La Danza di Luciano : dagli artifici dell'elogio parodico ai dibattiti contemporanei sull'identità greca.

Marie-Hélène Garelli

▶ **To cite this version:**

Marie-Hélène Garelli. La Danza di Luciano : dagli artifici dell'elogio parodico ai dibattiti contemporanei sull'identità greca.. Dionysus ex machina, 2011, RITMO, PAROLA, IMMAGINE, 1, pp.24. hal-01168105

HAL Id: hal-01168105
https://univ-tlse2.hal.science/hal-01168105

Submitted on 25 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Biblioteca di
DIONYSUS EX MACHINA
RIVISTA ONLINE DI STUDI SUL TEATRO ANTICO

RITMO, PAROLA, IMMAGINE

Il teatro classico e la sua tradizione

Atti del Convegno
Internazionale e Interdottorale
(Ferrara, 17-18 dicembre 2009)

a cura di
ANGELA MARIA ANDRISANO

PALUMBO

LA BIBLIOTECA DI DEM

I

RITMO, PAROLA, IMMAGINE

Il teatro classico e la sua tradizione

Atti del Convegno
Internazionale e Interdottorale
(Ferrara 17-18 dicembre 2009)

A CURA DI
ANGELA MARIA ANDRISANO

Palumbo
2011

Volume pubblicato con il contributo del MIUR PRIN (ex 40%) anno 2007
Dipartimento di Scienze Umane Università di Ferrara

Copyright by G.B. Palumbo & C. Editore S.p.A. - 2011
Proprietà letteraria dell'Editore
Pubblicato in Italia

ISBN 9788860172228

La Danza di Luciano: dagli artifici dell'elogio parodico ai dibattiti contemporanei sull'identità

The authenticity of Lucian's *perì orchéseos* has often been questioned during the twentieth century not for linguistic reasons but because of its intricacy that makes reading and correctly interpreting it challenging. It is an ambiguous work, long regarded as a serious praise of pantomime. This paper analyzes ironic and satirical aspects in order to interpret the author's intentions: would Lucian simply write a very artificial and comical eulogy, or would he address, from his personal point of view, the fundamental problems concerning Greek identity and culture in 163 AD? This paper is based on a comparison with other works of Lucian, but also with theoretical texts (treaties?) of music, athletics, gymnastics of periods pre- and post-Lucian's age (Dio of Prusa, pseudo-Plutarch, Aristides Quintilian, Galen, Philostratus). In a humorous and parodic way, Lucian presents problems related to the care of the body and reflects an echo of the debates of his time on the preservation of the past and the values of Hellenism.

G. Anderson si stupiva, nelle prime righe di un celebre articolo dedicato al *perì orchéseos*[1] di Luciano, che l'autenticità di questo dialogo avesse potuto essere messa in discussione. Questo testo, che Anderson qualificava come «eccentrico», è forse altra cosa che un elogio di carattere didattico? È esso stesso un testo didattico? Peraltro, è davvero un elogio? Come leggerlo oggi, alla luce dei lavori sulla retorica, ma anche sulla danza antica e la pantomima? Senza procedere alla cronistoria completa delle disavventure del testo, mi limiterò a due esempi illuminanti che corrispondono a due fasi scientifiche significative. Dopo la dimostrazione di inautenticità fatta da J. Bieler nel 1894[2], D.S. Robertson pubblicò, nel 1913, una prima dimostrazione che provava[3]

[1] «There has never been any single cogent argument for denying the authenticity of *De Saltatione*, generally ascribed to Lucian. But the treatise is clearly eccentric in a number of ways».

