

Il corpo del *performer* nel *Pro saltatoribus* di Libanio

Manlio Marinelli

Alla metà del IV secolo d.C.¹ incontriamo un'opera che, almeno quanto il *περί ὀρχήσεως* di Luciano di Samosata, riveste un carattere determinante nel percorso attraverso la teoresi e la cultura teatrale dei Greci: l'orazione 64² (*Pro Saltatoribus*) di Libanio. Tale testo, composto attorno al 361³, è utile sotto diversi aspetti ma intendo usarlo per concentrarmi sull'analisi della disciplina del corpo nell'ottica tracciata nei miei precedenti contributi⁴. Infatti Libanio propone e rielabora, nel suo specifico contesto storico, una serie di nozioni e di riferimenti che costituiscono il dato tecnico e peculiare delle osservazioni teoriche e della concezione culturale del teatro e dello spettacolo nel mondo greco in generale.

Libanio si concentra molto nel suo trattato sulla tematica del movimento:

1. Questo articolo approfondisce e usa analoghe strategie di analisi del mio precedente M. Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di Samosata*, in "Il castello di Elsinore", XXIX, 74, 2016, pp. 25-57, allargando il campo di indagine e proponendosi come ulteriore tassello alla necessaria revisione dei nessi storiografici sul teatro antico. Rimando al mio articolo precedente su Luciano per le questioni generali di metodo.

2. Un contributo di particolare importanza è N. Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della Pantomima*, in "Dioniso Annale", 2, 2003, pp. 84-106, soprattutto per l'ottica teatrológica che informa questo articolo. Da ricordare inoltre la traduzione con l'approfondito commento di M. Molloy, *Libanius and the Dancers*, Holm-Weidmann, Hildesheim 1996. M.H. Garelli, *Danser le mythe*, Peters, Louvain 2007, pp. 268 sgg., propone alcune integrazioni a questo studio.

3. Cfr. ed. Förster, p. 406. L'edizione di Förster è ad oggi l'edizione di riferimento delle opere di Libanio: il filologo riporta in apparato, oltre alle varianti testuali, molti importanti riferimenti intertestuali utili alla comprensione e contestualizzazione del testo. Esula dallo scopo di questo articolo stabilire le finalità pragmatiche dello scritto di Libanio: sia sufficiente sottolineare quanto la testimonianza dell'oratore di Antiochia sia degna di fede, come spiego in M. Marinelli, *Culture e teorie dello spettacolo antico: i Greci*, Università degli Studi di Torino, a.a. 2015-2016, p. 846, e prima aveva messo in luce R. Webb, *Demons and Dancers*, Harvard University Press, Cambridge-London 2008, p. 16. Utili ai fini della mia ricerca le pp. 62 e sgg.

4. Cfr. M. Marinelli, *Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese: tra teoria poetica e pratica materiale*, in "Il castello di Elsinore", XXVIII, 72, 2015, pp. 9-42.

Danzavano [un tempo] in maniera differente. Ora il movimento (ἡ κίνησις) è progredito. E sia. Consentiremo alle altre arti di procedere secondo la propria scoperta e odieremo forse questa se ha scoperto qualcosa di più saggio (τι σοφώτερον)? E non ascolteremo chi dice che nelle arti hanno il sopravvento le cose che si affermano in seguito? (64, 30).

Egli espone la tesi della superiorità del movimento gestuale dei pantomimi suoi contemporanei ma, è quello che ci interessa, descrive nel dettaglio le tecniche del corpo.

Al contrario di molti dei suoi predecessori, Libanio dichiara apertamente che delle due linee percettive che caratterizzano lo spettacolo pantomimico quella acustica è ancella del gesto (σχήματα), dunque della vista⁶ di un'immagine dinamica: il movimento cattura la vista secondo le strategie che descrive sovente. In 89 l'oratore ci dice che l'ascolto musicale in teatro è troppo superficiale rispetto all'incidenza della vista. Questo concetto viene ribadito spesso nel corso del trattato: ma per procedere nell'analisi mi sembra necessario spostarci verso le sue battute conclusive, laddove è possibile tirare le fila delle tematiche che Libanio affronta e che confluiscono quasi del tutto nelle ultime pagine. Nel paragrafo 113 egli propone interessanti osservazioni in merito alla ricezione visiva formalizzata a partire del movimento del corpo, secondo la duplicità che ho evidenziato in passato⁷, conoscenza del codice-carattere biotico della recitazione:

L'arte (τέχνη) curando di destare le anime (ψυχάς), avendo sovente fermato la voce del coro, insegna allo spettatore a comprendere l'azione attraverso le posture gestuali (διὰ τῶν σχημάτων παιδεύει τὸν θεατὴν αἰρεῖν τὸ πρᾶγμα). Non è infatti una gran cosa, al momento in cui si mostra Atena, immaginare Atena e Poseidone se si mostra Poseidone e Efesto attraverso Efesto mentre [lo è immaginare] Poseidone attraverso Atena, attraverso Efesto Atena, attraverso Ares, Efesto, attraverso Ganimede Zeus, attraverso Achille Paride, facendo queste cose più adatte ad aguzzare l'anima che non oscure?

L'azione non viene compresa da quanto racconta la voce ma dagli *schemata*. Sappiamo che questi rispondevano a delle forme tipizzate e seriali, il che doveva costituire il mezzo per la comprensione dell'identità dei vari personaggi, delle si-

5. Non è superfluo ricordare che l'aggettivo *sophós* indica al contempo la perizia tecnica e la saggezza: anche in questo caso troviamo un contesto in cui l'autore gioca su entrambi i significati. Da una parte si tratta della migliore competenza del pantomimo, dall'altra di qualcosa che ha a che vedere con la saggezza di cui egli è portatore, come si evince anche dal prosieguo del trattato.

6. Secondo Molloy, *Libanius and the Dancers*, cit., p. 255 Libanio si contrappone al giudizio aristotelico ed esalta il ruolo di vista e *schemata*. Non è improbabile un riferimento diretto ad Aristotele anche se sappiamo quanto la posizione dello Stagirita fosse plasmabile a differenti interpretazioni: in un certo senso l'oratore, più che contraddire, enfatizza maggiormente certi aspetti dell'idea aristotelica che altri avevano invece taciuto tramandandone una lettura parziale: mi sono occupato delle problematiche legate alle aporie del testo aristotelico nella mia tesi dottorale, Marinelli, *Culture e teorie dello spettacolo antico*, cit., capitolo II.

