

Manlio Marinelli\*

## La possessione nella pantomima

17 dicembre 2024, pp. 25-49

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/20932>

Section: Studi [peer reviewed]



Articles are published under a Creative Commons Attribution NonCommercial 3.0 Unported licence (Authors retain copyright in their articles, permission to reuse third party copyrighted content is not included).

Email: [danzaericerca@unibo.it](mailto:danzaericerca@unibo.it)

Www: <https://danzaericerca.unibo.it/>

## Abstract

L'articolo si propone di esplorare la relazione che intercorre tra pantomimo e possessione (*enthousiasmos*) in particolare in età imperiale. L'autore interroga diverse fonti al riguardo: il trattato *De Saltatione* di Luciano di Samosata, alcuni brani di Dione di Prusa e di Plutarco ed alcuni epigrammi dell'*Antologia Palatina*. A partire dalle fonti è possibile evidenziare che durante la performance gli spettatori e i pantomimi condividevano uno stato di *mania*: Dione e Plutarco affermano che questa specifica condizione aveva una cattiva influenza sull'equilibrio psicologico del performer e del pubblico mentre Luciano propone due diverse categorie di pantomimo: il migliore è in grado di gestire lo stato di *mania* al contrario del secondo che perde le proprie abilità unitamente al controllo di se stesso.

The paper aims to explore the relationship between pantomime and possession (*enthousiasmos*) in particular in the imperial age. The author examines various sources in this regard: the treatise *De Saltatione* by Lucian of Samosata, excerpts from Dion of Prusa and Plutarch, and some epigrams from the *Palatine Anthology*. From the sources, it is possible to highlight that during the performance the spectators and pantomimes shared a state of *mania*: Dion and Plutarch state that this particular condition had a bad influence on the psychological balance of the performer and the audience, while Lucian proposes two different categories of pantomime: the best is able to manage the state of *mania*, in contrast to the second that loses his abilities as well as control of himself.

---

\* Università di Torino.

Manlio Marinelli

## La possessione nella pantomima<sup>1</sup>

### Luciano e il divino pantomimo

Lo scopo di questo articolo è proporre un excursus il più possibile completo sul ruolo che la possessione (*enthousiasmos*)<sup>2</sup>, intesa come fenomeno e pratica teatrale, ricopre nella dinamica esecutiva e nella *relazione teatrale*<sup>3</sup> della pantomima (orchesis ma il termine vale al contempo anche danza in generale) di età imperiale. Intendo concentrarmi sull'arco temporale a cavallo tra il primo e il secondo secolo d. C. e basare la mia ricerca esclusivamente sulle più interessanti fonti letterarie che si sono concentrate sul tale forma teatrale e offrono spunti di riflessione in merito al tema proposto: il trattato *De saltatione* di Luciano di Samosata, alcuni brani delle opere di Plutarco e di Dione di Prusa oltre ad alcuni epigrammi dell'*Antologia Palatina*<sup>4</sup>.

I fenomeni legati alla possessione sono un elemento essenziale nella composizione e nella performance antica per la quasi totalità delle *mimeseis*<sup>5</sup>. Lo stesso vale per le forme della danza,

---

1. Per quello che riguarda le citazioni in greco ho scelto di traslitterare solo quelle parole che sono di uso comune (*mania*, *pathos* ecc.), mantengono identica forma in italiano (*aulos*, *polis*) o che richiamano concetti ricorrenti e oggetto di analisi nel corso dell'articolo (*mimesis*, *orchesis*, *schemata*) evitando di traslitterare quantità e accenti. In tutti gli altri casi si è mantenuto l'alfabeto greco.

2. Per un'analisi del fenomeno della possessione del poeta e del performer fino al IV secolo cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, Edizioni di Pagina, Bari 2018, pp. 80-100, 131 e ss., 321-322, 337-339, 419-420. Sull'incidenza della possessione nella composizione della tragedia attica cfr. Manlio Marinelli, *Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese*, in «Il castello di Elsinore», n. 72, 2015, pp. 9-42. Per la definizione del fenomeno della possessione in generale si vedano: il cap. III del classico Eric Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Rizzoli, Milano, 2009, in particolare sulla possessione poetica le pp. 125-127; Roberto Velardi, *Enthousiasmòs*, Edizioni Dell'Ateneo, Roma 1989, dedicato al trattato platonico *Ione* che è una fonte essenziale per tale processo; Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, Raffaello Cortina, Milano 2010, pp. 85 e ss.; Marcello Massenzio, *Il poeta che vola*, in Bruno Gentili — Giuseppe Paioni (a cura di), *Oralità, cultura, letteratura, discorso. Atti del convegno internazionale di studi (Urbino, 21-25 luglio 1980)*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1985 pp. 161-174.

3. Intendo il concetto di relazione teatrale come categoria semiotica che definisce i processi comunicativi e di relazione tra performer e spettatori. Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro*, La casa Usher, Firenze 1994, p. 25.

4. Per quanto Dione e Plutarco precedano Luciano preferisco procedere per nuclei tematici e non cronologicamente per non disperdere l'argomentazione che si presenta in maniera più compatta nel Samosatense.

5. Nel mondo greco il termine *mimesis* copre con il suo spettro semantico tutte quelle che noi potremmo definire come performance teatrali.

compresa quella che era parte dello spettacolo tragico<sup>6</sup>. È ugualmente possibile riscontrare una loro presenza nel contesto della pantomima.

Nel suo trattato in forma di dialogo *De saltatione* Luciano di Samosata immagina che il personaggio di Licino (che è la maschera dell'autore) proponga una difesa della danza pantomimica contro Cratone, che rappresenta e sintetizza la figura dei colti intellettuali (πεπαιδευμένοι) che ne sono detrattori. Nel paragrafo 7, quindi all'inizio della trattazione, Licino propone al suo avversario un primo abbozzo di storia delle origini della *orchesis*, ripreso poi nel paragrafo 25, e poggia la sua argomentazione sulle osservazioni di « quanti hanno studiato in modo del tutto veritiero l'origine della danza [ὀρχήσεως περί γενεαλογούντες] »<sup>7</sup>: esistono dei trattatisti che hanno rintracciato l'origine della *orchesis* (danza ma anche pantomima come si diceva) nella prima origine di tutte le cose (ἄμα πρώτη γενέσει τῶν ὄλων), in una danza (χορεΐα) circolare che corrisponde al movimento degli astri e all'intreccio dei pianeti che sono regolati da un bel ritmo e da una giusta disposizione armonica (εὐρυθμος, εὐτακτος ἀρμονία). La posizione di Luciano potrebbe fare pensare ad influssi pitagorici<sup>8</sup> in merito al rapporto tra μουσική e κόσμος in cui un ruolo era giocato proprio dagli *schemata* della danza. Anche Platone si era occupato dell'origine della danza come manifestazione esterna della percezione del mondo<sup>9</sup> in cui l'elemento generante è il ῥυθμός (ritmo) e non è escluso che questi possano essere stati tra i riferimenti di Luciano. Nel prosieguo del paragrafo l'autore parla della connessione tra danza e ispirazione della Musa, un argomento che, vedremo, non è solo di scuola e nel paragrafo 8 si dedica ad una descrizione delle origini mitiche della danza. In questo paragrafo appaiono notevoli le osservazioni che egli propone a proposito del rapporto tra danza e coribantismo: vedremo come da qui l'analisi verta verso alcuni aspetti della possessione dei danzatori. La tematica del coribantismo era stata al centro delle riflessioni platoniche sulla possessione dell'aedo, ma del performer in generale<sup>10</sup>, nello *Ione*<sup>11</sup> ed è importante vedere come Luciano approfondisca la sua osservazione antropologica tornando su una relazione, quella tra coribantismo e danza, che ha un carattere importante nel definire il ruolo della *orchesis* nel patrimonio rituale, tra possessione e prossimità con Dioniso: lo stesso tema che aveva interessato le ipotesi militanti di Dione di Prusa, come vedremo a breve.

6. Cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit., p. 132 e ss. su alcune testimonianze in merito alle *Trachinie* di Sofocle.

7. Luciano, *De saltatione*, 7. Tutte le traduzioni, salvo diversa indicazione, sono mie.

8. Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe*, Peeters, Louvain 2007, pp. 384-385 constata la presenza di riferimenti platonici e pitagorici privi di intenti umoristici che costituiscono il link tra il Samosatense, Plutarco e Aristide Quintiliano. Cfr. anche su Pitagora Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit., p. 14 e ss.

9. Cfr. Platone, *Leggi*, 673d.

10. Nel quadro della cultura performativa antica i performer appartengono ad una categoria culturale comune, come espressamente dichiarato, tra gli altri, dallo stesso Platone in *Ione* 532d 7, cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit. p. 51 e ss, 364 e ss.

11. *Ivi*, p. 51 e ss., 80 e ss. Sul coribantismo in Platone cfr. Henri Jeanmaire, *Dioniso*, Einaudi, Torino 1972, p. 130 e ss.

Il tema emerge in diversi punti del trattato sia osservando la sua incidenza sui processi ricettivi sia su quelli esecutivi. Il primo riferimento allo stato di *mania* in cui si trovano gli spettatori lo si trova nel paragrafo 5, allorché Cratone risponde a Licino che gli chiede se egli basi le sue accuse contro la pantomima sull'esperienza diretta, se sia cioè mai stato in teatro, ovvero sul sentito dire:

A me mancava ancora questo, di sedere con questa fitta barba e la chioma canuta, in mezzo alle femmine e a quegli spettatori presi da mania [μεμηνόσιν] applaudendo e gridando le più incongrue lodi a un certo uomo foriero di rovina che è prostrato senza alcuna necessità.

Tra gli aspetti deleteri del luogo teatrale, oltre alla sua effeminatezza<sup>12</sup>, c'è il fatto che gli spettatori che vi siedono non sono in se stessi, ma sono presi da *mania*. Seguendo una tradizione teorica che si può fare risalire alla linea platonico-aristotelica, questo fenomeno è visto ed interpretato dal colto Cratone in senso negativo e il ritratto che egli dà, è quello di una massa scomposta che si scalmana per un guitto che simula vergognosamente delle emozioni. Sempre Cratone ritorna su questo punto poche righe dopo rivolgendosi però la sua attenzione alle argomentazioni dell'avversario che gli espone in breve il suo intero programma ideologico: «Non ho assolutamente tempo di ascoltare un uomo preso da mania [μεμηνότος ἀνθρώπου ἀκροᾶσθαι] che loda la sua malattia»<sup>13</sup>.