[2] BIELER (1894). Dopo di lui, HELM (1906, 370) espresse a sua volta dei dubbi su argomenti puntuali, dubbi ritrattati tuttavia nell'articolo di *RE* (HELM [1927]).

che gli argomenti stilistici addotti da Bieler erano facilmente confutabili e che era il caso di restituire questo testo a Luciano. Nel 1958, J. Bompaire trovava tuttavia valide ragioni per ritornare sulla questione dell'autenticità in parecchi passi della sua opera[4]. E quando nel 1977, G. Anderson riprese minuziosamente l'insieme degli argomenti che provavano la paternità di Luciano[5], la sua dimostrazione, che sembrava aver segnato un punto fermo, lasciava tuttavia ancora spazio al dubbio, poiché Gilles Sauron[6] proponeva nel 1995, nel suo *Quis deum?* una interpretazione del testo che riteneva incoerente la paternità lucianea. Questo fenomeno di alternanza, che si prolunga per almeno un secolo, è ricco di insegnamenti. J. Bompaire sosteneva, con ragione[7], che il testo non si inseriva facilmente nella tradizione greca e gettava dubbi sull'autenticità del pensiero "lucianeo" in un testo che gli sembrava piuttosto didattico. «Au reste, la part des idées est des plus réduite dans le traité *Sur la danse*, où la tendance descriptive et érudite l'emporte de beaucoup sur la réflexion sociale» J. Bompaire incitava così, suo malgrado, a un riesame delle intenzioni del testo, dei suoi obiettivi letterari, del suo tono.

Per Gilles Sauron[8] il *perì orchéseos*, necessariamente posteriore al regno di Nerone, condividerebbe l'ideologia di epoca augustea (esercitare un potere nuovo sull'immaginario del pubblico attraverso la «maîtrise ordonnée de toutes les pratiques musicales et orchestiques») e sarebbe stato ispirato dal trattato di Pilade, scritto con intenzioni propagandistiche, del quale conserverebbe tracce importanti. Non avrebbe dunque potuto appartenere a Luciano, autore greco che si abbandona ad una critica ironica di Roma, ma sarebbe stato piuttosto l'opera di un imitatore di Pilade. Gilles Sauron lascia così emergere una carenza nello studio del radicamento ideologico del testo. La sua proposta invita a porsi la seguente domanda: a quali valori rinvia il testo, a quali controversie culturali? Quale lettura ci propone di queste controversie? Se mai ne propone una lettura! Come trattare scientificamente posizioni così distanti l'una dall'altra, ma che convergono verso una stessa conclusione, l'inautenticità del testo? Qual è allora il tono del testo, a quale tradizione culturale greca rinvia, cosa vuol dirci?

[3] ROBERTSON (1913, 180-85).
[4] BOMPAIRE (1958).
[5] ANDERSON (1977, 275-86). Avremo modo di tornare sui dettagli di alcuni dati particolarmente pertinenti. La dimostrazione si fonda sui moltissimi punti di somiglianza, stilistici e tematici, fra *La Danza* e altre opere lucianee.
[6] SAURON (1995).
[7] *Ibid.* p. 356.
[8] *Ibid.* pp. 553-65.

1. *Un reticolo di segnali: tono, struttura, giochi apparenti*

Tono d'insieme

Nell'*Elogio della Mosca*, nel *Parassita*, l'*humour* dell'elogio paradossale è percettibile man mano che si afferma il contrasto tra la piccolezza del soggetto e la nobiltà del trattamento. Nella *Podagra*, la parodia del genere tragico è fuori dubbio. Nel *Banchetto*, la parodia della letteratura del banchetto è identificabile fin dalle prime righe. Non siamo nel *pastiche* di lingua caratteristico del *Lexiphanès*, ancor meno nel *pamphlet*. Si legge raramente, almeno in Luciano, un testo che offra così poca presa a una lettura orientata, preoccupata di trarre dal testo una lezione o una presa di posizione dell'autore. Quest'ultimo non fornisce al suo lettore nessuno degli indizi o dei segnali che permetterebbero di identificare chiaramente un tono. Certo, il *perì orchéseos* è costruito come un *epainos*, di cui sembra rispettare[9] la struttura tradizionale e che ha l'apparenza di un elogio serio in due parti: elogio della danza, elogio del ballerino. Ma altre ipotesi di composizione si sovrappongono in modo altrettanto plausibile: richiama anche, per grandi linee, la struttura dei trattati[10], almeno quelli di musica o di ginnastica.