7. Cfr. Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico*, cit.

tuazioni, dei *pathe* che si susseguivano senza soluzione di continuità nella recitazione del *performer*. Partendo da queste prime osservazioni è possibile dedicarsi al lavoro fisico di questi. Di questo argomento specifico si è già occupato Nicola Savarese in un contributo di una decina di anni fa di particolare rilievo⁸: mi servirò spesso delle sue osservazioni per presentare un discorso complessivo in ordine a Libanio e ai propositi della mia ricerca.

Il concetto fondamentale attorno a cui ruota tutta la riflessione sulla recitazione in Libanio è, si diceva, quello di *kinesis* che a sua volta si declina in *schemata* (posture gestuali), *phorai* (movimenti delle mani), *neuma* (movimento della testa), *rhytmós*⁹. Dentro ciascuno di questi sottoargomenti se ne rintracciano degli altri sovente trasversali, quali il movimento dei piedi¹⁰, che riguarda *schema* e ritmo, l'equilibrio sull'asse del corpo, la gestione dell'energia, la dialettica tra *Animus-Anima*¹¹. L'autore comincia a introdurre questo tema al paragrafo 28, dopo avere postulato la superiorità e il progresso avvenuto nell'arte orchestica rispetto al passato.

E allora tu non dici che la pantomima (ὄρχησιν) è il movimento teso delle membra (κίνησιν τῶν μελῶν σύντονον) con alcune posture gestuali e ritmi (μετά τινων σχημάτων καὶ ῥυθμῶν)? E dunque tu postuli che il pantomimo (ὄρχηστήν) meno attivo in queste cose è il più mediocre, migliore è quello più impetuoso. E sia. Forse dunque questi [quelli di oggi] si muovono (κινῶνται) meno di quelli? E chi ardirebbe a dire ciò? Ma tanto più si muovono, quanto più [si muovono] quelli che siedono in teatro.

Tali *performers*, continua, appaiono primeggiare in ciò che caratterizza soprattutto la pantomima, cioè nel movimento (ἐν τῷ κινεῖσθαι). La definizione dell'autore si mostra subito precisa sia in termini descrittivi sia in rapporto con le precedenti definizioni. La *orchesis* è classificata secondo un dato caratterizzante che primeggia su ogni altro: si tratta del movimento (*kinesis*). Immediatamente l'oratore definisce su cosa dobbiamo concentrare la nostra attenzione al momento in cui ne parliamo: la tensione delle membra, degli arti, cioè piedi-gambe e mani-braccia. Vediamo allora che il dato della tensione (*kinesisin syntonon*), che non era sfuggito alle osservazioni di Platone e di Luciano, torna nuovamente a mostrare una forte continuità teorica che però non è sceverabile dalla osservazione sulla pratica materiale dei pantomimi, sulla loro cultura operativa: si tratta di un principio della pratica gestuale e fisica dell'attore. Questa tensione si estrinseca attraverso due ulteriori passaggi nodali: la postura gestuale che si accompagna al ritmo. Anche questi due aspetti erano già ampiamente presenti nella notazioni platoniche e se ne ritrova una simile definizione in Aristide Quintiliano¹². Il pantomimo che

8. Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della Pantomima*, cit.

9. Alcune notazioni *ibid.*, in rapporto alla questione dei piedi (cfr. nota successiva).

10. Cfr. *ivi*, pp. 101 sgg.

11. Su cui si sofferma con particolare acume Savarese (*ivi*, pp. 97 sgg.).

12. *De Musica*, II, IV, 22 (p. 56 ed. Winnington-Ingram).

lavori meno sul ritmo e la postura gestuale è più mediocre: è chiaro in questo caso un nuovo ribaltamento della posizione aristotelica che nel cap. XXVI della *Poetica* asseriva la superiorità dell'assenza di movimento e di *schemata*. Libanio si contrappone al luogo comune che vuole una decadenza teatrale, anche in ambito orchestrale, e dunque mostra come il pantomimo dei giorni suoi non si muova meno di quelli antichi, evidenzia come curi il ritmo e le posture, e la dimostrazione è che al suo movimento concreto in scena corrisponde un movimento dell'animo degli spettatori che sono colpiti ricettivamente dal lavoro dell'attore. Infatti non direi che la *kinesis* del pubblico sia in questo luogo da intendere come un moto fisico, quanto come un moto ricettivo o meglio psico-fisico di quanti seggono in teatro, secondo quella lunga tradizione di osservazioni sul lavoro dello spettatore¹³ che ne mette in luce la duplicità corpo-mente che interviene nella fruizione. Nell'intento di affermare la supremazia di un codice visivo, basato sull'immagine dinamica e sul corpo in movimento nello spazio, l'autore tende anche in questo dominio a ribaltare la posizione che dominava le tesi di personaggi come Dione di Prusa e Plutarco, che postulavano la centralità dell'ascolto e della parola. In quest'ottica abbiamo visto come l'oratore si opponga con determinazione anche allo schema mentale, al luogo comune, che definisce un passato nobile e onesto contrapposto a un presente in cui la recitazione e il movimento sono sinonimi di decadenza.

In 55, al momento in cui parla di Achille femminilizzato, notiamo come nel concetto di *schema* si distinguano il maschile e il femminile: secondo Libanio qualcosa che non incide sull'animo del *performer* e che dunque non è destabilizzante in quanto non si deve confondere il genere vero con quello rappresentato. Su questo torneremo a breve. Bisogna precisare, a partire da 57, le discipline e gli strumenti del corpo che presiedono al movimento e alla dinamica delle posture gestuali, prima di rintracciare la tematica del maschile e del femminile, non tanto dal punto di vista dell'angoscia culturale greca a proposito dell'identità di genere, quanto dell'aspetto biotico della presenza dell'attore.

In 57 Libanio ci presenta una prima notazione sulle modalità fisiche adoperate dal pantomimo nella dinamica cinetica e nel lavoro fisico. Gli spettatori provano diletto osservando la tecnica fisica dell'esecutore:

Quindi soverchiati da queste cose, per lo stesso diletto (τέρψιν) andiamo a osservare la posizione dei piedi (θέσιν ποδῶν), il portamento delle mani (φορὰν χειρῶν), la buona coerenza (εὐαρμοσίαν) dei movimenti del capo (νευμάτων), quanto tu calunni, in una parola la buona postura (εὐσχημοσύνην) dell'insieme.