Licino è preso da identica malattia del pubblico. Le parole di Cratone vanno lette come una rappresentazione degli argomenti dei detrattori dello spettacolo, di conseguenza quello che egli dice della *mania* è la rappresentazione in negativo di un fenomeno che caratterizzava gli spettacoli. Si pongono dunque degli interrogativi: che cosa è realmente questa *mania*? Si tratta di un vago stato di eccitazione o è possibile vedervi una connessione con il fenomeno dell'*enthousiasmós* che caratterizza la composizione e la performance fin dal V secolo?<sup>14</sup> Che relazione ha questo stato di agitazione con i processi ricettivi? Il punto di vista di Cratone, e dunque degli "intellettuali", dei sofisti, è chiaro e non si discosta da quanto vedremo in merito a Dione di Prusa o viene espresso da Elio Aristide, i cui argo-

12. Sul tema dell'accusa di effeminatezza del pantomimo cfr. Manlio Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di Samosata*, in «Il castello di Elsinore», n. 74, 2016, pp. 25-57 e Manlio Marinelli, *Il corpo del performer nel "Pro Saltatoribus" di Libanio*, in «Il castello di Elsinore», n. 75, 2017, pp. 9-23 con relativa bibliografia. Può essere interessante notare, anche in merito alle conclusioni del presente studio, come la questione dell'effeminatezza del pantomimo rimane una critica assai radicata nel contesto dei trattatisti di tematica teatrale anche in area cristiana. Si consideri quanto alla fine del II secolo scrive Tertulliano, *De Spectaculis*, trad. it. Emanuele Castorina, La Nuova Italia, Firenze 1961, p. 415. Parlando del teatro – 17, 2-3 – dice: «il suo grandissimo successo si deve alle nefandezze che l'attore di Atellane mostra coi gesti e l'attore dei mimi riproduce anche in abiti femminili, annullando completamente il pudore del sesso [...] e che per questo l'attore di pantomime (pantomimus) subisce fin dalla fanciullezza sul suo stesso corpo». In questo passo, che esula dalla mia ricerca, ci sono tre aspetti da sottolineare: l'ossessione e la rimozione del corpo e degli elementi performativi, l'accusa di effeminatezza corruttrice nel gesto dell'attore e infine l'attestazione che la pratica pantomimica richiedeva una formazione ed un training fin dall'infanzia, come attestato anche da Libanio nel *Pro Saltatoribus*, 103-107. Cfr. Manlio Marinelli, *Il corpo del performer*, cit., p. 20 e ss.

13. Luciano, *De saltatione*, 6.

14. Sulla composizione in stato di possessione del poeta tragico cfr. Platone, *Apologia di Socrate*, 22a 8 e ss. e quanto argomentato in Manlio Marinelli, *Il codice visivo*, cit.

menti conosciamo tramite la mediazione della testimonianza di Libanio<sup>15</sup>. Dal paragrafo 7 del dialogo parla quasi esclusivamente il personaggio di Licino e dunque abbiamo l'opportunità di sentire la voce opposta al colto Cratone, abbiamo la possibilità di sentire un punto di vista apologetico, che, io credo, nella precisione e nel taglio degli argomenti rappresenta il punto di vista dei teatranti, della cultura materiale del teatro in contrapposizione con il punto di vista elitario dei πεπαιδευμένοι. Fin da subito si riscontra un particolare accento posto sulla questione della rappresentazione ispirata e della possessione del performer in contesti che si caratterizzano per scarsi margini di ambiguità. Nel paragrafo 7 il protagonista sostiene che la *orchesis* ha avuto una evoluzione, da principi naturali e divini, che l'hanno traghettata verso uno stato di compiutezza che è connotato da armonia e da una buona ispirazione delle Muse (πολύμουσον)<sup>16</sup>. Nel paragrafo 8 racconta le sue origini mitiche: «La loro [dei demoni Cureti, *N.d.T.*] danza era con le armi, la spada tra loro che battevano gli scudi e balzavano in un furore di invasamento divino e guerresco [πηδώντων ἔνθεόν τι καὶ πολεμικόν]».

Il balzare (πηδάω), che è una caratteristica tecnica del codice orchestico, è visto come conseguenza e come carattere della possessione divina nei confronti del danzatore del mito. La descrizione di Luciano-Licino non può che fare pensare allo schema recitativo, presente anche nello spettacolo tragico, della possessione, come viene documentato da varie altre fonti<sup>17</sup>. Se in un caso si parla di ispirazione delle Muse nell'altro ci si riferisce alla possessione divina di un rito consacrato a Zeus: da lui dunque sono ispirati questi danzatori. Luciano nel secondo caso non descrive la pantomima ma quello che lui considera, nel suo particolare disegno ideologico, un predecessore illustre e mostra una sua figura tipica (πήδημα) come manifestazione di possessione divina. L'autore persegue questo argomento anche nel paragrafo 10, in cui richiama l'esempio nobile (e virile) degli Spartani che «fanno tutto insieme alle Muse [μετὰ Μουσῶν]» e dunque combattono accompagnati dagli *auli* secondo

15. Su Libanio e il suo trattato sulla pantomima cfr. Margaret E. Molloy, *Libanius and the Dancers*, Holm-Weidmann, Hildesheim 1996; Nicola Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, in «Dioniso. Annale della Fondazione INDA», n. 2, nuova serie, 2003, pp. 84-105; Manlio Marinelli, *Il corpo del performer*, cit.

16. Longo (Luciano, *Dialoghi*, a cura di Vincenzo Longo, UTET, Torino 1986, p. 345) traduce «costituito di più arti insieme», la Nordera (Luciano, *La danza*, a cura di Simone Beta, trad. it. Marina Nordera, Marsilio, Venezia 1992, p. 55) «ricca dei doni delle Muse». Visto il contesto in cui si parla di evoluzione del genere in rapporto alla dimensione euristica, di indagine e tensione verso la natura, vedo in questo riferimento qualcosa di analogo a quanto accadeva fin dall'età arcaica in merito alla concreta incidenza delle Muse nel lavoro del poeta come del performer: non credo che si tratti di un aggettivo di maniera ma di una osservazione specifica ad un aspetto della cultura teatrale che vede nelle muse le divinità che soffiavano l'ispirazione nel *mimētēs*.

17. Cfr. Manlio Marinelli, *La forma in movimento. Il corpo dell'attore nella tradizione scolastica: una prima indagine*, in «Synthesis», vol. XXXI, n. 1, febbraio 2024 – enero 2025, in cui io argomento come già nella pratica recitativa del V secolo fosse presente uno schema della possessione in cui era presente proprio il balzare (*pedao*) dopo uno stato di quiete, cioè una forma di *sats* (sul concetto di *sats* cfr. Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 87). Cfr., tra gli altri documenti: scolio all'*Ippolito*, v. 215, in cui si descrive Fedra posseduta da *Eros* («Qui bisogna che l'attore [ὑποκρινόμενον] muovesse se stesso [κινήσαι ἑαυτόν] sia nella condizione gestuale [σχήματι] sia nella voce [φωνῆ] e al momento in cui dice "vado verso il bosco" faccia un balzo [ἀναπηδᾶν] come se lei stessa [cioè il personaggio di Fedra] si mettesse in movimento»); *Hypothesis* dell'*Agamennone* in cui si descrive la possessione di Cassandra [εἰσπηδᾶ ὡς θανουμένη].

una precisa marcia che dimostra un legame tra combattimento e danza<sup>18</sup>, ma, per quanto ora ci riguarda, soprattutto la presenza delle Muse nei fenomeni orchestrici. Infatti nel paragrafo procede nel descrivere l'apprendimento delle arti delle danze e del combattimento degli efebi spartani dei giorni suoi. Quando questi cessano la loro lotta,

la lotta finisce in danza e un 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.<sup>19</sup>

La connessione che egli rintraccia per il tempo del mito nel precedente passo viene subito confermata dall'esempio contemporaneo. Un'ipotesi da verificare è dunque che Luciano testimoni la ricerca di precedenti mitici e storici a spiegare un processo di invasamento che a quanto pare si evidenziava comunque nei comportamenti del pubblico e vedremo dei pantomimi: egli cioè vuole spiegare e giustificare in termini positivi quel processo che offre ai detrattori il destro per una critica all'eccesso irrazionale del fenomeno spettacolare e della pantomima in generale. In ragione di ciò egli osserva come la danza abbia illustri precedenti e importanti impieghi attuali in cui i movimenti e le posture gestuali appaiono ispirate dagli dèi, nell'ultimo esempio, cioè quello contemporaneo, Dioniso e Afrodite. Nel paragrafo 11 arriva una autentica descrizione di questa possessione dei danzatori:

Infatti il canto [τὸ ᾄσμα], ciò che cantano mentre danzano [ὀρχούμενοι ᾄδουσιν], è un'invocazione ad Afrodite e agli Amori, che partecipino insieme a loro al *komos* e insieme a loro danzino. E l'altro canto [...] ha anche per insegnamento come bisogna danzare. Infatti dice: «Avanti giovinetti cambiate il piede e meglio farete il *komos*», cioè meglio danzerete. Similmente essi anche danzando fanno la cosiddetta "catena".

Il canto è un soffio (ἄσμα) e attraverso questo soffio i danzatori ricevono la compartecipazione degli dèi alla loro performance. Luciano non si discosta dal modello che registra la concreta presenza del dio che possiede coloro che danzano già nella tragedia e insiste sulla compartecipazione al *komos* (συγκωμάζω), sulla compartecipazione alla danza (συνορχέομαι) degli dèi.

Per altro non mancano altri documenti che suggeriscono un legame tra Dioniso e la pantomima: si considerino gli epigrammi IX, 248 (*Antologia Palatina*) e XVI 290 sul pantomimo Pilade

18. L'insistenza di Luciano su questa tematica ricopre un ruolo importante contro l'accusa di corruzione e effeminatezza. Anche nella danza balinese esiste una relazione tra danza e guerra: si pensi alla danza del *kris* attuata dai seguaci del *Barong*. Cfr. Vito Di Bernardi, *Introduzione allo studio del teatro indonesiano: Giava e Bali*, La casa Usher, Firenze 1995, p. 79; Ferruccio Marotti, *Trance e dramma a Bali. Per un teatro della crudeltà*, Studio Forma, Torino 1976, p. 186 e ss. che presenta un'ampia documentazione fotografica. Eugenio Barba – Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Ubulibri, Milano 2005, p. 203 e ss. individuano i principi comuni che si riscontano tra arti marziali e teatro orientale (ma anche come certi aspetti del lavoro fisico di Dario Fo richiamino il *karate*), e alle pagine 206 e ss. descrivono il rapporto tra teatralità e arti del combattimento nella storia dello spettacolo occidentale.

19. Luciano, *De saltatione*, 10.

(età augustea) e 289 (*Antologia di Planude*) su Senofonte di Smirne<sup>20</sup> che oltre a mostrare la presenza dei temi tragici, e in particolare di quello delle Baccanti euripidee, mi sembra insistano sui tratti entusiastici e divini della performance del pantomimo. Nell'epigramma 290, opera di Antipatro di Tessalonica leggiamo a proposito del celebre pantomimo Pilade: «Entrava [ἐνέδυσ] nei panni stessi del dio del deliro bacchico [Βακχευτήν] quando portò da Tebe le baccanti sul palcoscenico italiano».

Il legame con Dioniso, l'esattezza tecnica della rappresentazione e al contempo l'ispirazione della musa sono confermati da Boeto l'elegiaco: «Se nel sacro Olimpo Dioniso entrò danzando col corteggio di menadi e di satiri, Pilade secondo il suo mestiere [τεχνήεις] tale lo danzò [ὠρχήσατο], secondo le rette norme dei tragici servi delle muse [μουσοπόλων]»<sup>21</sup>.

Pilade è un pantomimo talmente celebre da passare in leggenda ed essere consacrato dai poeti: qui l'epigramma ci testimonia il rapporto tra la *techné* orchestrale e il legame possessivo delle muse, tanto più enfatizzato considerando il contesto di rappresentazione dionisiaca documentato dai due poeti<sup>22</sup>.

Ma è ancora notevolissimo notare come in *Antologia di Planude* 289, leggiamo a proposito del pantomimo Senofonte: «Credemmo di vedere lo stesso Iobacco, quando il vecchio diede alle menadi il via ad una danza di follia [χορομανίης] e la recitazione di quest'uomo era divina [Φεῦ θείης ἀνδρός ὑποκρισίης]».