Avremmo potuto sperare di scoprire nell'*Anacharsi* qualche analogia stimolante, ma il confronto tra le due strutture non si rivela produttivo[11]. L'*Anacharsi* procede al confronto di due interpretazioni di convenzioni e di codici culturali del pensiero greco circa l'atletica: la lettura informata, quella di Solone, e la lettura esterna, ingenua e comica dello Scita, lo straniero la cui "lettura" risente dei dibattiti in corso nel mondo greco sull'Ellenismo e sui suoi valori all'epoca di Luciano[12]. Questo sistema di confronto delle convenzioni culturali trova qualche equivalente nel *perì orchéseos*, dove

[9] *Ibid.* p. 156.

[10] Il trattato *La ginnastica* di Filostrato, decisamente più tardo, si fonda su una struttura generale di fatto somigliante (storia, qualità, difetti, etc.) e sul ricorso abituale a espedienti retorici simili (ricorso all'aneddoto, a citazioni omeriche, all'ironia, etc.).

[11] Cf. ANDERSON (1977). Come ha notato J. Bompaire, il testo «ne saurait s'appuyer comme la partie critique de l'Anacharsis, sur une topique paradoxale cynico-stoïcienne».

[12] Cf. KÖNIG (2005, *Introduction*, pp. 8s.): «the book has two main aims. First, to show how textual portrayals of athletics within the Imperial period were so often entangled with much broader debates about contemporary culture, and used as vehicles for powerful strategies of elite self-representation […]. And second, to show how very different types of text often have striking overlaps in their performance of those functions».

la divergenza di fondo che oppone Cratone e Licino nello scambio d'apertura si riflette, nel monologo di Licino, attraverso i discorsi riportati, e tanto diversi tra loro, come lo straniero del Ponto o il filosofo cinico Demetrio. Ma *La Danza* non offre nessuno di questi scambi strutturati ed equilibrati sui diversi aspetti del tema trattato.

Depistaggi, tratti di humour*, contraddizioni*

Il dialogo degenera rapidamente in monologo[13] senza trarre una conclusione dal confronto delle diverse posizioni. Cratone, il filosofo cinico che condanna l'interesse che Licino ha verso la pantomima, si vede a malapena accordate alcune righe di conclusione (fine del § 84), la cui banalità e povertà di contenuto deludono l'attesa di un lettore che spera, se non nella definitiva sconfitta del "re", almeno in una ammissione di coinvolgimento nella nuova arte. Il dialogo tra Cratone e Licino, puramente introduttivo, non è la materia del testo. La struttura sarebbe vicina a quella di *Nigrino*, la cui conversione finale è altrettanto deludente.

Al di là di una *neglegentia* abbastanza lucianea, la forma è, ideologicamente, filosoficamente, letterariamente fuorviante. Il racconto storico assai ben strutturato della prima parte degenera in aneddoti divertenti, la cui intenzione è chiaramente quella di divertire il lettore mentre l'attore sfrutta l'ambiguità di tono ed afferma di non voler «ricercare il riso»[14]. Gli aneddoti sono ammessi anche nei testi più seri (per esempio i trattati) ma l'inflazione finale resta, nel nostro testo, strana. *Salt.* 76 merita, da questo punto di vista, una menzione specifica: la serie di aneddoti comici consacrati ai difetti fisici inaccettabili in un ballerino, si chiude con un'osservazione pseudo-didascalica relativa alla grande capacità dei popoli di giudicare le qualità dei danzatori, il cui tono professorale è comicamente sfalsato rispetto alle battute prive di finezza

[13] Fin dal paragrafo 7 (su un totale di 84). Si è sovente sottolineato, come la composizione sia poco serrata, quasi disorganizzata o confusa, un testo che passa da un tema all'altro e che, a parte la linea generale dell'elogio, non presenta alcuna struttura che dia senso.

[14] *Salt*. 76, 13-20 : «[…] Voyant un homme épais et gras qui essayait de faire de grands sauts, ils lui dirent: 'De grâce épargne l'estrade'. Au contraire, ils crièrent à un tout petit: 'Soigne-toi', comme s'il était malade. Ce n'est pas pour faire rire que j'ai cité tous ces traits, mais pour que tu voies que des peuples entiers ont eu tant de goût pour la danse qu'ils étaient capables de juger, suivant les règles, de ses beautés et de ses défauts». Senza essere manifesta, l'ironia del passo è probabile. Il confronto coi testi sull'atletica con la relativa critica del corpo degli atleti chiarisce simili rilievi (cf. *infra*).