Lo *schema*, la postura in movimento, si realizza attraverso tre linee di lavoro fisico: in primo luogo la posizione dei piedi, che sono il centro del lavoro dell'attore sul proprio baricentro; il secondo aspetto è il portamento delle mani, il terzo è l'armonia del movimento della testa con i precedenti. Attraverso questi tre aspet-

13. Cfr. quanto da me argomentato in Marinelli, *Culture e teorie dello spettacolo antico*, cit.

ti si costruisce la buona postura gestuale: siamo di fronte alle modalità attraverso le quali il *performer* attuava un'azione fisica, cioè un'azione in contesto extra-quotidiano utile alla definizione di un ruolo. Infatti gli spettatori traevano un'emozione tipica dall'osservazione della correttezza di queste tre linee gestuali che descrivevano emozioni, suggerivano principi, e rispondevano anche a convenzioni culturali connesse all'immagine. La lettura di alcuni passi della *Fisiognomica* pseudo-aristotelica (806b 32 sgg.) mostra la culturalizzazione in termini convenzionali sia dei principi delle posture gestuali, sia dei movimenti del capo: lo stesso vale per le mani, che si presentano come un autentico linguaggio formalizzato in numerose civiltà teatrali, in particolare in Asia. Libanio insiste maggiormente sulla questione emotiva ma soprattutto sulla possibilità di comprendere le caratteristiche dei personaggi e delle storie rappresentate attraverso lo *schema* definito dal lavoro sull'equilibrio del baricentro e dall'armonia, dalla giusta proporzione (εὐαρμοστία), di mani, piedi e movimento del capo. Non credo di dovere aggiungere altro a quanto visto in via comparativa a proposito di Luciano¹⁴. L'autore rimane aderente a questo argomento e lo affronta approfonditamente nelle pagine successive, concentrandosi particolarmente sulla gestione dell'energia in riferimento all'accusa di effeminatezza in cui incorre la pantomima in generale e in particolare a proposito del movimento del capo. Nella *Fisiognomica* (808a 12)¹⁵ dello pseudo-Aristotele, si evidenziavano come segni distintivi di omosessualità ed effeminatezza l'eccesso nei movimenti delle mani (αἱ φοραὶ τῶν χειρῶν ὕπτιαι), le inclinazioni della testa, il disequilibrio posturale rispetto all'asse e al baricentro del corpo. Questa visione di aspetti fisici che si evidenziano nel lavoro dell'attore risale dunque a parecchi secoli prima e fa parte di una salda e ferma impostazione mentale e culturale contro la quale si viene a scontrare Libanio. Da questa visione discende una forte polemica anti-recitativa e anti-pantomimica di cui non mi posso occupare qui dettagliatamente e che è solo un segmento di un lunghissimo cammino nella creazione di una visione che ghetizza la società teatrale e la sua cultura materiale sempre sulla base dell'affermazione della centralità virile nella definizione delle istituzioni¹⁶.

Nel paragrafo 62 Libanio difende infatti i cenni del capo (νεύματα) che sono oggetto di discredito: i *neumata* erano i movimenti della testa che si armonizzavano al movimento del corpo e all'uso della maschera. Questi movimenti non potevano

14. Cfr. Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico*, cit.

15. «I segni distintivi del cinedo (κιναιδου σημεῖα) [...] tremulo di ginocchia, inclinazioni della testa a destra, movimenti delle mani rivolti verso l'alto ed eccessivi e andature doppie, o di chi dondola camminando o di chi tiene saldo il dorso (γονύκροτος· ἐγκλίσεις τῆς κεφαλῆς εἰς τὰ δεξιά· αἱ φοραὶ τῶν χειρῶν ὕπτιαι καὶ ἐκλυτοὶ καὶ βαδίσεις διτταί, ἡ μὲν περινεύοντος, ἡ δὲ κρατοῦντος τὴν ὀσφύν)».

16. Per spiegare in maniera immediata come sia potuto sopravvivere tanto a lungo un tale schema mentale in merito alle questioni dell'espressione fisica e della posizione del *performer* che ne fa uso, si provi a pensare al luogo comune, ancora oggi fortemente radicato, che vede nei movimenti del ballerino classico e nella sua condotta di vita segni di effeminatezza e di omosessualità. Il buon borghese che regge nelle sue mani le sorti dell'economia e del buon vivere civile, elemento integrato nella società, legge tali manifestazioni come del tutto estranee al suo orizzonte di vita e di comportamento: il che non gli impedisce di assistere a questi spettacoli e di osannarne i divi.

che essere esagerati rispetto alla quotidianità proprio in ragione della tecnica fisica che impone la presenza della maschera, come ho argomentato in precedenza¹⁷. Elio Aristide, l'antagonista ideale di Libanio nel trattato, li attacca:

Egli dice «i cenni del capo (νεύματα) sono dannosi (βλαβερὰ)». Chiaramente quelli che rassomigliano (ἐοικότα) a quelli delle donne.

Elio Aristide censura i movimenti della testa, ma Libanio circoscrive la problematica a quelli simili a quelli femminili, escludendo dunque che lo sia la totalità dei movimenti della testa nella pantomima. Posto questo aspetto, egli sostiene che il pantomimo rappresenta la verità (*aletheia*), la realtà e dunque deve rappresentare anche le donne. Qui va richiamata la nozione di *Animus* e *Anima*: Savarese¹⁸ ha spiegato correttamente come il principio di opposizione tra maschile e femminile che Libanio individua sia da correlarsi ai «due livelli dell'energia»¹⁹, delicato e vigoroso, che sono stati osservati dagli studiosi in particolare nelle pratiche teatrali asiatiche. Sappiamo che questi due principi (*Animus-Anima*) non concernono il genere biologico, ma sono due principi di gestione dell'energia²⁰.

In 64, 65 e in 64, 66, Libanio torna sull'argomento posturale e descrive proprio la presenza di principi gestuali opposti nei movimenti della testa (νευμάτων, 64, 65) e nella postura gestuale del corpo (σχήματος): questi non sono solo femminili, dice, ma anche maschili e un unico esecutore li utilizza entrambi. Bisogna notare che Libanio tende a considerare alcuni principi fisici come tipici della rappresentazione dell'uomo e altri della donna: potrebbe essere plausibile ritenere che il principio forte prevalesse per il maschile e quello morbido per il femminile²¹, tuttavia io tenderei a ritenere che egli ponesse meno enfasi sulla loro mescolanza nell'esecuzione dei ruoli per sfuggire alla critica di inversione e destabilizzazione di genere biologico che era un cavallo di battaglia dei suoi avversari. Si noterà infatti come in 62 l'oratore escluda dal discorso sulla critica negativa i *neumata* maschili, come se non fossero parte della questione e se ne potesse operare una rigida secessione, e in merito a quelli femminili, una volta isolati, sostenga che sono parte della realtà e che non hanno alcun influsso negativo sull'anima del pantomimo come su quella dello spettatore, dunque non vi siano argomenti validi in ordine alla loro dannosità. In 67 e 68 abbiamo un'interessante notazione sul sistema dei ruoli e la sua decodifica da parte del pubblico in base alle azioni fisiche. Dopo avere sancito il principio di opposizione e averne riferito nel contesto dell'opposizione fisica

17. Cfr. Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico*, cit.

18. Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della Pantomima*, cit., pp. 97-101.