L'anonimo poeta ci offre una volta di più una descrizione di una pantomima e di uno specifico performer che ha a che vedere con la mania dionisiaca (χορομανίης) ma soprattutto definisce con chiarezza un legame tra la performance, la recitazione del pantomimo (ὑποκρισία) e il tratto della divinità, che mi pare sia coerente con l'idea dell'*enthousiasmos*. Queste fonti rivestono l'interessante caratteristica di essere delle descrizioni di pratica scenica e integrate con le osservazioni di Luciano ci offrono un quadro più tondo rispetto al tema che mi sono proposto. In definitiva suggeriscono un paradigma che vede coesistere il fenomeno della possessione con quello del dominio e della proprietà tecnica del performer: al contempo egli è descritto e lodato per una performance in cui la possessione coesiste con la perfezione tecnica. I pantomimi – e questa fu la causa della loro progressiva marginalizzazione da parte del potere e dei colti<sup>23</sup> – erano vere e proprie *étoiles*, divi del loro tempo che, ci dicono

20. Sullo stesso periodo cfr. Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe*, cit., p. 316.

21. *Antologia Palatina*, IX, 248.

22. Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe*, cit., pp. 164-166.

23. Sui rapporti tra pantomima e impero cfr. il capitolo 3 in *ivi*, in particolare p. 186 e ss., che tende a sfumare l'idea di una sostanziale contrarietà del potere imperiale, e in particolare di Domiziano, contro i pantomimi sostenuta da Vincenzo Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, Quaderni dell'istituto di filologia greca dell'Università di Palermo, Palermo 1957, p. 57. L'impatto enorme che il pantomimo aveva tuttavia ancora nel V secolo d. C. sul pubblico e sul popolo nella zona di Alessandria e il profondo grado di preoccupazione da parte del potere politico-religioso nella conseguente gestione dell'ordine pubblico, sono documentati, tra gli altri, da Socrate Scolastico, *Historia Ecclesiastica*, VII, 13. Su questa testimonianza e sul curioso intreccio che vi si può rintracciare tra pantomima e rapporti con l'ebraismo da parte del montante potere cristiano ad Alessandria, rappresentato da quel Cirillo che fu mandante dell'omicidio di Ipazia la matematica, è in corso un



i poeti, in scena splendono della loro grandezza tecnica proprio nel diretto rapporto con un dio.

Nel paragrafo 22 Luciano torna sulle origini della danza: ora riferisce della connessione tra Dioniso e le danze teatrali (*cordax*, *emmeleia*, *sikinnis*)<sup>24</sup> ma più che sulla possessione dell'esecutore sposta il proprio sguardo su quella del fruitore:

Dunque credo che tu non ti aspetti di sentire delle cose dionisiache e bacchiche, che tutte quelle erano danze. E infatti tre sono le danze più nobili *cordax*, *sikinnis*, ed *emmeleia*, avendole scoperte i satiri, i servi di Dioniso, da questi chiamarono ciascuna. E Dioniso, servendosi di quest'arte, dominò i Tirreni, gli Indi e i Lidi e incantava attraverso la danza [κατωρχήσατο] con questi tiasi una stirpe così guerriera.

Nelle righe immediatamente dopo egli dice: «Così, egregio, vedi che non sia indegno accusare un'occupazione insieme divina e mistica e occupazione per cotanti dèi e eseguita in loro onore e che procura un tale diletto [τέρψιν] e anche contestualmente utile insegnamento [παιδιάν]»<sup>25</sup>.

L'*Orchesis* viene posta sotto l'egida di un misticismo dionisiaco che coinvolge gli esecutori e i ricettori che sono entrambi posseduti e incantati dal dio. Se fin qui sembra che ne abbia dato una descrizione principalmente legata ai riti, nella parte finale del trattato torna sul tema, offrendoci un paio di spunti rilevanti sia per quello che riguarda il versante performativo sia per quello ricettivo. Nel paragrafo 79 Luciano ci offre invece una descrizione interessante del processo fruitivo che, a mio parere, ha dei rimandi non secondari con gli aspetti della possessione teatrale:

Tanto la pantomima incanta [θέλγει] che, se uno che ama entra in teatro [ἐς τὸ θέατρον], attraverso l'assistere [ἰδὼν, cioè vedendo, *N.d.T.*] è edotto di quanto cattivi sono gli strali dell'amore e colui che è preso dal dolore [λύπη ἐχόμενος] esce dal teatro [ἐξέρχεται τοῦ θεάτρον] del tutto felice come avendo bevuto una medicina [φάρμακον] lenitiva e, a seconda del poeta, sia che scaccia il dolore sia l'ira [νηπενθές καὶ ἄχολον]. Prova del suo essere affine alle cose che succedono e del fatto che ciascuno degli spettatori acquisisce conoscenza di quanto gli si rappresenta [τὰ δεικνύμενα] è il fatto che spesso gli spettatori [θεατάς] piangono [δακρῦειν] quando si vede in scena qualcosa di compassionevole e pietoso [τι οἰκτρὸν καὶ ἐλεεινὸν φαίνεται]. E la danza bacchica [Βακχικὴ ὄρχησις]<sup>26</sup> che si fa soprattutto in Ionia e nel Ponto, e che è satirica, così ha conquistato gli uomini di lì che al tempo stabilito tutti,

mio studio. Cfr. sulla vicenda di Ipatia: Socrate Scolastico, *Historia Ecclesiastica*, VII, 15; Luciano Canfora, *Cirillo e Ipatia nella storiografia cattolica*, in «Anabases», n. 12, 2010, pp. 93-102; Silvia Ronchey, *Perché Cirillo assassinò Ipatia?*, in Arnaldo Marcone – Umberto Roberto – Ignazio Tantillo (a cura di), *Tolleranza religiosa in età tardoantica IV-V secolo*, Edizioni Universitarie di Cassino, Cassino 2014, pp. 135-177.

24. Cfr. il commento di Simone Beta e Marina Nordera a Luciano, *La danza*, cit., p. 119, che mette in luce il legame tra Dioniso, danza e teatro. Non mancano i documenti che suggeriscono un legame tra Dioniso e la pantomima; si considerino gli epigrammi da me studiati nel presente articolo: IX, 248 (*Antologia Palatina*) e 289 (*Antologia di Planude*) sul pantomimo Pilade e 290 (*Antologia di Planude*) su Senofonte di Smirne (per lo stesso periodo cfr. Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe*, cit., p. 316) che, come argomento nel testo, mostrano la presenza dei temi tragici, e in particolare di quello delle *Baccanti* euripidee, e insistono sui tratti entusiastici e divini della performance del pantomimo (cfr. *Antologia di Planude*, 289: «Φεῦ θείης ἀνδρός ὑποκρισίης»).

25. Luciano, *De saltatione*, 23.

26. Non sembra, a dire di molti critici, che esista una pantomima bacchica professionale: Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe*, cit., pp. 317-318 riporta alcuni dati a favore e contro e conclude che una danza o pantomima bacchica sia da considerarsi più una pratica culturale al di fuori del teatro professionale. Cfr. Paola Ceccarelli, *La Pirrica nell'antichità greca e romana: studi sulla danza armata*, Istituto Editoriali Poligrafici e Internazionali, Pisa 1998, pp. 215-216 che studia la pirrica bacchica.



dimentichi di tutte le altre cose, seggono per tutto il giorno guardando dei Pan<sup>27</sup> e dei Coribanti e dei Satiri e dei bovani.

Nel luogo teatrale avviene un incanto. Questa forma di psicagogia è descritta con connotati tutti presi dal vocabolario magico e religioso che era presente già da Omero fino a Gorgia e Platone (θέλω, φάρμακον, ἐχόμενος)<sup>28</sup>: la comunicazione teatrale è catartica, presenta una funzione di oblio (ληθεδανόν) attraverso cui gli spettatori si liberano di ira e dolore. I fatti rappresentati in scena (δεικνύμενα) destano compassione (ἔλεος) e queste emozioni si palesano attraverso una concreta e fisica manifestazione quale il pianto, come già avveniva allo spettatore di età arcaica, all'Ulisse di fronte allo spettacolo della corte dei Feaci. Un esempio di incanto è quello delle danze dionisiache: la descrizione dell'effetto ricettivo è chiaramente quella della possessione bacchica. Il tempo della realtà è del tutto sospeso e il ricettore entra in un tempo altro, il tempo della rappresentazione: ci troviamo nuovamente di fronte questo tipo di relazione possessiva che promana dallo spettacolo, una possessione del ricettore che si configura come seduzione che muove dalla performance verso gli spettatori (θεαταί). È possibile che Luciano si rifaccia a *topoi* mutuati dalla tradizione. Tuttavia dare fiducia alle fonti mi pare la linea da seguire in una prospettiva emica, in particolare quando sono coerenti tra loro e quando non c'è alcuna evidenza a loro contraria. È dunque lecito, a mio parere, restare ai dati che l'autore ci propone su un fenomeno di possessione che per il tramite degli esecutori si riversa sui ricettori, secondo una modalità che non ci appare affatto nuova. Anche Luciano si trova nell'esigenza di spiegare una ricezione estremamente partecipata all'*orchesis* dei suoi tempi e anche lui resta stretto alle spiegazioni e alle credenze che comunemente si attribuiscono a queste manifestazioni, rifacendosi ai paradigmi della possessione e del coribantismo. Si tratta di paradigmi esplicativi che però non credo escludano di considerare l'affinità di questa *relazione teatrale* affine ai fenomeni entusiastici dei periodi precedenti: aspetti delle pratiche dionisiache restano centrali nella descrizione e nella spiegazione del fenomeno che l'autore offre e questa presenza è tanto più probabile se viene letta nel contesto di un dionisismo che in età imperiale si configura come "ribellione rituale" ben controllata dall'istituzione, secondo quella strategia politica che cerca di ingabbiare dentro un rituale istituzionalizzato una divinità e delle manifestazioni che conservano un carattere di spiazzamento: i detrattori continuano ad accusare il teatro di essere sviante e estraneo alla *polis*, cioè una forma esterna all'istituzione statale e cittadina, qualcosa di *Unheimlich*, inconsueto, spiazzante, destabilizzante, non familiare. Al contrario

27. MacLeod e Harmond nell'edizione Loeb Classical Library, leggono Τῖτᾶνας laddove Jacobitz nell'edizione Teubner, leggeva Πᾶνας: tuttavia in apparato nessuno di loro dà alcun ragguaglio. È possibile che nella recensione dei manoscritti il primo editore abbia confuso dei segni prossimi tra di loro? O che la tradizione manoscritta non sia concorde? Chi scrive non è un filologo, ma è chiaro che l'aporia si risolverebbe soltanto attraverso una verifica diretta sui codici.

28. Sul tema del vocabolario magico e dell'incanto del fruitore cfr. Jacqueline De Romilly, *Gorgias et le pouvoir de la poésie*, in «The Journal of Hellenic Studies», vol. XCIII, November 1973, pp. 155-162, in particolare p. 155.

i sostenitori come Luciano riportano lo spiazzamento alla funzione catartica, al concetto di utilità, che era già presente nella percezione diffusa del IV secolo, come testimoniato dalle *Donne alla festa di Dioniso* di Timocle<sup>29</sup> e ancora maggiormente in età imperiale come testimoniava la maniera di presentare la sequenza di tale comico da parte di Ateneo nei *Deipnosofisti*<sup>30</sup>. Il concetto di utilità per la cittadinanza è un argomento ricorrente ancora in Libanio e Coricio di Gaza<sup>31</sup>, nel quadro della dialettica che si istituisce tra le forze che progressivamente tendono a enfatizzare l'opzione antispettacolista nata in ambiente peripatetico e quelle che invece si fanno portavoce del punto di vista opposto. In quest'ottica i fenomeni di ricezione che un autore come Dione descriveva, vedremo a breve, con tratti *entusiastici*, soprattutto attraverso la descrizione delle loro manifestazioni fisiche, e che suscitavano la sua censura, ritornano anche in Luciano ma visti nell'ottica dell'utile, della liberazione dalle passioni nefaste di cui liberarsi: nel primo caso le passioni attivate dal fenomeno teatrale sono intese come destabilizzanti e coribantismo e dionisismo sono fenomeni da espellere, nel secondo come equilibranti e al contrario Coribanti e Baccanti acquistano una dimensione *hypsipolis*, assumono un ruolo nel quadro dell'istituzione cittadina. Due punti di vista diversi sullo stesso fenomeno che rappresentano, io credo, due diversi atteggiamenti della società greco-romana: il primo, esterno alle cose di teatro o che comunque rivendica la sua esternalità ad esse, è quello dei circoli intellettuali legati alla cosiddetta seconda sofistica, alla sua area più influente, il secondo, interno o che si propone come interno alla cultura materiale del teatro, sostiene le posizioni della comunità, "delle masse" che affollano l'edificio, lo spazio del teatro e che lo considerano, lo vivono come un aspetto cardinale della loro vita nella comunità.

