sia da identificare con ὄψων, ποικριται e κινήσις in sostanza «con l'insieme della scena, degli attori, del movimento [...]» (p. 416) cioè la totalità della parte visiva della tragedia, quanto nella messinscena riguarda ciò che si vede nel senso della scrittura scenica, di quanto di attivo risiede nella visività della tragedia, da non confondersi con il solo apparato scenico: «[...] Ἡ ὄψις non vive per sé, ma è un rapporto che si instaura di volta in volta fra una scrittura drammatica e dei corpi che la restituiscono sulla scena», (Francesco Donadi, *Nota al capitolo VI della Poetica di Aristotele* cit., p. 12). Questa lettura, che si basa su una campionatura del testo che si risparmia il *furor* emendativo di molti editori, è importante in particolare per la corretta intelligenza di 50a 13, in quanto evita, per l'appunto, l'esercizio della *crux desperationis* (Kassel) o del facile emendamento (il resto della filologia anglosassone) e ritorna a una lettura laica del testo aristotelico, che si interessa a comprendere quanto egli dice, piuttosto che quanto i critici preferirebbero dicesse. Donadi alle pp. 6-10 torna acutamente sulla questione, argomentando nuovamente come con *opsis* sia da intendere «la totalità della rappresentazione», p. 9.

escluso e la tragedia, di cui invece esso sarebbe parte integrante. La soluzione dello studioso è abile e non aliena da spunti di riflessione. In particolare Sifakis sostiene che Aristotele, che pur fu autore delle *Διδασκαλῖαι*, opera dedicata a questioni di teatro materiale, non adoperi il termine *didaskalos* o *tragodidaskalos*²⁰ che pur sono i termini più specifici e tecnici che nel V secolo designavano i poeti tragici che erano realmente intesi come uomini di teatro a tutto tondo. A suo dire questo aspetto sarebbe decisivo nel ritenere che lo stagirita porti a questa netta distinzione. All'interno della seconda sezione credo sia ancora da segnalare l'articolo di A. J. Podlecki *Aeschylus opsis*. Podlecki argomenta la tesi sulla spettacolarità delle messinscena delle tragedie di Eschilo nel V secolo, partendo dalle importanti e molto contestate notizie riportate dall'anonima *Vita di Eschilo*: tale fonte espone con una certa ricchezza di dettagli i caratteri di profonda spettacolarità e la consapevolezza del linguaggio e dei ritrovati visivi da parte del poeta. Tuttavia si è assistito assai spesso a dalle impenetrabili levate di scudi da parte di studiosi che hanno sostenuto l'inattendibilità della fonte.²¹ L'autore si preoccupa di affrontare un'analisi laica, scevra da preconcetti del *corpus* eschileo, proponendosi di indagare i seguenti aspetti: maschere e costumi, silenzi in scena, coreografia, innovazioni, mostri. Su quest'ultimo punto egli compie alcune osservazioni importanti sull'ipotesi che la quarta forma (*eide*) di tragedia di cui parla Aristotele nella *Poetica* (56a 2) sia proprio quella mostruosa, spettacolare, in cui gli aspetti visivi sono prevalenti: in questa affermazione egli è supportato dall'analogo punto della *Vita di Eschilo* cap. 7, in cui si riporta la tendenza dell'autore ad adoperare gli aspetti visivi e la strutturazione delle azioni – *opsis*, *mythos* – per colpire l'attenzione degli spettatori – *ekplexis* – in modo legato al *teratodes*, un concetto che oscilla tra il meraviglioso, il prodigioso ed il mostruoso.

Da ultimo credo sia importante soffermarsi su un saggio che è tra i più importanti della raccolta: mi riferisco all'articolo di Edith Hall *Pantomime: Visualising Myth in the Roman Empire* (pp. 451-473). In questo scritto l'autrice riassume la questione centrale della pantomima come forma spettacolare, collocandosi sapientemente nel cuore dell'ipotesi di metodo del libro: il dialogo necessario tra classicisti e storici del teatro (p. 451). Giustamente la Hall argomenta come la maggior parte

²⁰ Un punto utilissimo su quest'opera di Aristotele è contenuto nel recente Luciano Canfora, *Cleofonte deve morire*, Bari-Roma, Laterza, 2017, pp. 477 e sgg.

²¹ Cfr. Oliver Taplin, *The stagecraft of Aeschylus* cit., p. 44. Di diverso avviso sono André Wartelle, *La vie d'Eschyle*, «Bulletin de l'association Guillaume Budé», n. 4, 1965, p. 481 e Paul Mazon (ed), *Eschyle: Les suppliantes, Les Perses, Les sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné*, testo stabilito e introdotto da Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris 1949, p. I. Kenneth Dover, *The Language of Criticism in Aristophanes' Frogs*, in Bernhard Zimmermann, a cura di, *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, M und P Verl. für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1992, p. 5 mostra come gli aneddoti e le storie che si leggono in testi come l'anonima vita non fossero tutte invenzioni di età ellenistica ma risalivano a documenti precedenti del V secolo.