19. Ivi, p. 100.

20. In Marinelli, *Culture e teorie dello spettacolo antico*, cit., pp. 327 sgg., ho mostrato come Platone deprecava ogni mescolanza, sia di genere sia di tecnica recitativa: questa posizione l'aveva portato nel vicolo cieco della contraddizione nelle *Leggi*, laddove lodava la temperanza di movimento come dote maschile dopo averla però attribuita alla donne poche pagine prima.

21. Così Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della Pantomima*, cit., p. 98, che per primo ha messo in luce quest'aspetto.

maschile-femminile, Libanio descrive l'esecuzione e la lettura del sistema dei ruoli sulla base della recitazione e delle specifiche azioni fisiche:

Il pubblico vide (εἶδε Δηϊάνειραν τὸ θέατρον) Deianira, ma anche un Eneo e un Achille e un Eracle e un Nesso. Vide una Dafne che fugge, ma anche un Apollo che insegue. Vide un Atalanta non senza un Meleagro. Il Pantomimo realizzò anche Fedra in amore (Φαίδραν ὀρχηστὴς ἐποίησεν ἐρῶσαν) ma propose anche Ippolito, giovinetto padrone di sé. Briseide viene condotta via dalla tenda di Achille ma dagli araldi. Tu hai visto la donna (εἶδες τὸ γύναιον) tu hai visto anche gli uomini (τὰς ἄνδρας). Tu hai visto il carro del mare dono di Posidone che porta la fanciulla, per premio della gara ippica. Nello stesso carro tu vedrai anche Pelope. Per te mise in scena (ἔδειξε) le molte fanciulle di Licomede e opere e strumenti di fanciulle, il fuso, la conocchia, l'ordito, il filo della trama e ha rappresentato (μεμίμηται) Achille che recita (ὑποκρινόμενον) la parte della fanciulla (64, 67-68).

Il Pantomimo rappresenta al contempo due opposte tipologie di personaggi: bisogna notare che l'opposizione non risiede soltanto nel fatto che siano personaggi maschili e femminili ma soprattutto nella tensione delle azioni rappresentate. Dafne fugge e Apollo insegue, Fedra seduce e Ippolito rifiuta, Briseide è trascinata dagli araldi: la *deixis*, le azioni legate alle posture fisiche e al movimento delle mani, è in grado di descrivere, gestendo l'energia, due opposizioni fisiche che si traducono in azioni e che sono lette dal pubblico come maschili e femminili: in questo rientra anche la conoscenza delle convenzioni che consente al pubblico di semantizzare alcuni gesti (il fuso, l'ordito, il filo della trama che corrispondono alle azioni della cardatura, della filatura ecc.) secondo lo stesso percorso ideologico che descrive il mondo femminile nell'iconologia greca anche nel dominio della pittura vascolare e dell'iconografia generale²², mentre altri gesti appaiono del dominio maschile, come mostra la descrizione delle azioni che caratterizzano Achille:

E se bisognasse mettere in scena (δεδῆσαι) quello a Troia, mentre uccide l'eroe, lo vedrai e mentre squassa l'asse della lancia e mentre spaventa e tormenta e scanna Ettore e trascina il morto e balza (πηδῶντα) più dei pentatleti (64, 68).

Achille è definito da azioni fisiche dal carattere forte, vigoroso, molte delle quali erano già al centro delle riflessioni platoniche nelle *Leggi*, e che si confanno alla tensione del corpo (*syntonon soma*) di cui ci parla proprio Libanio. Non è inutile notare come proprio il personaggio di Achille sia descritto *ex professo* come

22. Cfr. F. Frontisi-Ducroux, J.-P. Vernant, *Ulisse e lo specchio: il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, Donzelli, Roma 2003, pp. 75-91, che offre un'esauriente disamina dell'iconografia della conocchia e dello specchio nella cultura figurativa greca, proponendo interessanti rettifiche a una lettura che si limiti a vedere questo tipo di iconografia come esclusivamente legata all'idea fallocratica (in particolare cfr. E. Keuls, *Il regno della fallocrasia: la politica sessuale ad Atene*, Il Saggiatore, Milano 1988, che resta comunque una ricchissima raccolta di documenti e una prospettiva importante proprio per la radicalità della sua proposta).

l'occasione di intreccio tra dolcezza e vigore, maschile e femminile: infatti in 68 ne parla, in principio, in merito alla recitazione (*hypokrisis*) femminile e in conclusione, viceversa, come esempio paradigmatico di quella maschile. È evidente che oltre a mescolarsi nella *performance* di un unico esecutore i personaggi dei due generi sessuali, si mescolano anche i principi performativi vigoroso e dolce: questo aspetto si inserisce chiaramente nella caratteristica perturbante dello spettacolo mimetico nella cultura greca che sconvolge l'equilibrio dei generi e la loro netta separazione su cui si basa l'assetto sociale e istituzionale. In 70 si ribadisce il principio secondo cui il pantomimo recita entrambi i tipi di personaggi e dunque non può essere corruttore in quanto sintetizza entrambi i generi in sé.

Nel paragrafo 71 Libanio vuole dirimere definitivamente la questione: ammesso che i gesti femminili corrompano il soggetto, ma lo ha negato più volte, bisogna notare che la pantomima è una mescolanza (*ἀναμίξαντες ὁρχοῦνται*) di σχήματα maschili e femminili, il che evita che gli uni siano tutti corruttori e gli altri siano tutti pieni di virtù. Al di là della spiegazione retorica, che è tesa a contrastare la tesi della pantomima come genere nocivo, rimane forte l'osservazione della mescolanza degli *schemata* e dunque dei principi recitativi maschili e femminili: al momento in cui è chiaramente detto che essi sono mescolati (*anamixantes*), è evidentemente affermata l'idea di *Animus* e *Anima* come aspetti che prescindono dal genere biologico per proporsi come questioni di grammatica espressiva, questioni pertinenti alla presenza dell'attore.