Tuttavia Luciano appare come un osservatore abile e in cerca di equilibrio: è chiaro, da quanto riportano le fonti, che si registrassero episodi di profonda compartecipazione alla mania che offrivano gioco facile ai detrattori, come Elio Aristide, nel classificare come pericolosi i fenomeni spettacolari quali la pantomima. Dato che Luciano cerca di offrirne un quadro rassicurante ed equilibratore, non gli è possibile fare rientrare anche questi casi nella sua tassonomia, per quanto l'occhio di un etno-antropologo di oggi non ne avrebbe difficoltà. Così in conclusione di trattato differenzia la recitazione di chi è in grado di gestire la mania con quella di chi non lo è. Ma prima di evidenziare questo punto leggiamo nello specifico le parole di Luciano. Egli sta parlando dell'equilibrio necessario nella mimesi che eviti eccessi e affettazione e racconta di avere visto un pantomimo interpretare (ὑπόκρισιν) Aiace, che dopo avere recitato in modo eccellente e degno,

29. Cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit., p. 103 e ss. su questa commedia del IV secolo e sul frammento di essa che testimonia della concezione popolare del fenomeno della catarsi; peraltro, Aristotele stesso classifica la catarsi tragica come fenomeno legato ad una fruizione di massa lontana da quanti detengono la *paideia*.

30. Ateneo di Naucrati, *Deipnosofisti*, VI, 223b.

31. Su Coricio di Gaza cfr. Manlio Marinelli, *La società degli attori sotto Giustiniano: Coricio di Gaza e l'Apologia dei mimi*, in «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico», nuova serie, n. 6, 2016, pp. 69-103 e la bibliografia ivi citata.

Danzando nella parte di Aiace dopo la sconfitta cadde subito in una tale condizione di mania [μαινόμενον ἐς τοσοῦτον] che non recitava [ὑποκρίνασθαι] la *mania*, ma egli stesso sarebbe sembrato a qualcuno essere verosimilmente preso da follia [μαίνεσθαι]. Strappò il vestito di uno di quelli che battevano con il sandalo d'argento e avendo preso l'*aulos* di uno di quelli che lo suonavano, come se si trovasse vicino ad Odisseo e fosse molto coinvolto per la vittoria, glielo spaccò sulla testa avendogli dato un colpo, e se il copricapo non si fosse opposto avrebbe ricevuto molto più di un colpo e lo sfortunato Odisseo sarebbe morto cadendo per causa del pantomimo in preda del delirio. Ma tutto il pubblico [θέατρον] partecipò alla follia [συνεμεμήνει] di Aiace e balzavano<sup>32</sup> e gridavano e si strappavano i vestiti, le plebi e i cittadini comuni che non si occupavano della corretta forma esecutiva [εὐσχήμονος] non vedendo il peggio piuttosto che il meglio, ritenendo che tali cose fossero la migliore rappresentazione dell'emozione [μίμησιν τοῦ πάθους] mentre i cittadini migliori [ἀστειότεροι], che erano presenti, provavano vergogna per quanto avveniva ma non biasimavano l'azione in silenzio, mentre avvolgevano con lodi l'insania della danza, anche vedendo con precisione che non erano le azioni di Aiace ma della *mania* di un pantomimo.<sup>33</sup>

Luciano ammette la presenza di eccessi nella recitazione di alcuni pantomimi, ma affronta l'argomento classificandoli in opposizione con una recitazione che sia in grado di gestire la *mimesis* dei *pathe*. In pratica Luciano torna a presentare l'idea di un performer che sia in grado di gestire la propria condizione emotiva, in questo caso la *mania* che fa parte del personaggio di Aiace e che secondo le tassonomie platoniche<sup>34</sup> passa dal poeta all'esecutore e quindi al pubblico. Così come i detrattori della pantomima, egli ammette la presenza di due tipi di pubblico: da una parte quelli che non sono in grado di discernere la qualità della *orchesis* dall'altra i cittadini migliori, che invece posseggono questo gusto e che però nella fattispecie sono sovrastati dalla presenza massiva degli altri. Da qui consegue che la pantomima rientra nel discorso sulla presenza di uno spettatore sofisticato dato che esiste una pantomima sofisticata che deve essere perseguita. Questo genere spettacolare dunque viene sottratto al dominio dell'irrazionale per rientrare in quello di una sorta di *logos* senza parola, la cui caratteristica sarà chiarita da Luciano attraverso le sue osservazioni sulla recitazione. L'idea è che la disciplina psico-fisica del performer sia in grado di condurre la propria esecuzione grazie ad una *technè* di azioni fisiche che gestiscono gli aspetti irrazionali dei *pathe* e quelli della possessione attraverso un controllo del corpo e della propria presenza sulla scena. Il performer non è né deve essere un invasato privo di controllo ma è un esecutore consapevole di sé e del proprio rapporto con l'elemento emotivo. La lettura di Luciano non appartiene quindi alla argomentazione retorica pensata a tavolino per giustificare un fenomeno che egli osserva, ma fa parte della linea che descrive e spiega la presenza di fenomeni che si differenziano sulla base di diversi esiti performativi. Luciano non falsifica i dati, la fenomenologia della sua osservazione, ma la inquadra in un coerente discorso teorico che mira a leggere il fenomeno orchestico-pantomimico in una tradizione alta che ha spiegato, con diversi

32. La stessa reazione rientra negli eccessi del pubblico della pantomima secondo Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32, 55.

33. Luciano, *De saltatione*, 83.

34. Cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit., p. 50 e ss.

obiettivi, la questione della mimesi del performer. Egli riporta la pantomima entro un quadro istituzionale sia attraverso la nozione di utile sia attraverso quella tecnica della dinamica recitativa, laddove i suoi avversari appiattivano l'intero genere, quando non ogni modalità di esecuzione teatrale, nell'ambito delle manifestazioni irrazionali, di disordine dell'individuo. Al di là della correttezza dei dati che egli riporta, è chiaro che ci troviamo sempre sospesi nella duplicità di una forma spettacolare che suscita differenti modelli di lettura, influenzati dalle intenzioni argomentative dell'osservatore: se egli vuole espellerla enfatizza i fenomeni di ricezione incontrollata, se invece vuole renderla coerente con le istituzioni cittadine, differenzia gli esiti performativi e pragmatici classificandoli in buoni e cattivi. Così Licino conclude il dialogo rivolgendosi a Cratone proprio sottolineando la capacità dello spettatore di essere al contempo conquistato dalla pantomima, folle per lei, ma saldo nella propria mente:

Oh amico, ti ho mostrato, questi pochi tra i molti risultati e modi di lavoro della pantomima [ὀρχήσεως ἔργα καὶ ἐπιτηδεύματα]<sup>35</sup> così che tu non ti accanissi del tutto verso me che ne sono appassionato spettatore [θεωμένω]. Se tu volessi condividere con me lo spettacolo [τῆς θείας] io so bene che ne saresti del tutto conquistato e anche folle per la pantomima [ὀρχηστομανήσοντα]. [...]. Infatti sarai incantato [θελχθήση], per Zeus, e non avrai la testa di asino e il cuore di porco ma la mente ti rimarrà del tutto salda [ὁ μὲν νόος σοι ἐμπεδώτερος ἔσται].<sup>36</sup>

In chiusura Luciano ribadisce una volta ancora che lo spettatore della pantomima può oscillare tra due stati che, nella sua visione, non sono in contraddizione: da una parte l'incanto e la *mania* che promana dall'esecuzione orchestico-recitativa, dall'altra il saldo dominio della mente (*νόος*) che dunque non cede allo smarrimento irrazionale. Ma lo stesso vale per il pantomimo che recita sotto l'ispirazione e la possessione di un dio ma mantiene, come abbiamo visto, forte il dominio della propria *techné*, secondo la testimonianza di Boeta l'elegiaco e degli altri poeti descrittori di pantomimi che abbiamo avuto modo di incontrare in queste poche pagine.

Luciano si mostra, a mio parere, un osservatore attento del fenomeno ricettivo e di quello esecutivo, offrendone una lettura che, partendo dalla tradizione teatrologica antica, offre una visione importante dello spettacolo. Egli si propone infatti come portavoce di un punto di vista diffuso su di esso, collocando questo punto di vista in un ampio quadro di riferimenti: così egli è al contempo testimone interno del fenomeno teatrale e classificatore di esso attraverso i mezzi intellettuali di cui poteva disporre un raffinato esponente della cultura greca di età imperiale.

35. Così nella fortunata traduzione («risultati e modi di lavoro») a cura di Vincenzo Longo. Cfr. Luciano, *Dialoghi*, cit., p. 405.

36. Luciano, *De saltatione*, 85.

## La fronda dei colti: Plutarco e Dione di Prusa

Del resto già nella generazione precedente a Luciano, ne abbiamo già accennato, è rintracciabile una fronda intellettuale che testimonia in maniera assai analoga a Luciano i tratti entusiastici della *orchesis* classificandoli e adoperandoli come motivazione avversa ai fenomeni performativi e alla pantomima in particolare.

Nella V conversazione del VII libro delle *Quaestiones Convivales* Plutarco si occupa del fenomeno possessivo ed in particolare della *mania*. In questo frangente la sua attenzione è mirata verso lo spettacolo teatrale, sia esso musicale, tragico, mimico o orchestico<sup>37</sup>: egli descrive un processo di manipolazione e seduzione dello spettatore in cui la possessione e la perdita di sé giocano una parte non secondaria. Plutarco pare interessato alla *mania*, da intendersi come spossessione di sé in seguito alla fruizione di determinati stimoli spettacolari. Tuttavia vedremo che questi fenomeni sono da Plutarco intesi come guidati dall'autorità e dal potere delle Muse, il che li riporta in un'ottica nella quale l'ingresso del dio è causa e corrisponde all'uscita dell'individuo da sé. Per mezzo dell'evento teatrale la divinità entra nello spettatore e causa la perdita di sé: una perdita di sé che Plutarco classifica entro i termini di un controllo razionale garantito dalla divinità stessa, che evita che il fatto teatrale susciti un piacere improprio. In 704d l'auleta offre al pubblico del simposio, che è già abbandonato all'ἡδονή, una μουσική «che inebria più di un qualsiasi vino» (παντὸς οἴνου μᾶλλον μεθύσκουσιν): gli spettatori oltre all'urlo (βοά) e al battere le mani (κροτεῖν), balzano (ἀνεπήδων οἱ πολλοί), compiono dei movimenti indegni di un uomo libero (συνεκινῶντο κινήσεις ἀνελευθέρους), che si accordano con i suoni e i canti (τοῖς κρούμασιν<sup>38</sup> ἐκείνοις καὶ τοῖς μέλεσιν). La reazione fisica che succede alla musica è improntata all'abbandono eccessivo che corrisponde ad un eccessivo piacere: la fruizione ha degli effetti psico-fisici che sono osservati da Plutarco, e che sono deprecati in quanto distanti dal modello di equilibrio che il πεπαιδευμένος deve tenere. Infatti in 705d torna sull'eccesso di ἡδονή che colpisce lo spettatore che soggiorni a lungo, senza mangiare e senza bere, in teatro: si tratta di un piacere eccessivo, come il sesso o il piacere del ventre, che l'individuo non riesce a dominare. L'uomo è egualmente preda di piacere: «se non presso il tempio di Afrodite, ma presso il luogo delle Muse o il teatro è preso [κατὰ τὸ Μουσεῖον ἔάλωκεν ἢ τὸ θέατρον]»<sup>39</sup>.