degli abitanti di Antiochia rivolte ai pantomimi. Come prendere sul serio lo sviluppo falsamente tecnico sui difetti fisici del ballerino, che sfocia poi su quattro raccomandazioni: non essere né troppo grosso, né troppo magro, né troppo grande, né troppo piccolo. Questa tirata sulla "misura" senza essere francamente parodica, non è seriamente didattica, anche se fino ad oggi non c'è un critico che sembri essersene stupito[15]. I racconti comici aumentano in lunghezza parallelamente alla dimostrazione: quella che Luciano consacra alla follia del pantomimo che danzò la follia di Aiace (*Salt.* 83s.) e che costituisce la parte relativa ai "difetti del ballerino", non finisce più di svilupparsi. Per prolungare la storia del pantomimo che stracciò il vestito dell'auleta e poi colpì con l'*aulos* Ulisse che aveva il torto di starsene troppo vicino, l'autore si abbandona con piacere evidente alla descrizione della follia generale che si impadronì del pubblico (si salta, si grida, si gettano per aria i propri vestiti»), poi del terrore suscitato nei senatori, in un passo la cui comicità richiama quella del *Banchetto* dello stesso Luciano nelle scene più burlesche. Senza limitare qui una critica, tuttavia già sufficiente, dell'assenza di misura nell'imitazione, l'autore aggiunge un "seguito" con la storia di un secondo ballerino, coperto di elogi per aver danzato la follia di Aiace con misura. L'alternanza serio-*humour* caratterizza certi trattati sulla musica o la ginnastica. Ma vi è utilizzata con più misura. Così nel trattato di musica dello pseudo Plutarco, la citazione *in extenso* di un intero passo di Ferecrate, che mette in scena la Musica maltrattata dai diversi inventori, rappresenta un buon momento di divertimento all'interno di un dialogo serio.

Alcuni argomenti poco credibili o addirittura assurdi si affiancano agli argomenti più seri. Svilupperò qui due esempi. Luciano si appoggia su di una tradizione nota relativa ai legami tra danza e guerra. Testi o allusioni a testi sono presentati in tono serio come garanti della sua dimostrazione. Ora è molto probabile che i testi di riferimento e l'interpretazione lucianea siano ironici o umoristici. Quando Luciano afferma (*Salt*. 9) che «è l'abilità di Pirro nella danza che ha preso Troia e l'ha fatta cadere», l'argomento, stupefacente per un moderno, conserva una parte di serietà per un lettore cólto. Si sa che nella preparazione dei danzatori di pantomima figuravano gli esercizi della palestra (W. Slater[16] l'ha eccellentemente mostrato). Il lettore cólto conosce la tradizione delle interpretazioni etimologiche concernenti la pirrica: la tradizione troiana proponeva almeno due ipotesi che legavano la pirrica a Pirro nel

[15] Basta leggere la lunga descrizione fisica ne *La ginnastica* di Filostrato (III sec. stando a König) per avere un'idea di quello che potrebbe essere un profilo tecnico del corpo ideale dell'atleta.
[16] SLATER (1990, 215-20).

contesto della guerra di Troia[17], e cioè un frammento di Archiloco che evocava la sua danza di gioia dopo la morte di Euripile. Un'altra tradizione di metricisti e scoliasti lega l'invenzione del metro pirrico all'inno composto per celebrare il salto di Pirro fuori dal cavallo prima della presa di Troia. Procedendo per esagerazioni e scorciatoie a partire da una tradizione seria, Luciano insinua un dubbio sulla credibilità dell'argomentazione facendo appello alla complicità della cultura del suo lettore. Non siamo lontani dalle osservazioni di Anacharsi sulla capacità degli atleti di affrontare nudi i loro nemici in guerra o di terrorizzarli con un travestimento tragico. Con la differenza che ne *La Danza* l'ambiguità di tono non viene superata in modo chiaro. Luciano cita ugualmente un passo dell'*Iliade* dedicato a Merione che sfugge alla lancia di Enea[18]. Il troiano gli rivolge questa minaccia: «Merione, per quanto tu sia abile danzatore, la mia lancia ti avrebbe forse fermato». La citazione (*Salt*. 8) fornisce a Luciano l'occasione di un ampliamento dell'onore reso da Omero all'eroe con l'appellativo *orchestés* in relazione alla sua origine cretese. Ora il tono stesso del passo di Omero non è dei più seri. Il commento di Janko[19] sottolinea che la designazione di un guerriero come *orchestés* è un insulto, che l'allusione alla reputazione dei Cretesi non fa che aggravare. Egli rinvia ad un passo posteriore (*Il.* XVI 745-50): Patroclo