In 72 egli allarga il discorso alla commedia e alla tragedia: anche in questi generi i poeti come Euripide o Menandro rappresentano (*μιμῶνται*) delle donne secondo una rappresentazione confacente al genere femminile. Essi sarebbero però da biasimare ancora di più dei pantomimi, se restiamo alle posizioni di Elio Aristide²³. Il discorso dell'antico retore dovrebbe coinvolgere maggiormente i poeti comici e i tragici dato che essi associano il gesto alla parola²⁴, la qual cosa è più d'impatto rispetto alla *kinesis* separata dalla *phoné* che si vede nella pantomima. Infatti, come aveva già notato Aristotele nel cap. XVII della *Poetica*, la parola, il gesto, il movimento sono connessi tra loro: nella *orchesis* l'esecutore deve badare alla sola postura gestuale, che segue le caratteristiche che ha prima tracciato e in cui l'assenza della parola ne fa un genere meno invasivo nei riguardi della ricezione. Mi interessa evidenziare come in questo contesto venga sottolineata l'analogia tra tragedia, commedia e danza-pantomima delle posture gestuali e della *kinesis*, il che autorizza una volta ancora quegli studi incrociati delle tecniche del corpo su cui baso parte della mia ricerca e su cui, a mio parere, andrebbero aperti nuovi e più approfonditi campi di indagine, onde uscire dall'impressionismo di molti lavori che hanno abordato il tema dell'attore greco e della messinscena antica.

23. «E tanto più rappresentano rispetto ai pantomimi, quanto la parola (*λόγος*) ha più impatto del movimento senza voce (*κινήσεως ἀφώνου*). La parola mostra processi e sviluppi coerenti con il personaggio, mentre ai pantomimi basta restare aderenti alle posture gestuali (*τῶν σχημάτων*)».

24. Per gli altri riferimenti nell'opera di Libanio agli attori tragici (48,40, 64,73-74) cfr. B. Schouler, *Les sophistes et le théâtre au temps des empereurs*, in "Cahiers du GITA", 3, 1987, p. 274 e nota 3.

In 73 si continua a trattare la questione dei guasti spettacolari. Libanio sembra riportare le parole di Elio Aristide che condanna tragedia, commedia ed epica, rifacendosi, mi sembra, alle riflessioni platoniche:

«Gli antichi furono danneggiati dalla tragedia e dalla commedia e Omero fu l'assassino della Grecia e prima che della Grecia di se stesso rappresentando Briseide che canta il *threnos* (Βρισηίδα θρηνοῦσαν μιμούμενος) e Penelope e Afrodite colpita».

Non sarà sfuggito l'esplicito riferimento, di marca appunto platonica, al *threnos* come aspetto rappresentativo femminile²⁵. L'apologia di Libanio concerne, in questo segmento, la globalità dello spettacolo mimetico e la sua risposta intende controbilanciare le accuse che derivano dalla linea platonica sulla quale il suo avversario si viene a collocare. Non solo non è deprecabile la mimesi posturale ma nemmeno quella vocale trenodica, dice l'autore ripercorrendo i termini di una polemica che risaliva alla fine del V secolo. E in 74 rincara la dose proponendoci un'interessante testimonianza dei principi recitativi che presiedevano alla commedia e alla tragedia in merito alla coerenza tra postura gestuale e voce:

Perché dunque al momento in cui tu concedi a questi [agli attori] di entrare in scena (εἰσελθεῖν) essi rappresentano (μιμοῦνται) le donne in due modi, con le parole e con le posture gestuali (τῷ τε λόγῳ καὶ τοῖς σχήμασιν)? O non sai questo, che colui che non mette assieme le parole con le posture gestuali (σχήματα) ha smarrito la buona riuscita della voce (εὐφωνίαν) a causa dello stare fermo, se sia il momento giusto in cui muoversi (κινεῖσθαι)? Perciò molti che sono forti nella voce non connettendola a un retto movimento (τοῦ κινεῖσθαι καλῶς) sono stati meno in grado di allietare, mentre molti che sono scarsi di voce vennero posti davanti ai migliori per la preminenza del movimento posturale (σχηματίζεσθαι). Quindi chi porta in scena Plangone²⁶ rappresentando una donna, nella maschera, nei costumi e in tutto quanto le pertiene (τῷ προσώπῳ καὶ τοῖς ἐσθήμασι καὶ πᾶσιν ἁπλῶς), non spinge il pubblico (οὐκ ἐμβάλλει τὸ θεᾶτρον) verso piaceri turpi. Se il pantomimo muovesse la mano il pubblico sarebbe pieno di effeminatezza e quello [l'attore] andrebbe via davanti a loro in tale condizione?

Per un verso l'autore qui ci testimonia della necessaria coerenza tra postura gestuale e uso della voce, dell'organicità tra le due classi di espressione e tra i due principi espressivi: il movimento del gesto e la voce. Dall'altro egli afferma la priorità del gesto, che è per l'appunto una delle finalità teoriche del suo scritto teso a ribaltare le posizioni dei *pepaideumenoi* a cui si oppone. Lo scorretto uso degli *schemata* pregiudica del tutto la recitazione ma viceversa chi li usa correttamente risulta essere un buon *performer*. D'altro canto egli ribadisce come le posture femminili e il gesto della mano che appartiene al principio morbido della recitazione

25. Sul *threnos* come esecuzione spettacolare femminile cfr. N. Loraux, *La voce addolorata*, Einaudi, Torino 2001; M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Rowan and Littlefield, Lanham 2002; E.S. Wright, *The Forms of Lament in Greek Tragedy*, diss. Univ. Pennsylvania, 1986.

26. Personaggio Menandro. Cfr. Molloy, *Libanius and the Dancers*, cit., p. 239.

non hanno effetti turpi né sul pubblico né sugli attori. L'intenzione del brano è coerente con gli obiettivi pragmatici dello scritto ma la testimonianza sui principi recitativi resta una preziosa testimonianza dell'organicità di gesto e voce. La prevalenza delle posture gestuali è affermata anche in 88 (ὑπερεῖσαι τὴν φωνὴν τοῖς σχημάσιν): la voce si deve mettere al servizio delle posture gestuali.

Nicola Savarese²⁷ ha correttamente messo in luce come l'organicità di suono e gesto doveva essere molto forte in merito alla questione del battito dei piedi che in 96 è al centro di un ironico contraddittorio con Elio Aristide: il battere dei piedi dei musicisti disturba il sofista ma anche nel rito e nel battito degli scudi si trova la stessa pratica che aveva un forte impatto psicagogico. Questo battito è connesso alla questione del *rhythmos* che è principio ordinatore e collante delle classi di espressione della pantomima: Libanio vi aveva già accennato nel paragrafo 28; vi ritorna chiarendo tale legame nel paragrafo 97:

Vecchio mio, ai pantomimi serve un colpo (κτύπου) più forte, quello che regolerà gli aspetti del coro verso l'utilità e conetterà i pantomimi al giusto ritmo (εἰς εὐρυθμίαν).