«Questo è un piacere pericoloso – continua – in quanto, per mezzo di ὄυθμός e μέλος, accede a trascinare non la parte irrazionale e fisica dell'anima [ἄλογον καὶ φυσικὸν [...] τῆς ψυχῆς] ma quella razionale e giudicante [κρίνοντος [...] καὶ [τοῦ] φρονούντος]»<sup>40</sup>. È chiaro che qui Plutarco

37. Cfr. Plutarco, *Quaestiones Convivales*, VII, 706d.

38. Non è secondario notare che il termine *krouma* indica la musica che accompagna i pantomimi.

39. Plutarco, *Quaestiones Convivales*, VII, 705e.

40. *Ivi*, 706a.

pensa ai fenomeni spettacolari in genere e all'effetto delle classi di espressione esecutive (vista e ascolto) sugli spettatori, come abbiamo visto poco fa, ma soprattutto a quelle forme specifiche, mimo e pantomima, che andavano per la maggiore e si erano imposte come modelli di comunicazione, come dice apertamente in 706d. In questo passo egli conclude il suo ragionamento prescrivendo che, coloro i quali sono distratti verso generi deteriori, come il mimo, possono essere veicolati verso la buona tragedia di Euripide, la buona lirica di Pindaro, la buona commedia di Menandro. Anche gli autori citati non sono frutto di una scelta casuale: Eschilo ed Aristofane erano, secondo Plutarco, troppo inclini agli effetti estemporanei della forma teatrale, rispetto all'equilibrio dei due autori che egli cita<sup>41</sup>. Di fronte alla questione della possessione teatrale Plutarco si trova nella posizione di osservarne gli esiti e le caratteristiche ma di volerla comprendere entro le coordinate di equilibrio razionale che egli intende prescrivere ai fenomeni del teatro, coerentemente alla linea di pensiero in cui egli si viene a collocare. La civiltà teatrale che egli osserva è ancora dominata dalla cultura materiale e dal predominio diffuso del linguaggio scenico multicodice, come privilegiato accesso della massa alla nozione stessa di *mimesis* che sia pantomima, tragedia, commedia.

Nella volontà di definire questi concetti nel quadro della *paideia* alta cui egli aspira, Plutarco cerca di razionalizzare le figure delle Muse, così come i fenomeni dionisiaci e possessivi legati alla ricezione come all'esecuzione teatrale. La qualità dei processi ricettivi che egli classifica non è dissimile da quanto abbiamo osservato in altri lavori essere il percorso fruitivo dello spettatore antico. Analogamente egli si pone di fronte ai fenomeni possessivi osservandone delle dinamiche che non appaiono per nulla dissimili da quelle che abbiamo visto. Tuttavia Plutarco cerca di definirli entro un disegno di razionalizzazione funzionale al concetto di *paideia* e di individuo *πεπαιδευμένος* che egli, come molti suoi predecessori, propugna. L'autore non sposa il punto di vista della cultura teatrale del suo tempo, al contrario si propone in esatta opposizione con essa come teorico di una cultura alta e letteraria che si definisce in termini antifrastici rispetto alla cultura materiale dei teatranti e rispetto al loro indulgere verso il codice visivo e la presenza corporale e materiale del performer e dello spettacolo in generale.

Coerentemente a questo punto di vista si pone Dione di Prusa. Oltre che testimoniare alcuni aspetti che abbiamo già visto, tramite il Crisostomo possiamo proporre un ulteriore passo nel definire l'abito mentale dei colti, dei *πεπαιδευμένοι*, già nel primo secolo, pochi anni prima rispetto a Luciano, nei confronti della pantomima, come del teatro in generale ed in particolare dei suoi carat-

---

41. Cfr. Lamberto Di Gregorio, *Plutarco e la tragedia greca*, in «Prometheus. Rivista di studi classici», vol. II, n. 2, 1976, pp. 151-172, in particolare p. 166 e ss. sull'interesse di Plutarco per la messinscena. È importante rilevare il mutamento di prospettiva nel corso della critica antica: Euripide aveva perso l'agone con Eschilo nella commedia di Aristofane (cfr. Aristofane, *Rane*, v. 1470 e ss.) e nella polemica strumentale del comico gli erano rimproverati proprio gli eccessi teatrali nell'uso delle macchine sceniche e dei ritrovati spettacolari. Ora la prospettiva è ribaltata, anche se né l'uno né l'altro dei tragici lesinava l'uso dei ritrovati materiali dello spettacolo.



teri irrazionali e segnatamente dell'oggetto di questo articolo.

Nel *Discorso agli Alessandrini* egli dice come costoro si mostrano «ίλαροί τε γὰρ αἰεὶ καὶ φιλογέλωτες καὶ φιλορρησταί»: essi sono ilari e affezionati allo spettacolo comico e alla pantomima e gli ascoltatori sono mossi da canti femminili e dalle musiche dei pantomimi («ἄσματα γυναικῶν καὶ κρούματα<sup>42</sup> ὀρχηστῶν»)<sup>43</sup>. L'effetto di mimo e pantomima viene descritto in questo segmento, su cui tornerò, come prossimo alla mania entusiastica dei coribanti: in definitiva i loro pur differenti mezzi espressivi, conseguono il medesimo effetto del tutto perturbante sulla *psyché* dei fruitori e Dione introduce in 32,62 un concetto che attraversa ossessivamente l'intero pensiero teorico greco sullo spettacolo: mi riferisco all'effeminatezza che si attribuisce alle soluzioni canore e vocali o gestuali. In definitiva questi effetti tumultuosi e irrazionali (θόρυβοι) che si registrano nei teatri (ἐν τοῖς θεάτροις), queste autentiche possessioni ed estasi, costituiscono un errore che progressivamente porterà la città, l'uomo, alla rovina<sup>44</sup>. Considerata la centralità che Dione attribuisce in questa orazione al luogo teatrale, si finisce per chiarire da qui come egli ritenga che gli spettacoli che gli Alessandrini, come per altro i popoli delle altre città greco-romane, presentano nel loro teatro abbiano effetti perturbanti sulla personalità dello spettatore, suscitandone l'aggressività e instillando in lui una forma di possessione analoga a quella coribantica, attraverso i lazzi dei mimi e gli orpelli musicali dei pantomimi, non alieni da aspetti femminili. Dione si colloca, a mio avviso, sulla linea platonico-aristotelica che individua nel teatro un luogo eversivo in quanto sfugge al controllo dell'istituzione: la sua forza irrazionale sconvolge gli equilibri della comunità, non tanto per i contenuti che esso veicola, quanto proprio per il fatto di essere un luogo che sfugge al controllo istituzionale proponendo, nel cuore della comunità, dei modelli e dei paradigmi<sup>45</sup> che si vorrebbero marginali.

Quest'aspetto emerge chiaramente in 7,119 e ss. in cui si inibisce categoricamente la professione di mimo e di pantomimo ai poveri che Dione propone come modello di valori civici: va detto che Dione, al contrario di altri suoi contemporanei<sup>46</sup>, non fa finta di confondere queste due differenti mimesi spettacolari, ma le condanna entrambe in ragione degli eccessi irrazionali che suscitano. Il

42. Per la traduzione di κρούματα come "musica da pantomimi", cfr. Luciano, *De Saltatione*, 2 e Luciano, *Nigrino*, 15. Cfr. anche Minoos Kokolakis, *Pantomimus and the treatise "Περὶ ὀρχήσεως"*, Sideris, Athènes 1959, p. 19 che connette i passi di Dione e Luciano.

43. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,61.

44. Cfr. *ivi*, 32,74.

45. Su questa tematica, oltre a quanto vado argomentando nella presente ricerca, cfr. il capitolo 8 di Ismene Lada-Richards, *Silent Eloquence: Lucian and the Pantomime Dancing*, Duckworth, London 2007 (pp. 104-112), in merito al ruolo della pantomima a questo riguardo: nella autorappresentazione del sé le élites romane propongono la preponderanza delle arti del *logos* in opposizione alla comunicazione gestuale della pantomima, che è vista come istruttrice di omosessualità passiva, effeminatezza, prostituzione (cfr. *ivi*, pp. 104-106). Mi sembra, come si vedrà, che Dione sia il rappresentante più significativo e più attrezzato culturalmente di tale linea: non a caso stabilirà il primato dell'ascolto e contemporaneamente esalterà la capacità del pubblico coltivato (πεπαιδευμένος) di discernere e di fruire correttamente anche dei generi più "rozzi".

46. Cfr. Margaret E. Molloy, *Libanius and the dancers*, cit., p. 81.

fatto che i mimi avessero, nella visione del Crisostomo, una forte presa sulla società del tempo è confermato da 66,8 a proposito delle strategie che il procacciatore di gloria deve attuare per i suoi fini: «Ed è necessario che riunisca auleti e mimi e citaristi e buffoni [θαυματοποιουὺς] e anche giocolieri e pancrazisti e lottatori e corridori e tale stirpe [τὸ τοιοῦτον ἔθνος], se non intenderà intrattenere la massa [τὸ πλῆθος] in modo mediocre e da pitocco».

Una volta ancora l'autore distingue con precisione le varie forme e i vari professionisti di esse, dimostrando di non ritenerle la stessa cosa, per classificarle però in un'unica categoria (ἔθνος), un'unica popolazione di intrattenitori per la massa (τὸ πλῆθος): evidentemente la presenza di questi spettacoli è segno di sfarzo ed è considerato segno di appartenenza ad un'alta classe sociale, se a questi ambisce chi cerca la *doxa*.

Per rafforzare quanto visto finora, voglio proporre ancora alcune notazioni sull'atteggiamento di Dione in ordine agli spettatori – e quindi anche alla questione della possessione come dinamica della *relazione teatrale* – e al lavoro percettivo, visivo e uditivo, nella fruizione dello spettacolo.

Negli studi sulla ricezione un punto importante è quello di non considerare il pubblico come un'entità monolitica, identica a tutte le latitudini e in tutte le epoche<sup>47</sup>. Questo discorso vale anche per il pubblico del mondo antico: per quanto si possa constatare una frequenza continua nel corso di tutta la grecità attorno ad alcune specifiche emozioni legate a certi processi ricettivi<sup>48</sup>, si vede parimenti come la tipologia di pubblico e il lavoro dello spettatore cambi a seconda dell'epoca, della caratteristica del genere spettacolare, della zona geografica. Le osservazioni di Dione nella orazione agli Alessandrini (32) si possono leggere in questo senso. Prima di ritornarvi nuovamente sotto l'ottica di una lettura della questione dello spettatore, è necessario proporre una considerazione preliminare: esiste, nel mondo greco, una lunga tradizione che descrive le intemperanze del pubblico<sup>49</sup>, il che induce a ritenere che nel giudizio che Dione dà degli Alessandrini in quanto spettatori, la posizione intellettuale dell'autore giochi un ruolo tutt'altro che marginale sia nel giudicare sia nel classificare i fenomeni e nell'attribuire loro dei tratti di partecipazione violenta che egli tende a non registrare negli altri popoli. È dunque una testimonianza importante e dettagliatissima, oltre che attendibile data la peculiarità del genere e il contesto in cui venne eseguita, ma per la sua piena comprensione e per il suo corretto utilizzo è necessario tenere presente la posizione di Dione che vado tracciando e che tende a polarizzare delle questioni che erano invece probabilmente più fluide di quanto lui le descriva. Ma torniamo

47. Cfr. Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 1992, p. 179 e ss. e Marco De Marinis, *Capire il teatro*, cit., pp. 25-33, 224 e ss.

48. Cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit. p. 13 e ss, 247 e ss.

49. Cfr. Platone (*Leggi*, 658b-659c; *Repubblica*, 492b), Aristotele (*Politica*, 41b 14 e ss., 42a 17 e ss.; *Poetica*, 61b 30; *Etica Nicomachea*, 1175b 12-14), Teofrasto (*Caratteri*, 11, 5), Erodoto (6, 21), Demostene (*Per la corona*, 265; *Contro Midia*, 226), Ateneo (*Deipnosofisti*, 406f), Seneca (*Epistolae ad Lucilium*, 115, 14-15), Eliano (*Varia Historia*, II, 13), Alcifrone (*Epistulae*, III, 35, 3).

sul testo dell'orazione 32.

Fin dal principio Dione pone la questione della corruzione del pubblico e del cattivo uso che essi fanno del teatro in quanto luogo ed occasione di *paideia*<sup>50</sup>. In 32,24 egli spiega agli spettatori che userà mezzi differenti da quelli della spettacolarità cui loro sono abituati, gli strumenti della pantomima (κρούματα e ὀρχήματα), userà cioè il discorso razionale che è da ritenersi fruibile dalla componente colta degli spettatori. Da questo segmento si introducono le sue riflessioni generali sugli spettatori ideali e sulla concreta condizione del pubblico d'Alessandria. Cominciamo da 32,27-30. Il *demos* è diviso dal Crisostomo in due categorie: nel primo caso esso è ragionevole e pacifico nel secondo caso irrazionale e facile al tumulto. Inutile dire che la prima è una categoria positiva al contrario della seconda. Gli Alessandrini sono per lui del miglior tipo<sup>51</sup>, sono in grado di prodursi in un ascolto ammirevole, un unico ascolto privo di disordine – per quanto essi siano una massa (ἀκοή μία τοσοῦδε πλήθους)<sup>52</sup> – come mostrano mentre ascoltano Dione. Ma non danno dimostrazione di questa attitudine quando assistono agli spettacoli abituali: allora sono un mare in tempesta, immersi in σκώμματα, πληγαί, γελῶς. Ma il teatro è un luogo centrale secondo Dione della vita di una comunità cittadina: «ἐν τῷ θεάτρῳ δὲ βλέπεται τὸ δημόσιον ἦθος»<sup>53</sup>.

Il teatro è il luogo dell'incontro della comunità e lì, a detta di Dione, le pulsioni vanno temperate il più possibile: gli Alessandrini nei teatri si comportano come le donnacce (κακαὶ γυναῖκες), che per strada sono persino più licenziose di quanto non facciano nei propri appartamenti (οἴκοι). La questione del comportamento a teatro, dice l'autore (32,33), è essenziale: i teatri d'Alessandria sono famosi in tutto il mondo (32,40) e sia i Greci, sia i barbari conoscono bene il loro pessimo comportamento da spettatori (32,35) perché i visitatori della città, una volta tornati a casa raccontano tutto (32,41). In 32,45 Dione arriva ad importanti precisazioni su cui è bene soffermarsi:

E infatti quando vi riunite: pugilate, gridate, gettate, danzate, sotto l'influsso di quale droga [πικτεῦτε, βοᾶτε, ῥιπτεῖτε, ὀρχεῖσθε, ποίῳ χρισάμενοι φαρμάκῳ]? È chiaro per l'influsso della follia, come se non fosse possibile per voi guardare questi spettacoli con decenza. Dunque non crediate che io dica che non bisogna che nelle città [ἐν ταῖς πόλεσιν] si svolgano tali spettacoli. Infatti bisogna ed è necessario ci siano per la debolezza della massa e per il loro tempo libero. Ugualmente anche tra i migliori vi sono quelli che hanno bisogno di un certo divertimento e di incoraggiamento nella vita. Ma bisogna che si faccia con l'ordine e la postura [σχήματα] adatta agli uomini liberi.

Siamo qui in un punto che ci consente di tornare sul già detto e di allargare la prospettiva a nuovi aspetti. Dione si concentra su tre aspetti: 1) lo spettacolo appare allo spettatore come un'autentica droga (φάρμακον) che si impossessa di lui; 2) gli spettacoli non vanno aboliti in quanto

50. Cfr. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,4 e ss.

51. Cfr. *ivi*, 32,29.

52. *Ibidem*.

53. «In teatro si vede il carattere di un popolo» (*ivi*, 32,32).

in sé sarebbero anche necessari per una comunità, ma è la modalità della ricezione che li rende non più utili ma pericolosi; 3) la ricezione non deve produrre sconvolgimenti all'ordine (κόσμος) del cittadino libero (ἐλεύθερος) che dunque deve astenersi da quegli atteggiamenti fisici (*schemata*) che non gli si addicono, quali il tirare come un *boxeur* o il danzare come un pantomimo. Rimando il primo punto all'ultimo posto della trattazione e parto dal secondo. Ci troviamo di fronte un chiarimento di rilievo essenziale: gli spettacoli non sono da espellere dalla città, in quanto hanno un'utile funzione di divertimento del pubblico, sia esso parte della massa (πολλοί) sia della componente più istruita, quelli migliori (βελτίονες), di cui aveva già parlato in precedenza. Il punto, dice l'oratore, non è che gli spettacoli siano esclusi dalla *polis*, ma che siano fruiti secondo quella che è una corretta ricezione per i cittadini liberi: evitando quindi le manifestazioni di esplosione emotiva irrazionale che lui descrive in più punti. In questo senso il discorso dioneo appare moderare la propria *vis* polemica, o per meglio dire appare precisarne il contorno: egli mostra di discostarsi dal modello platonico, o comunque non sposarne gli assunti più radicali, in quanto sposta l'asse dalla potenza perturbante dallo spettacolo alla capacità di dominio dello spettatore. Così come Aristotele, egli continua a classificare gli spettacoli come mediocri, ma non adatti solo alla gente grossolana, bensì necessari al divertimento della classe colta e coltivata. Questa precisazione di prospettiva è chiaramente spiegata in 32,48-32,55, un segmento che voglio analizzare nel dettaglio a partire da questo punto di vista, per poi tornarvi in seguito in merito agli altri punti che sto trattando. In 32,48 egli continua a sviluppare quanto detto in 32,45: così come le Sirene del mito, gli spettacoli rovinano quanti si fanno sedurre da loro. Ma cosa mostra tutto ciò? «Per Zeus non la forza della μουσική né la superiorità dell'arte [τέχνη], ma la leggerezza degli ascoltatori e la debolezza della città [ἀκροατῶν κουφότητα καὶ πόλεως ἀσθένειαν]»<sup>54</sup>.

La seduzione non avviene perché gli spettacoli musicali abbiano in sé questa forza, ma si tratta di una responsabilità di chi li ascolta: la *polis* è debole e dunque tradisce la propria compostezza seguendo quanto di peggio la *techné* propone. Si può e si deve morire per i valori della città, dice in 32,50, ma è una grave vergogna impiccarsi per una suonatrice d'arpa che è una creatura ignobile e indegna di vivere.

Ma lasciamo perdere questi qui. Ma nello stesso spettacolo [ἐν αὐτῇ τῇ θεῶ] le cose che avvengono non sono vergognose [αἰσχρά] e piene di ogni insolenza [ὑβρεως], la tensione e il guardare di sottocchi, quasi tenendo le anime sulle labbra, come, io credo, si prendesse la felicità attraverso le orecchie, chiamando un misero mortale salvatore e dio?<sup>55</sup>

Dione si scaglia con evidenza contro il divismo che caratterizzava gli spettacoli musicali come quelli orchestrici: questi nuovi “divi” sostituiscono i valori costitutivi della comunità, proponendo

54. *Ivi*, 32,47.

55. *Ivi*, 32,50.

manifestazioni vacue e irrazionali che destabilizzano le istituzioni della comunità, per le quali vale la pena arrivare a morire. Questi spettacoli, continua l'autore in 32,51, si possono vedere anche nelle altre città, eppure non vi si assiste all'inverosimile esito di quelli presentati ad Alessandria. Le persone razionali (σώφρονες) fanno le stesse cose di quelle irrazionali (άνόητοι), compreso essere spettatori di spettacoli (θεωροῦντας), dice in 32,52, ma è il comportamento che differisce. Infatti ci sono due modi di assistere allo spettacolo<sup>56</sup>: il primo di quelli che non sono mai paghi e sono eccitati (ἐπτοημένοι)<sup>57</sup> da quanto si trovano davanti, il secondo di quanti assistono in modo acconco (κοσμίως) e tranquillo (μετ'εὐρίης). Dipende dagli spettatori dunque veicolare lo spettacolo nei termini che siano coerenti con l'ordine (κόσμος) e le regole della comunità. Dione classifica gli Alessandrini nella prima categoria benché essi potrebbero appartenere alla seconda: «Ma non voi, ma voi state seduti presi [ἐκπεπληγμένοι], e balzate più dei pantomimi [τῶν ὀρχηστῶν μᾶλλον], siete tutti in tensione per i canti. In generale è l'ubriachezza che spinge gli uomini a cantare e danzare, presso di voi è il contrario»<sup>58</sup>.

Dione ci offre una testimonianza del fenomeno dell'*arousal* (ἐκπεπληγμένοι)<sup>59</sup> nel contesto alessandrino di cui egli sta parlando: il fatto che l'oratore parli di fronte agli stessi cittadini di Alessandria esclude che la sostanza di quanto lui dice non corrispondesse ad una osservazione, almeno in parte fedele, della situazione<sup>60</sup>. Lo spettacolo desta nello spettatore un concreto stato di agitazione emotiva, che si manifesta concretamente in urla, balzi, stati di violenta agitazione. Egli differenzia la ricezione sulla base della cultura dello spettatore e sostiene chiaramente che lo stesso spettacolo sortisce effetti pragmatici differenti negli spettatori, benché non sembri negare che i processi ricettivi presentano esiti emotivi analoghi. Benché in questa orazione egli lodi la compostezza di alcuni popoli, è possibile che la loro classificazione come composti si definisca relativamente alla violenta facinorosità degli Alessandrini: non dimentichiamo infatti che in 11,10 se l'era presa con quegli spettatori che cadono nell'inganno emotivo suscitato dalla perizia tecnica degli attori tragici e un concetto assai simile tornava in 38,39, mentre in 33,10 aveva descritto il pubblico della commedia come un bambino convinto dalla balia a prendere una medicina con lo zucchero. Tuttavia la differenziazione del pubblico era un concetto che pervadeva anche 27,1-5, l'orazione sui simposi e le feste, a dimostrazione

56. Cfr. *ivi*, 32,54.

57. Per il verbo πτοέω più l'accusativo di relazione cfr. Eschilo, *Prometeo*, v. 866.

58. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,55.

59. Su questo processo ricettivo, un'emozione basica che attiva l'attrazione e la successiva formulazione cognitiva cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 228. Sulla possibilità di considerare l'ἐκπληξις come una emozione basica analoga all'*arousal* cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit., p. 53 e ss., 67, 78, 269 e ss., 292.