[17] Sulla pirrica, lo studio di CECCARELLI (1998, VIII 2/1, 195ss.). Una testimonianza su Archiloco (Archil. fr. 304 W.^{2} = 282 Tarditi οἱ δὲ ἀπὸ Πύῤῥου τοῦ Ἀχιλλέως. ἐφησθέντα γὰρ τῷ Εὐρυπύλου φόνῳ ὀρχήσασθαι φησιν Ἀρχίλοχος) riportata da Esichio (π 4464) sostiene come Neottolemo avesse inventato questa danza per esprimere la propria gioia per aver ucciso il troiano Euripilo; il termine *pyrriché*, tuttavia, non è nel frammento (cf. *Od* XI 519s.). L'associazione della pirrica a Pirro è una leggenda diffusa nel mondo antico (Eur. *Andr*. 1135; Plin. *NH* VII 56, 204), ma nessuna testimonianza garantisce che sia grazie a questa danza che egli conquistò Troia. Esiste, d'altro canto, una tradizione che può spiegare l'allusione ironica di Luciano: i metricisti e gli scoliasti, legavano l'invenzione del metro pirrichio all'inno composto per celebrare l'uscita di Neottolemo per primo dal cavallo di Troia. Luciano procederebbe dunque per esagerazione e in modo iperbolico da un lato e conciso dall'altro. La storia delle ipotesi sull'etimologia di pirrica è complessa. Appare interessante la menzione di un'etimologia tratta da *pyrá* (il rogo funebre), in un frammento di Aristotele (534 1 G. = 519 R. derivante da uno scolio a Pind. *Pyth*. II 127, secondo cui Achille sarebbe stato il primo a danzare la pirrica, durante il rogo di Patroclo: ciò può spiegare il passaggio successivo in cui si fa cenno alla gioia di Achille, lui stesso già celebre per la danza.

[18] *Il*. XVI 617s. L'aneddoto pare confermato, secondo gli studiosi, dalle ulteriori menzioni di Athen. IV 181b e Liban. 64, 85. Di fatto, Ateneo riprende la citazione esattamente come appare in Luciano per introdurla in una trattazione successiva delle danze cretesi: Merione sarebbe *orchestés* in quanto cretese. Ateneo ne parla da un'ottica enciclopedica.

[19] JANKO (1992, 390s.).

uccide con il lancio di una pietra il cocchiere di Ettore, Cebrione, che cade dal carro. Patroclo lo insulta allora dandogli del buon *kubistetér* ('acrobata', 'saltatore') capace di fare salti prodigiosi. Il passo su Merione come quello su Cebrione, dipende da uno stesso procedimento di insulto in contesto guerriero. È poco probabile che Luciano non abbia còlto l'ironia del testo dell'*Iliade*: gioca con le allusioni ai riferimenti classici. Si può ugualmente riscontrare dell'ironia nella menzione del rifiuto da parte degli agonoteti (*Salt.* 32) d'introdurre la pantomima nei concorsi, perché si tratterebbe di una pratica troppo importante e rispettabile (*meîzon kaì semnóteron tò prágma*) per essere sottomessa ad un esame: l'argomento è qui più chiaramente risibile per un lettore moderno.

La scrittura si fa talvolta mimetica del soggetto trattato

Per parlare del silenzio dei misteri (*Salt.* 15), Luciano diviene silenzioso e lascia il lettore nell'attesa di una rivelazione. Per trattare della memoria del ballerino, ritenuto "onnisciente", il testo mima il processo di "svolgimento" della memoria producendo una lista infinita di temi che diviene essa stessa una prodezza di cultura e di memoria. Non ritornerò sul senso che ho potuto ricavare dal catalogo dei soggetti di pantomima, per lungo tempo considerato come un documento di base: questa lunga lista è in realtà orientata, creando una geografia politica greca che permette a Luciano di affermare maliziosamente la supremazia della vecchia Grecia, il Peloponneso, e la sua influenza culturale progressiva sulla Grecia e su Roma[20]. L'aneddoto della pazzia di Aiace (*Salt*. 83s.), illustra in modo eccellente, attraverso la sua struttura ed i suoi sviluppi, il difetto rimproverato al ballerino: l'eccesso nell'imitazione. Luciano illustra l'eccesso tramite un eccesso[21].