Il rumore prodotto con un regolo di ferro coordina con lo stesso tempo pantomimo e coro secondo il principio primo del ritmo (*eurythmia*) che da Platone a Libanio, passando per Aristotele, Luciano e Aristide Quintiliano, costituisce l'elemento biotico che conduce le posture gestuali ai loro esiti esecutivi e pragmatici. Elio Aristide se la prende con le posture gestuali, i movimenti delle mani e dei piedi che sono, ci dice Libanio, gli strumenti della gestione dell'energia su cui si basa la *orchesis*, secondo quei principi della presenza dell'attore che egli spiega e difende in questo segmento dell'orazione ponendosi nell'ottica della cultura performativa del mondo del teatro materiale. Si viene a profilare così, sempre più chiaramente, la contrapposizione tra la frangia intellettuale che afferma i valori del *logos* e dell'udire, contro quella che invece sostiene le ragioni dei codici propri del teatro legati al vedere, all'immagine dinamica, alla presenza fisica del *performer*, laddove tale presenza è affermata da una complementarità tra le classi di espressione legate all'*opsis* e all'*akousis* in cui la percezione del corpo dell'attore, la sua manifestazione fisica attraverso entrambe le classi di espressione è elemento preminente.

«Libanio sembra conoscere bene gli attori», afferma Nicola Savarese²⁸. Le sue affermazioni non sono il risultato di uno sporadico interesse retorico come mostra ulteriormente il paragrafo 118, in cui abbiamo la precisa spiegazione della dinamica tra stasi e movimento nella gestione dell'energia da parte dell'attore. Si tratta di quello che Eugenio Barba ha definito il *sats*: nel caso di Libanio è un'ulteriore osservazione che si deve intendere nel quadro del ruolo che il ritmo gioca nella dinamica espressiva del corpo del pantomimo, nel suo rapporto con il tempo e con

27. Savarese *L'orazione di Libanio in difesa della Pantomima*, cit., pp. 101 sgg.

28. Ivi, p. 101.

lo spazio; l'asse spazio-temporale è infatti quello attorno al quale si giocano le diverse classi di espressione che si intrecciano, diventando Testo proprio attorno a quest'asse su cui si incardina anche la ricezione, come già si vedeva in Aristotele²⁹.

Forse uno potrebbe ammirare (ἀγασθείη) più la compattezza nel numero del movimento circolare che la repentina rigida stasi (στάσις) dopo questo o la forma curata della stasi (τὸν ἐν τῇ στάσει τηρούμενον τύπον)? Infatti girano come fossero alati e si fermano in una stasi priva di movimento (ἀκίνητον στάσις) come fossero fissati, e l'immagine (εἰκὼν) si presenta con la stasi (μετὰ τῆς στάσεως). Un'altra maggiore fatica è fermarsi insieme al canto. Infatti tra i pantomimi la parola è commisurata al metro. Dalle quali cose proviene per le città un piacere (τέρψις) privo di mali.

Quella che l'autore offre è una descrizione molto precisa di un *sats*. Questa è una delle leggi pragmatiche che Barba ha individuato nel lavoro extra-quotidiano dell'attore, «una sorta di silenzio prima del movimento»³⁰ o, ancora più precisamente, un modo per trattenere l'energia «in un'immobilità in moto»³¹, stando fermi ma tenendo il giusto ritmo dell'azione. Non si tratta solo di stare fermo con una bella postura, ma si tratta di assumerla e presentarla al compiacimento (*terpsis*) del pubblico in rapporto dialettico con il movimento. Anche Nonno di Panopoli (XIX, v. 263), mostra lo stesso fenomeno, descrivendo il breve istante di stasi di Sileno prima della danza. Libanio descrive la *stasis* che succede al movimento ma in realtà siamo all'interno dello stesso fenomeno: infatti si tratta di un'interruzione della *kinesis* che precede un nuovo movimento, secondo una dinamica *stop-and-go* che è l'essenza del flusso energetico nel lavoro del *performer*. La stasi altro non è che il gesto sottratto dalla *kinesis* (*akineton stasin*), che dunque si blocca per un *tempo* a beneficio del godimento ricettivo: esso è una parte del movimento, una parte dell'aspetto gestuale ed è per l'appunto legato al ritmo, al tempo, come dice chiaramente: essi si fermano insieme al canto, laddove un ruolo essenziale è giocato dal *metron*, misura del ritmo e quindi del movimento del pantomimo. La dinamica è tra *kinesis* e assenza di essa: il risultato è un'immagine per un *tempo* priva di movimento ma in realtà sempre dinamica in quanto il suo valore è dettato dalla dialettica con quanto avviene prima (la danza circolare) e quanto avverrà dopo (nuova danza, nuovo *schema*). Mi sembra chiaro che Libanio propone anche un raffronto con il dominio dell'iconografia dell'arte figurativa: l'euritmia era una caratteristica anche della statuaria, come ricorda Aristide Quintiliano³², e il riferimento all'*eikon*, all'immagine e al suo *typos*³³, rivela la volontà di intrecciare il co-

29. Cfr. Marinelli, *Culture e teorie dello spettacolo antico*, cit., pp. 518 sgg. e 573 sgg.

30. J. Grotowski, *Leggi pragmatiche*, in E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Edizioni di Pagina, Bari 2011, pp. 266 sg. Per una definizione specifica cfr. E. Barba, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 18 e 87 sgg.

31. Ivi, p. 87.

32. *De Musica*, I, XIII (p. 31 ed. Winnington-Ingram).

33. Questo lemma presenta vari significati ed è pertinente all'uso speciale della lingua nell'ambito delle arti scultoree e figurative: cfr. Liddell-Scott, *s.v.*, Montanari, *s.v.* e Chantraine, *s.v.* τύπω. Può

dice dell'arte visiva statica con quello del teatro, arte visiva dinamica. L'enfasi che egli pone sull'immagine e sulla sua impronta, segno, riproduzione, cioè τύπος, è frutto della consapevolezza che gli *schemata* seriali sono parte fondamentale della grammatica e della sintassi del linguaggio performativo come di quello delle arti visive e che essi determinano le emozioni e la decodifica da parte del pubblico dello spettacolo: non è solo lo *schema* in sé a determinare tali *pathe* ma è la sua dinamica con la *kinesis*.