60. Dimitri Kasprzyk – Christophe Vendries (Traduction et commentaire par), *Spectacles et désordre à Alexandrie. Dion de Pruse. "Discours aux Alexandrins"*, Presses universitaires, Rennes 2012, p. 121: «Les reproches formulés par Dion sont en partie informés par une tradition philosophico-politique hostile au peuple, mais aussi fondés sur des faits observables, mentionnés par d'autres auteurs» («I rimproveri formulati da Dione sono in parte informati ad una tradizione ostile al popolo, ma anche sono fondati su fatti osservabili, menzionati da altri autori»).

che non si tratta di un artificio retorico estemporaneo. Dovendo definire la posizione politica di Dione a proposito degli spettacoli, quest'ultimo segmento indica un aspetto da rimarcare: l'oratore non è affatto contrario in sé agli spettacoli né ne raccomanda l'espulsione a chi li ascolta. Al contrario egli insiste sulla loro funzione positiva ed equilibrante all'interno della comunità, ma se, e solo se, gli spettatori sono *πεπαιδευμένοι*, colti, in grado cioè di operare una ricezione che sia coerente con i valori della *polis*. Più che di una contraddizione rispetto alla parte iniziale mi sembra che si possa parlare di una precisazione, che mostra l'attenzione dell'autore alla cultura spettacolare del suo tempo e soprattutto il tentativo di uniformarla ad un preciso spettro di riferimenti speculativi su cui egli costruisce il suo percorso sospeso tra la tradizione culturale greca ed il ruolo di spicco che egli riveste in rapporto alla classe dirigente imperiale romana. Il suo progetto infatti appare largamente nutrito da una concezione dell'istituzione dello stato che appare un'eredità di suggestioni platoniche ed aristoteliche, in particolare nel tentativo di ricomprendere e temperare la potenza eversiva e destabilizzante dello spettacolo nel quadro di quell'istituzione.

Evidentemente quanto abbiamo visto da ultimo si riconnette al terzo punto che avevamo evidenziato. Dione individua un vero e proprio stile di comportamento che contraddice la compostezza che egli raccomanda al suo cittadino ideale: l'esaltazione del performer come fosse una divinità, le manifestazioni irrazionali di partecipazione in cui lo spettatore mostra di rivivere letteralmente e fisicamente le emozioni suggerite dallo spettacolo, sono due esempi di rilievo ampiamente visti. Ma è importantissima l'enfasi che egli pone sul carattere femminile delle manifestazioni fisiche delle forme spettacolari quali mimo e pantomima, che sono quelle su cui si concentra maggiormente l'attenzione dell'autore, che confondono le priorità dei valori del cittadino: «Tanta è la malasorte di questi miserabili da ritenere virile [*ἀνδρεῖον*] quanto tra tutte le cose è del tutto privo di virilità [*τὸ πάντων ἀνανδρότατον*] e nobile quanto è turpe»<sup>61</sup>.

A una certa tipologia di spettacolo consegue un totale ribaltamento del valore principale su cui si basa la vita della comunità, il dato cioè dell'essere virile che è al centro della principale angoscia culturale dell'uomo greco a proposito del rapporto tra lui, il teatro e l'istituzione civica<sup>62</sup>. Inoltre va sottolineato, una volta ancora, il parallelo tra turpitudine e non virile che prelude all'altra equazione turpitudine-femminile. Su questo incide ovviamente l'idea che tutto ciò avvenga nel centro della civiltà<sup>63</sup> e in quel luogo centrale della *polis* che è il *theatron*: tutti aspetti che mostrano quale sia l'idea di coerenza tra cittadinanza e ricezione teatrale che il Crisostomo formula.

61. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,49.

62. Sull'angoscia culturale dei Greci nei confronti del femminile e le sue espressioni teatrali nella teoria come nella prassi cfr. Manlio Marinelli, *La mimesi invertita: inversione di genere e condanna del teatro nel pensiero di Platone*, in «Mimesis Journal», vol. VIII, n. 1, 2019, pp. 9-24.

63. Cfr. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,47.



Un punto su cui è invece importante soffermarsi è quello che riguarda la descrizione del fenomeno ricettivo come fenomeno possessivo in particolare nel contesto della ricezione della pantomima: è infatti necessario descrivere questo aspetto e comprenderne la tematica, comprendere cioè se siamo nel contesto di una efficace metafora o se si intenda un vero e proprio fenomeno di perdita del sé causata dallo spettacolo e se e in che misura questo aspetto sia comparabile e in rapporto con le visioni successive in ordine cronologico che ho studiato. Si tratta di una formulazione analoga? In che misura? E qual era la posizione e la percezione diffusa di ciò a quel tempo?

Abbiamo visto che in 32,45 Dione descriveva alcune delle manifestazioni irrazionali che contraddistinguevano la ricezione degli Alessandrini e la loro reazione allo spettacolo, in particolare agli aspetti musicali e si chiedeva retoricamente di quale φάρμακον essi fossero preda. I migliori non si mostrano preda di una tale ricezione che però contraddistingue la massa. Tra queste manifestazioni irrazionali egli elenca grida, danze, scontri di pugilato: un armamentario di espressioni fisiche e vocali prive di controllo e sfrenate che vengono connesse all'idea dell'assunzione di una droga (φάρμακον) e che somigliano molto agli stati di trance e possessione? di sé. Effettivamente Dione ricorda spesso come gli spettatori alessandrini non siano in loro, tanto che non riescono ad attuare quelle operazioni di moderatezza che invece sono nelle loro potenzialità<sup>64</sup>. In 32,55 l'autore, come abbiamo visto, descrive queste manifestazioni ricettive fisiche:

Ma non voi, ma voi state seduti presi [ἐκπεπληγμένοι], e balzate più dei pantomimi [ἀναπηδάτε τῶν ὀρχηστῶν μᾶλλον], siete tutti in tensione [συντείνεσθε] per i canti. In generale è l'ubriachezza che spinge gli uomini a cantare e danzare, presso di voi è il contrario. Il canto realizza l'ubriachezza [μέθην] e la follia [παράνοια]. Infatti tale è la natura del vino: chi ne fa un uso eccessivo e smisurato non è in grado di moderarsi razionalmente [σωφρονεῖν], ed è costretto a compiere azioni cattive.

Dione sta descrivendo l'ἔκπληξις, cioè l'emozione basilica che prende gli spettatori alessandrini: essa è priva di formulazione razionale ma rimane del tutto al proprio stato istintuale e pre-interpretativo. Le manifestazioni che le conseguono sono le stesse che abbiamo visto poco fa: danze sfrenate e tensione ("siete in tensione", συντείνεσθε) fisica causata dall'ascolto dei canti. Il canto è descritto come causa di una condizione di ubriachezza (μέθη) e di follia, di perdita del controllo razionale (παράνοια). Il ricettore è del tutto privo della propria razionale capacità di moderazione (σωφρονεῖν). Evidentemente l'autore sta parlando di uno stato di uscita da sé, causato dall'incidenza del dato spettacolare con particolare sottolineatura per la musica. Egli ci descrive una occorrenza specifica, gli Alessandrini del I secolo d. C., esattamente come Platone ci aveva descritto e aveva compiuto la sua riflessione sugli Ateniesi del V-IV secolo. Ma procediamo nella lettura per comprendere il discorso dioneo nella sua interezza. Dopo la descrizione dell'ἔκπληξις in 32,56 dice:

<sup>64</sup>. Cfr. *ivi*, 32,30-45.

Presso certi barbari si dice che per il vapore di alcune sostanze bruciate avviene una dolce ubriachezza, allora sono beati e s'alzano ridendo e fanno tutte le cose che fanno quelli che hanno bevuto, ma non si fanno del male l'un l'altro. Voi soli tra i Greci vi ponete nello stesso stato emotivo attraverso le orecchie e la voce [δι' ὠτῶν καὶ φωνῆς αὐτὸ πάσχετε] e delirate più di questi, e vi muovete peggio e somigliate più a dei crapuloni.

L'autore procede nella descrizione degli effetti dello spettacolo presso gli spettatori d'Alessandria: attraverso la voce (*phonè*) e la percezione auditiva essi subiscono una condizione emotiva e si trovano in uno stato di alterazione persino più grande dei barbari che assumono delle droghe bruciandole. Come degli oppiomani essi subiscono un'alterazione della capacità di articolare pensieri compiuti (ληρέω), quindi un'alterazione mentale e della parola come segno di ciò, così come di muoversi in maniera coordinata, di camminare dritti. Come abbiamo visto in 32,55 queste manifestazioni si uniscono a urla e a tensione fisica che porta verso il ballo sfrenato, quel balzare (ἀναπηδάω) che come abbiamo visto era l'elemento caratterizzante lo *schema*<sup>65</sup> possessione. Subito dopo Dione entra nel vivo della questione della possessione:

Eppure le arti delle Muse e quelle di Apollo sono doni dolci e gentili. Infatti l'uno lo chiamano il Guaritore [Παιήονα] e Allontanatore di malattia [Αληξίκακον], perché scaccia i mali [ἀποτρέποντα τῶν κακῶν] e instilla la sanità nelle anime e nei corpi [ψυχαῖς καὶ σώμασιν], né la malattia né la follia [μανίαν]. Quelle le chiamano le vergini, per la pudicizia e la temperanza [σώφρονας].<sup>66</sup>

Le arti delle Muse e di Apollo però hanno una funzione del tutto diversa: esse scacciano i mali, e non installano nelle anime e nei corpi né il νόσος né la *mania*. In altri termini Dione parla della capacità di Apollo e delle Muse di possedere i corpi e gli animi dei ricettori, ma non per condurli alla *mania* ma per guarirli dai mali, e questi due aspetti, guarigione e manifestazioni di possessione folle, per Dione sono incompatibili. Le Muse inoltre sono divinità della temperanza e della saggezza quindi l'esatto contrario di quello che si vede nel teatro d'Alessandria. L'argomentazione procede su questa linea in 32,57:

Sembra che la μουσική sia stata inventata per curare agli uomini le affezioni [πάθη] e soprattutto per trasformare le anime che si trovano in uno stato di rozzezza e selvatichezza. Per questo alcuni tra i filosofi all'alba si armonizzano con se stessi al suono della lira, discostandosi dal turbamento dei sogni. E noi per mezzo dei canti sacrifichiamo agli dèi, in modo da essere ben disposti e posati. E c'è un altro tipo di *aulos* e canto nelle affezioni del lutto [ἐν πένθεισιν], quando noi leviamo, io credo, la durezza e l'instinguibilità del dolore [τοῦ πάθους] e facciamo il dolore più morbido attraverso un canto che si nasconde tra i lamenti, come i medici che curando e ammorbidendo le infiammazioni delle piaghe tolgono il dolore.

65. Cfr. in particolare Manlio Marinelli, *Il codice visivo*, cit. e Manlio Marinelli, *La forma in movimento*, cit., in cui mi sono occupato specificatamente di questo aspetto.

66. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,56.

Come i pitagorici Dione individua nella musica e nella lira un elemento catartico<sup>67</sup>, di distensione: queste tematiche erano già di Aristotele e Dione appare richiamarsi ad una lunga tradizione. Non deve sfuggire come Dione qualifichi nel novero dei canti (ὠδή) che curano l'animo dell'ascoltatore anche quelli trenodici, che Platone aveva espulso dalla città<sup>68</sup> e che si accompagnavano a manifestazioni esagerate di dolore e di compianto. In 32,58 Dione spiega al suo pubblico come la μουσική abbia il ruolo di temperare gli stati di follia e di irrazionalità tipici dei simposi e dell'ubriachezza del vino: l'instabilità prodotta nel soggetto dal vino è da essa controbilanciata in misura e armonia. Ma cosa avviene ad Alessandria?