[20] GARELLI (2004, 108-19).

[21] Una simile imitazione non è solo un vezzo o un tratto stilistico sofisticato. Essa mi pare rapportabile a un testo molto distante, cronologicamente e tematicamente, vale a dire al *Protrepticus* di Galeno, dedicato alla ginnastica e di cui ci occuperemo più avanti. Sembra possibile che in un testo che appare anch'esso come un finto trattato, Luciano giochi in modo ancor più eclatante col proprio colto lettore per mezzo di questa mimesi.

Il ricorrere di critiche chiare conformi alle abitudini dell'autore satirico

Mi soffermerò su alcune modalità di questa critica, di cui altrove ho segnalato parecchie manifestazioni[22]: parodie leggere, puntuali, espressioni filosofiche quali *álogos kínesis*, espressione stoica che Luciano mette in bocca al cinico Demetrio per designare la danza (*Salt.* 69) mentre in Zenone designa il *pathos*; parodia di Aristotele in parecchi passi, in particolare nel passo dedicato alla superiorità della pantomima[23] sulle altre arti (*Salt.* 68 e 72), perché essa riunisce in sé tutte le arti; satire molto insistite come quella del cinico Cratone (*Salt*. 63). La messa in scena del filosofo è conforme al ritratto tradizionale del cinico: affermazione di virilità tramite il rifiuto di pratiche effeminate, rifiuto del lusso e del confort (vecchio mantello), ma anche conforme ai ritratti satirici che Luciano ci propone in altre sue opere[24]. Nel *perì orchéseos* le sue prese di posizione sono tutte soggetto di scherzo. Dal sorriso suscitato dall'allusione spiritosa al morso del cane di cui si lamenta Licino (*Salt.* 4), ad un riso più aperto con l'accentuazione burlesca da parte di Cratone del contrasto tra l'abitudine effeminata del ballerino e la rivendicazione burlesca del pelo sulle gambe e di barba sul mento dell'altro (*Salt*. 5), che ci rimanda alla parodia del *Banchetto* o di *Demonax*[25]. Si aggiungano alcuni tratti precedentemente non sottolineati. L'aneddoto (ancora lui) del cinico Demetrio (*Salt.* 63) che assiste alla pantomima muta dell'adulterio di Afrodite è un condensato di tratti umoristici, che mette in scena la conversione facile di un filosofo cinico allo spettacolo del piacere erotico, conversione prevedibile, attesa per chi ricordasse una delle scene finali del *Banchetto* (il cinico sorpreso a spogliare l'*auletris*, una volta tornata la luce dopo la caduta del candeliere…). L'aneddoto che allude alla lubricità dei cinici avrebbe ben potuto avere il ruolo argomentativo che Luciano gli attribuisce. In questa scena totalmente silenziosa, il cinico grida il suo elogio al ballerino, con «voce forte» (*megalè tè phoné*), cosa che, ancora una volta, separa il cinico dal rango dei filosofi seri. Ma siamo davvero autorizzati a trattare come ironico o parodico l'insieme del testo? Non è invece fondato su un'alternanza di riso e di serio o

[22] GARELLI (2004).

[23] Luciano ribalta sistematicamente le categorie aristoteliche, facendo della tragedia una parte della danza, della pantomima. Cf. Aristot. *Poet*. 1447a 25.

[24] Nel *Banchetto*, Alcidamante è il più rozzo e il più ridicolo fra i filosofi. In *Demon*. 19 si propone di modificare il nome del cinico Honoratos in Arcesilao, «colui che esclude il popolo». Gli epigrammi − sulla cui autenticità non saprei pronunciarmi − non nascondono una critica spietata del filosofo cinico (Chambry p. 500).