È chiaro quindi che Libanio presenta una profonda consapevolezza dell'importanza del corpo, del suo lavoro e della sua formazione per il teatro e la pantomima in particolare, come mostra l'enfasi che egli pone nel descrivere il processo del *training*. Se nel paragrafo 17 egli ricorda il ruolo che l'allenamento e la danza hanno nella società spartana, nei paragrafi 103-107³⁴ compie delle precisazioni su cui val la pena soffermarsi. In 103 ci informa che affrontare l'esecuzione pantomimica non è affare di ogni tipo di corpo (οὐ παντός ἐστι σώματος): il fanciullo che deve diventare, con allenamento, un pantomimo deve mostrare di non avere disposizione alla pinguetudine e «collo dritto, sguardo in su, dita ben disposte e ogni bellezza, ciò che si trova nelle azioni degli spettacoli, e soprattutto ciò che è da attribuirsi al pantomimo» (64, 103). Libanio si concentra sui dati pre-espressivi più importanti: l'equilibrio del corpo è dato dalla dirittura del collo, il movimento della testa che presenti la capacità di mantenere lo sguardo in su, l'espressione delle mani dalla buona natura delle dita e chiarisce che queste sono infatti le caratteristiche del pantomimo sulla scena. In 104 abbiamo uno dei più importanti documenti del mondo antico sull'allenamento del pantomimo che, è utile ricordare, offriva una *performance* con molti tratti di analogia con altre tipologie di attore, non ultimi i tragici e i comici:

E il maestro che lo ha accolto lo farà ruotare verso evoluzioni maggiori e più stupefacenti (εἰς πλείους καὶ θαυμασιωτέρας) di quelle di un lottatore alzando i piedi sulla testa e sopra le spalle e costringendolo con lo spingersi in avanti oltre il viso, in modo da avvicinare i talloni ai gomiti. Quando il corpo è forgiato a cerchio, come un giunco, lo muove alla corsa come una ruota ed esso corre. E la corsa non si trasforma in nocumento per le membra. Infatti da tempo erano educate che ciascuna di esse fosse flessuosa dato che l'allenatore separa un po' le membra tra di loro e le giunture e contestualmente si occupa di loro e le divide, così che le mani e i piedi uno li possa condurre a seguire il resto del corpo, come, io credo, secondo la natura della cera.

La lettura del brano mostra diversi punti di contatto con analoghe civiltà tea-

essere interessante leggere le riflessioni di Frontisi-Ducroux, Vernant, *Ulisse e lo specchio*, cit., pp. 106 sgg. sull'idea di *typos* come impronta che si incide sulla materia inerte femminile che prende a modello l'immagine maschile. C'è da chiedersi se questa concezione può avere una relazione con l'idea del *mimetês* come connesso all'universo femminile.

34. Su questo tema cfr. Molloy, *Libanius and the Dancers*, cit., p. 264 e nuovamente la lettura di Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della Pantomima*, cit., pp. 95-96, che mostra la ricorrenza di analoghe modalità di scelta e allenamento dei danzatori nei teatri indiani, cinesi e giapponesi.

trali in cui i danzatori e gli attori vengono reclutati in giovane età e trascorrono la quasi totalità della vita a modellare il loro corpo secondo le esigenze espressive di un genere, quando non di un ruolo. Avviene così nell'Opera di Pechino o nel nostro Balletto Classico, ma anche in pratiche teatrali non tradizionali: per esempio compiono un percorso formativo analogo gli attori di Barba, Grotowski o Peter Brook, così come chi si dedica al contemporaneo teatro-circo. Gli esercizi che il maestro propone all'allievo servono a modellare il corpo, come fosse cera, a renderlo in grado di affrontare propriamente gli *schemata*, i movimenti, le posture, i ruoli che sono imposti dal genere pantomimico, a fornire l'allievo di un "secondo corpo", un corpo mimetico, dotato di una seconda natura, in grado di attuare azioni fisiche proprie dell'alterità dei contesti di rappresentazione. Sono esercizi pre-espressivi, sono cioè delle pratiche che precedono la presenza scenica dell'attore: Libanio non descrive uno spettacolo, né delle posture tipiche o convenzionali, ma al contrario descrive appunto le pratiche che servono alla formazione del *performer*. L'allievo sarà così in grado di affrontare la metamorfosi mimetica del proprio corpo, finalizzata alla definizione e alla proposta della *performance* che non è simulazione speculare della realtà, ma è costruzione di un codice che serve a proporre una realtà seconda, appunto la μίμησις. Il maestro (παιδοτρίβης) allena l'organismo con esercizi ed evoluzioni atte a sciogliere le membra, mani e piedi, secondo l'armonia del resto del corpo. L'insistenza che l'oratore mette sull'aspetto dello sciogliere le giunture (συμβολάς) delle membra, delle braccia e delle gambe, è nodale in quanto ci mostra che fin dalla fase di preparazione questi fossero gli aspetti fisici che erano intesi come basilari nella dinamica espressiva e creativa del pantomimo fin dalla sua formazione.

Dopo questa fase di scioglimento delle membra, in 105 passa a descrivere una fase ulteriore nella formazione del pantomimo:

Parimenti l'allenatore disporrà il corpo (παρασκευάσει τὸ σῶμα) per il *didaskalos*, e quello avendo conseguito l'armonia docile delle membra, la sottoporrà alla rappresentazione di ogni postura gestuale (εἰς ἅπαντος σχήματος καταστήσει μίμησιν). Per entrambi non è poca la fatica, dell'uno il modo in cui dirige, dell'altro il modo in cui riceve [le istruzioni]. E il tempo è diviso tra l'avere gli allenamenti e la riflessione di quanti sono allenati. Infatti bisogna che questi, avendo cessato di muoversi, conservi le fatiche nell'anima (ἐν τῇ ψυχῇ).

In questa fase egli ci descrive il passaggio tra il primo allenamento, quello che serve per creare il corpo pre-espressivo, e la fase in cui l'allievo apprende gli *schemata* specifici della *mimesis*. L'allievo riceve le istruzioni e le mette in opera, ma una parte del suo tempo è dedicata alla riflessione su di esse: il pensiero del pantomimo è dunque pensiero che mette assieme *soma* e *psyché*, corpo e mente. Si tratta di un pensiero del corpo in cui la consapevolezza di quanto si fa gioca un ruolo paritario rispetto all'azione pura e semplice. Può essere opportuno proporre una breve pausa nella lettura per osservare le analogie che queste pratiche presentano rispetto a quelle del Teatro Nō, nelle formulazione normativa di Zeami Mo-

tokiyo. Nella formazione dell'allievo di questa forma tradizionale di teatro giapponese questi affronta due livelli di preparazione: i «due elementi», cioè danza e canto, e «i tre tipi», cioè «i personaggi tipo della *mimica*»³⁵. Tuttavia prima di affrontare i tre tipi (la donna, il vecchio, il guerriero) l'allievo impiegherà dieci anni nello studio e nella formazione. Dagli elementi e dai tipi derivano gli stili: quali che siano il tipo e lo stile attuati, «il *modello* che è nella mente [dell'attore] deve tradursi spontaneamente in *effetto visivo*»³⁶.