Tutte queste cose sono ora [νῦν] rivoltate e volte nel contrario. Infatti voi non siete posseduti dalle Muse ma da alcuni Coribanti [οὐ γὰρ ἐκ τῶν Μουσῶν, ἀλλ' ἐκ Κορυβάντων τινῶν κατέχεσθε] e rendete degni di fede i racconti dei poeti. Quelli infatti portarono in scena alcune Baccanti prese da follia per via dei canti [παρεισάγουσι Βακχας τινὰς μαινομένας ὑπὸ μέλους] e dei Satiri. Dunque vi mancano le pelli di cerbiatto [νεβροῖδων] e il tirsò e la pelle di leone da portare sulle braccia. Per il resto mi sembra che abbiate l'aspetto di Ninfe e Satiri.<sup>69</sup>

I comportamenti scomposti e folli che ha descritto ora vengono classificati *ex professo*: gli Alessandrini hanno l'aspetto di Satiri, Ninfe e Baccanti, appaiono cioè come i posseduti da Dioniso. Infatti essi, dice, non sono posseduti dalle Muse ma dai Coribanti: rispetto al passato, rispetto alla retta possessione che si verificava in passato egli vede un capovolgimento. Il riferimento ai Coribanti era già di Platone nello *Ione* ed alcuni passaggi delle *Leggi* e di altre opere<sup>70</sup>. Dione parla apertamente della forza psicagogica della musica e la chiama altrettanto apertamente possessione: le Muse possiedono così come i Coribanti; ci sono due questioni da vedere in merito a questa osservazione del Crisostomo. L'autore, in primo luogo, sembra volere intendere che questa affinità con il coribantismo è un connotato tutto contemporaneo (νῦν) e tutto alessandrino, ma sappiamo che non è così e che già tra V e IV secolo l'analogia è attestata da Platone, senza considerare le molte attestazioni di profondo coinvolgimento e sconvolgimento emotivo del pubblico che abbiamo citato poco fa: evidentemente egli tende a enfatizzare una distanza con il passato per motivi legati al suo disegno argomentativo. I Coribanti, in secondo luogo, avevano un particolare rito catartico finalizzato alla rimozione del male e nel V secolo la loro pratica ad Atene rivestiva carattere istituzionale<sup>71</sup>. Il *paziente* era posseduto dalla musica e dalla danza praticata durante il rito e la sua malattia scompariva. Si sarà già notato un aspetto che io ritengo essenziale: il coribantismo era un rito che aveva le stesse funzioni che Dione prescrive alla possessione di Apollo e delle Muse, eppure egli lo utilizza per descrivere il fatto che gli Alessandrini

67. Cicerone, *Repubblica*, VI, 18; Giamblico, *Vita di Pitagora*, 114.

68. Cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit. p. 68 e ss.

69. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,58.

70. Cfr. Platone, *Ione*, 534a e ss.; Platone, *Leggi*, 790d e ss.; Platone, *Eutifrone*, 277d-e.

71. Cfr. tra gli altri Roberto Velardi, *Enthousiasmòs*, cit. p. 111 e Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima*, cit. p. 58 e ss.

sono presi da follia mentre la possessione delle Muse è una possessione che dovrebbe guarirli dallo stato di afflizione. In altri termini, egli nega patentemente al coribantismo, così come al dionisismo, la loro funzione catartica e curativa che invece, abbiamo visto, è attestata. Platone aveva cercato di incamerare in termini istituzionali il rito bacchico mentre Aristotele ne parlava con imbarazzo<sup>72</sup>: Dione per un verso non sembra negare né l'influenza terapeutica e catartica della mimesi musicale né la presenza di stati di possessione, per l'altro propone un'idea di essa che potremmo definire istituzionale, edulcorata. Egli parla di una possessione caratterizzata da misura e razionalità, una possessione equilibrata e non sembra darsi per inteso della possibilità che gli stati di *mania* e di alterazione della coscienza che descrive siano finalizzati al conseguimento della cura e dell'equilibrio di un individuo come di una comunità. In questo senso egli appare del tutto coerente con gli aspetti maggiormente normalizzanti della linea platonica. È chiaro che egli intende spuntare la presenza dei fenomeni di compartecipazione emotiva allo spettacolo, la Simulazione Incarnata che invece gli Alessandrini vivono con così violenta partecipazione e che Dione stesso riporta in termini descrittivi al paradigma della possessione coribantica e bacchica. In definitiva egli distingue due possessioni: una buona, dagli esiti positivi sul soggetto (quella delle Muse e di Apollo), e una cattiva, dagli esiti negativi sull'individuo e la cittadinanza (quella dei Coribanti, delle Baccanti e dei Satiri). L'autore si costruisce quindi un quadro delle caratteristiche dei fenomeni possessivi rilevabili attorno ai culti di Apollo e Dioniso e alla fine opta per il più istituzionale e olimpico, dal suo punto di vista, Apollo, rispetto al perturbante e incontrollabile Dioniso: per questa via testimonia anche lui di un tentativo della classe dirigente e delle cerchie intellettuali di imbrigliare e depotenziare il ruolo perturbante di un fenomeno che evidentemente conosceva ancora una grande diffusione. Inoltre va chiarito che Dione non mi sembra si riferisca esclusivamente alla μουσική ma estende il fenomeno alla fruizione di tutti gli spettacoli contemporanei, come si evince dalla lettura di 32,59: «Siete sempre ilari, amanti delle buffonerie e della pantomima [ἴλαροί τε γὰρ ἀεὶ καὶ φιλογέλωτες καὶ φιλορρησταί]».

Queste osservazioni sono dunque animate da una riflessione sugli spettacoli comici e sulla pantomima. Il passo in verità potrebbe essere inteso anche diversamente: si può riferire cioè alle manifestazioni del pubblico di fronte agli spettacoli musicali (danze e ilarità), come intendono sia Dimitri Kasprzyk e Christophe Vendries sia Lamar Crosby nell'edizione Loeb. Ma a me non pare equivocabile che di pantomima si parli in considerazione di quanto Dione dice, poco dopo, in 32,62. Dopo avere specificato in 32,61 che tra i musicisti e gli auleti contemporanei non c'è nessuno che possa paragonarsi a quelli del passato, ai mitici Amfione e Orfeo, quest'ultimo figlio d'una Musa, dice:

Chi è in grado di citare un loro [dei contemporanei] canto perfetto o un ritmo nobile? Ma avendo mescolato insieme canti femminili e musiche di pantomimi [ᾄσματα γυναικῶν καὶ

72. Cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, cit., p. 336 e ss.

κρούματα ὀρχηστῶν] e canzoni da ubriachi, come dei cuochi cattivi e incapaci, muovono gli ascoltatori [ἀκροατὰς κινουῦσιν] ignoranti e lussuriosi con questi modi musicali.<sup>73</sup>

Già in precedenza aveva descritto la ricezione frenetica che contraddistingue gli spettatori alle esibizioni di mimi e pantomimi. In sostanza ora si sofferma all'aspetto uditivo, ma si riferisce dichiaratamente alle soluzioni musicali ascoltabili in quegli spettacoli pantomimici che ha già richiamato. Bisogna anche sottolineare come una volta ancora in questo passo enfatizzi, nel quadro di una critica agli aspetti negativi e corruttori di questi spettacoli, l'aspetto femminile che essi presentano. Il quadro si fa ancora più disturbante dell'equilibrio del cittadino e della comunità: possessione, mimesi femminile, stravolgimento e capovolgimento dei valori fondanti della *polis* sono gli assi tematici che muovono l'argomentazione dell'oratore di Prusa.

In 32,50 l'autore aveva stigmatizzato la propensione a trattare i performer come delle divinità. Gli spettatori si lasciano possedere dalla μουσική e dai suoi esecutori trattandoli alla stregua di divi. Dione intende chiarire che questo chiamare *theos* tali personaggi sia una profanazione dei valori civici: l'unica possessione è quella delle Muse e i performer non hanno diritto ad alcun connotato divino. Evidentemente siamo in un contesto in cui, rispetto al V secolo, il ruolo sacro di questi personaggi si è profondamente temperato, almeno nell'elaborazione colta: quanto Dione vuole dire è che i cittadini sostituiscono alle vere divinità e ai veri valori della *polis*, dei personaggi che sono corruttori e che si fanno tramite di una possessione negativa e lussuriosa. In particolare mimi e pantomimi.

L'analisi proposta mostra a mio avviso due aspetti importanti. In primo luogo mostra la presenza, certamente ancora a cavallo tra i primi due secoli dopo Cristo, del fenomeno della possessione come una delle matrici del comportamento in scena del pantomimo, nell'ambito di una teoria dell'emozionalismo del performer e della *relazione teatrale* e in continuità con quanto avveniva nelle epoche passate. In secondo luogo l'*enthousiasmós* è un elemento che divide la teoresi e i punti di vista degli antichi rispetto al fenomeno della pantomima come delle performance in generale: i colti intendono considerarla come un elemento che squalifica la pantomima in quanto genere spettacolare destabilizzante dell'equilibrio del cittadino, ricollegandosi per questa via alla linea platonica. Dione di Prusa polemizza con la dinamica del fenomeno nella contemporaneità, mentre pochi anni dopo Luciano di Samosata cerca di conciliare questa tensione scaricando gli aspetti deteriori sui cattivi pantomimi a fronte della presenza di grandi artisti che invece sono interpreti di una pantomima nobile: non è il genere a mostrare eccessi irrazionali ma alcuni dei suoi esponenti. Resta il fatto che tra i detentori della *paideia*, contro i quali combatte Luciano, l'elemento della possessione viene classificato come aspetto peculiare, destabilizzante e deterioro della *orchesis*: un argomento che si

---

73. Dione di Prusa, *Discorso agli Alessandrini*, 32,62.

associa agli altri che informeranno la polemica anti-teatrale che animerà sempre di più in epoca imperiale, in particolare con il progressivo saldarsi dell'impero al cristianesimo nel IV secolo, la riflessione dei colti fino alla progressiva condanna ed espulsione definitiva in età bizantina della pantomima come degli altri generi teatrali dall'impero. La possessione sarà un altro degli elementi pagani che produrranno la polemica antispettacolista dei colti. Non sono in grado al momento di individuare in che misura questo punto specifico abbia penetrato e sia stato oggetto del pensiero dei padri della chiesa e del potere imperiale che farà suoi i loro punti di vista<sup>74</sup>. Può essere indicativo ricordare come Coricio di Gaza<sup>75</sup>, dovendo difendere i mimi, durante l'età di Giustiniano, sentisse l'esigenza di temperare la figura e l'influenza dionisiaca sugli spettacoli teatrali: «I mimi dimostrano un tranquillo compiacimento [τέρεψιν] e la libertà dal conflitto e dal turbamento e si accordano molto a Dioniso»<sup>76</sup>.

Che questo Dioniso edulcorato fosse un tentativo, in una requisitoria in difesa dei mimi e del teatro, sulla scorta dei suoi predecessori, di depotenziare agli occhi degli avversari gli elementi pagani, nel momento in cui il potere cristiano e l'impero si erano fortemente saldati dal punto di vista politico e ideologico?

---

74. Su questo tema cfr., oltre a Ruth Webb, *Demons and Dancers*, Harvard University Press, Cambridge-London 2008, p. 197 e ss., Leonardo Lugaresi, *Ambivalenze della rappresentazione: riflessioni patristiche su riti e spettacoli*, in «Zeitschrift für Antikes Christentum / Journal of Ancient Christianity», vol. VII, n. 2, 2003, pp. 281-309.

75. Coricio di Gaza, *Apologia Mimorum*, 114, in *Choricii Gazaei opera*, recensuit Richardus Foerster, editionem confecit Eberhardus Richtsteig, In aedibus B.G. Teubneri, Stutgardiae, 1972, p. 370.

76. *Ibidem*.