delle testimonianze su questo genere performativo siano sconosciute alla maggioranza dei classicisti (e va aggiunto alla quasi totalità dei teatrologi) e si propone di offrire una breve introduzione che aiuti entrambi ad orientarsi in un settore di studi che dalla fine dell'Ottocento a oggi ha prodotto pochissima letteratura critica, la più qualificata della quale si concentra a partire dai primi anni del Duemila, se si esclude il libro di Vincenzo Rotolo e poco altro.²² La studiosa costruisce, con ammirevole potere di sintesi, un percorso di esposizione che inquadra la pantomima sia in termini formali (ruolo della musica e delle parole, potere del gesto) sia nel contesto sociale e culturale a partire dall'età imperiale, in cui essa gioca un ruolo di modello e di influenza sulla società portentoso (pregiudizio degli intellettuali, inclusione e repulsione sociale, rapporto con i giovani equestri e con l'élite imperiale). In particolare la Hall non dimentica di evidenziare il legame della pantomima con la tragedia anche in termini di tecnica recitativa tanto che il gesto e la tecnica di movimento del pantomimo è definita in più casi *πραγματικὴ κίνησις* (p. 453). Una forma di tale fondamentale importanza e diffusione non si può, dice la Hall, intendere in un'ottica di decadenza rispetto al modello classico della tragedia, ma si deve intendere come variazione di un processo creativo (p. 457). A mio parere un'analisi attenta della civiltà teatrale greco-romana mostra che ci si muove sempre all'interno di una categoria culturale, la *mimesis*, sostanzialmente unitaria e che viene declinata in varie forme tutte analoghe tra loro, come già era evidente a partire dal discorso platonico nelle *Leggi* e nella *Repubblica*.²³ L'autrice offre anche alcune importanti analisi delle fonti sia letterarie sia visive. In particolare quelle visive (pp. 459 e sgg) ben si integrano all'interno del volume con il saggio di Beacham sulla casa pompeiana con forme di autorappresentazione. La Hall riassume la presenza nelle ville pompeiane di rappresentazioni di spettacoli pantomimici: il fatto che l'aristocrazia e le classi elevate volessero esporre nelle loro case scene teatrali tratte dallo spettacolo pantomimico mostra che esso fosse un modello vincente che aveva penetrato gli strati alti della società, in Italia così come nel Medio e Vicino Oriente (p. 461). L'autrice giustamente pone l'accento, nei limiti di spazio del suo contributo, sulla trattatistica a favore o contro questo genere e conclude il saggio descrivendo gli strumenti, l'incidenza sul pubblico e la penetrazione di essa come modello compositivo nelle tragedie di Seneca: per quanto questi non scrisse libretti per la pantomima, le convenzioni e l'estetica di questo genere, che era dominante nello spettacolo del suo tempo, lo influenzarono: componendo le sue tragedie egli

²² Cfr. nota 10.

²³ Cfr. Manlio Marinelli, *Il codice visivo* cit. e Id., *Culture e teorie dello spettacolo antico*, 1.5.1. Platone testimonia l'unità della categoria mimetica comprendente forme esecutive che noi classifichiamo come differenti, tra gli altri luoghi, in *Ione* 530a 5 e sgg., *idem*, 532c 8-9, *idem* d 7, *Repubblica*, 373b 5 e sgg., *Idem*, 379a *Leggi*, 668b 9 e sgg.

potrebbe avere visualizzato «a theatrical performance with dance and music rather than a recitation» (pp. 467 e sgg.).²⁴

Come si vede all'interno delle sezioni esistono delle linee di metodo e delle uniformità di argomenti che si possono riassumere nei seguenti aspetti principali: il libro si apre a nuove strategie di analisi allargando il concetto di teatro a forme performative più ampie rispetto alla sterile lettura testuale di tragedie o commedie. L'idea di *performance* si allarga allo spazio performato all'interno della strutturazione simbolica degli spazi privati e cittadini, il che offre aperture notevoli per una più ampia intelligenza del concetto di rappresentazione nel mondo antico, soprattutto qualora si lavorasse nel quadro della riflessione sul dramma sociale tracciata da Turner. Globalmente l'impatto di novità di questo testo nel quadro degli studi classici e teatrali in genere è notevole: questo, insieme ad alcuni altri studi apparsi in area anglosassone e francese negli ultimi anni, spalanca le porte a nuovi oggetti di analisi che definiscono globalmente una nuova maniera di classificare le forme spettacolari nel mondo antico. Non più una lettura schiacciata su un paio di secoli di splendore, incentrata cioè sull'influenza di modelli imposti dall'ordine della cultura di marca classicista, ma la consapevolezza che il mondo antico ha voluto consegnare di sé un'immagine orientata dalle classi colte, che ha pagato lungamente il pregiudizio platonico-aristotelico. Gli studiosi hanno lungamente sposato questo pregiudizio come bussola per orientarsi nel magma di fonti sul teatro antico. Tuttavia proprio l'analisi laica delle fonti e dei trattati antagonisti alla linea dominante (Luciano, Libanio, Coricio di Gaza) mostra una differenza tra il punto di vista che viene dal mondo del teatro stesso e quello delle classi colte, che hanno invece veicolato e costruito un'idea distorta di teatro che è poi progressivamente diventata il modello dominante, il teatro che abbiamo in mente, benché questo teatro fosse nel mondo antico una realtà minoritaria e marginale.

²⁴ P. 472.