Zeami attribuisce un particolare rilievo alla necessità che vi sia una relazione tra la mente, o meglio l'immagine mentale che l'attore elabora, e la traduzione fisica di essa da parte dell'allievo e dell'attore in generale. Ci sono molte altre parti negli scritti del teorico giapponese in cui si sottolinea l'interazione corpo-mente³⁷: nel caso di Libanio mi sembra interessante notare come egli parli di elaborazione mentale della fatica fisica. La mente impara dal corpo, conservando la fatica ed imparando a sentire e dominare il corpo sulla base della conoscenza esperita attraverso τὰ πεπονημένα, le fatiche subite. Tra gli apprendimenti che derivano dalla conoscenza del proprio corpo, in 106-107 l'autore sottolinea quello della cura della forma fisica rispetto al cibo e alla mollezza (τρυφή). Il corpo del pantomimo si deve astenere dagli eccessi alimentari in quanto la mollezza e la lussuria ne distruggono la *technè*. Egli si deve astenere dalla tavola e dalle cose del sesso, se vuole mantenere l'integrità dell'arte (τέχνη). Si può ritenere che l'autore ci presenti quest'immagine quasi ascetica dell'*orchestés* per controbilanciare il *topos* della corruzione dei costumi che percorre tutta la polemica anti-teatrale nel mondo antico e per il tramite del cristianesimo in quello moderno. Tuttavia l'analogia forte con le numerose civiltà teatrali in cui il corpo dell'attore e lo stato della sua forma sono accuratamente tutelate mi induce a dare credito a quanto egli testimonia, quanto meno nei termini della pratica e della cura del corpo. Ciò non vuol dire che si debba escludere l'intreccio tra teatranti e ambienti della prostituzione, la qual cosa è testimoniata anche da altre fonti³⁸. Ma la questione non è lineare: il teatro e chi lo pratica hanno vissuto nel mondo antico un curioso fenomeno. Da una parte esso è stato un elemento determinante della vita civica, dall'altra la mimesi ha toccato zone pericolose dell'equilibrio civico, il che ha progressivamente portato la classe intellettuale e quella dirigente a costruire un paradigma di lettura degli uomini di teatro teso a marginalizzarli nel quadro della società. A me pare plausibile che l'espulsione progressiva della cultura teatrale, della cultura della *performance*, dal dominio della cultura alta e accreditata, oltre al paradigma culturale che ha modellato la mimesi teatrale come arte dell'inversione e della marginalità, possa avere giocato un ruolo essenziale nell'informare da una parte la percezione esterna del mondo dei teatranti, dall'altra quella interna a loro stessi che ne ha determina-

35. Zeami Motokijo, *Il segreto del teatro Nō*, a cura di R. Sieffert, Adelphi, Milano 1987, p. 195.

36. Ivi, p. 196.

37. Ivi, pp. 172-173.

38. Cfr. Coricio di Gaza, or. 32 Förster-Richtsteig, di cui mi occupo in M. Marinelli, *La società degli attori sotto Giustiniano: Coricio di Gaza e l'Apologia dei mimi* (di prossima pubblicazione).

to comportamenti e pratiche, secondo una sorta di principio di autoavveramento. Non a caso la preoccupazione principale di Libanio nel corso dell'intero trattato è quella di negare che alla metamorfosi mimetica corrisponda un'effettiva trasformazione della *physis* dell'individuo.

Spesso infatti l'autore ribalta l'impostazione platonico-aristotelica della mimesi come metamorfosi che sconvolge l'equilibrio dell'individuo, il suo ruolo di cittadino maschio, la sua moralità. Se uno è un effeminato, lo è che sia un pantomimo o un calzolaio e non vi è dunque nesso con l'arte che esercita (64, 49). Questo perché Libanio sgancia mimesi e incidenza morale di essa sulla *ψυχή*. Questo scarto viene attuato sia per quanto riguarda l'aspetto esterno, cioè costume, capigliatura (64, 50-53) e maschera (64, 55), sia i gesti, gli *schemata* del corpo (64, 52 e 64, 74) e i *neumata* del capo (64, 63). Infatti, dice l'autore, uno può essere pieno di *andreia* e abbigliarsi i capelli, come avveniva agli Spartani alle Termopili. In 64, 57-61 egli applica lo stesso discorso agli spettatori la cui φύσις non subisce modifiche dallo spettacolo, né morali, né caratteriali (effeminatezza). Tutto ciò è connesso a quanto si dice in 64, 82 contestando risolutamente l'equazione di Elio Aristide tra visione e corruzione, pur riaffermando l'importanza e la forza psicagogica della percezione del vedere, ma in termini positivi. Nelle battute conclusive del trattato Libanio torna a riassumere la tematica della metamorfosi mimetica:

E quale vecchio e rammollito, non sarebbe migliore, in un caso della propria natura, nell'altro dell'inattività, per il movimento (κινεῖσθαι) richiamato dai balzi (πηδημάτων) di quello [del pantomimo] (64, 117).

Come Proteo, i pantomimi trasformano il loro corpo in ciò che vogliono (μεταπίπτοντος εἰς ὃ τι βούλει τοῦ σώματος): vecchi, giovani, miseri, sublimi, servi e padroni. Tuttavia non solo questa operazione di metamorfosi attraverso le tecniche del corpo non suscita alcun effetto negativo sulla natura (*physis*) del ricettore ma addirittura ha degli effetti assolutamente positivi.

Così come Luciano anche Libanio, nella volontà di contrastare i punti di vista dei *pepaideumenoi* a loro avversi, ci offre una determinante testimonianza sulle discipline del corpo del *performer* nel mondo antico: il lavoro dell'attore aveva un ruolo importantissimo e i due autori ci consentono di conoscerne molti aspetti, sia per quanto concerne la formazione sia riguardo alle tecniche di esecuzione. L'analisi dei loro trattati ci consente di uscire dall'impressionismo testuale di una parte considerevole degli studi sul teatro antico: offrendoci un'immagine interna sulla cultura materiale dello spettacolo antico, tali autori ci consentono di comprendere quanto sia parziale e immetodica l'idea che riduce lo studio del teatro greco-romano al nesso aprioristico apoteosi (V-IV secolo) - decadenza. La civiltà teatrale greca mostra la sua enorme ricchezza proprio nella lunghezza dell'asse diacronico: un'osservazione laica della globalità delle sue forme su tale asse finisce per illuminare anche alcune delle zone d'ombra che riguardano la pratica della fase più antica, come avviene proprio nel caso dell'arte dell'attore.