[25] A proposito della depilazione del cinico suggerita da Demonatte al proconsole.

su un'ambiguità di tono che rende certi passi di difficile interpretazione? L'aneddoto del barbaro (*Salt.* 66) che ammira i cambiamenti di maschera del danzatore, come cambiamenti d'animo (*sôma mèn toûto én*, *pollàs dè tàs psychàs échon*) resta alla frontiera tra la parodia ed il pensiero serio. L'idea, platonica, è bella, in effetti, e gioca in favore della nobiltà di un ballerino-filosofo, ma un passo del *Demonax* (33) ci ricorda che, in Luciano, il riferimento alla molteplicità platonica delle anime può essere umoristico («A proposito di Erode, diceva che Platone era nel vero quando sosteneva che abbiamo più di un'anima; perché non poteva essere la stessa anima che offriva festini a Regilla») e il nostro testo potrebbe ben sottolineare lo slittamento tra la pratica concreta del cambiamento di maschera e la questione filosofica dell'anima. L. Pernot[26] ha mostrato che spesso in Luciano si può constatare uno spostamento dall'oggetto del preteso elogio alla critica di un genere: si tratterebbe ad un tempo della critica dei filosofi o dei trattati tecnici, che Luciano ridicolizza, ma soprattutto delle pratiche retoriche stesse, delle loro pretese, o se si vuole della loro pedanteria nell'elogio serio. Quali proposte di lettura possiamo avanzare ancora?

2. *Dialogo superficiale o dibattito di fondo?*

Con l'aver riconosciuto in questo testo un buon numero di tratti di *humour* puntuali (allusioni spiritose, esagerazioni, paradossi volontari) non abbiamo per questo inserito il *perì orchéseos* in una tradizione greca, non abbiamo meglio definito questo pseudo-elogio nel contesto ideologico del II e del III secolo in Grecia. Luciano ha veramente desiderato difendere il genere contro Aristide di cui si cita frequentemente la condanna senza disporre del testo? Ci parla davvero della pantomima oppure si pone delle domande di fondo? La tesi di G. Anderson è che il testo del *perì orchéseos* sia conforme alle abitudini di composizione di Luciano di cui ci danno testimonianza parecchie opere, e di cui si ritrovano le preoccupazioni generali e le tematiche abituali. Si vedano gli esempi significativi dei due soli pantomimi menzionati un po' lungamente: l'adulterio di Afrodite (62) e la follia di Aiace (83) che sono due soggetti dei suoi dialoghi drammatici[27]. Il catalogo centrale rivela bene l'autore del *De Sacrificiis* o del *De Luctu*; le qualità attribuite al ballerino sono le stesse dello storico nel *Come scrivere la storia?* Anderson mostra che la pantomima è trattata in maniera superficiale, sulla base

[26] PERNOT (1993, 569s.).
[27] *Dialoghi degli dèi* 17 e *Dialoghi dei morti* 29.

di una contaminazione tra la sua opera ed opere di autori anteriori (una struttura compositiva che si avvicina talvolta al "centone") e che Luciano non ha né la conoscenza reale del genere né un particolare interesse per esso. Ma la tesi di Anderson è troppo radicale e su troppi punti. A mio parere bisogna introdurre delle sfumature importanti.

Un gioco costante sul termine órchesis

Il dialogo è costruito su un'acrobazia linguistica che costituisce il gioco di parole del testo, che lo rende possibile e lo struttura. Luciano gioca sui due significati di *órchesis* ai suoi tempi: quello di "danza" (che designa ugualmente le danze sociali, rituali, guerriere e le danze del teatro classico[28]), e un significato contemporaneo, "danza di pantomima" o meglio "spettacolo di pantomima". Il secondo significato fa dell'*órchesis* un genere drammatico, uguale e perfino superiore alla tragedia. Luciano non è all'origine di questo doppio senso, ma ne fa un uso talvolta provocatorio. Il gioco di parole sarebbe impossibile in latino (*saltatio* non designa lo spettacolo di pantomima) o il genere (*fabula saltica* o *saltata*): esso dipende da una cultura greca. Il termine designa la danza in generale[29] in tutte le sue parti storiche; designa la "pantomima" come spettacolo teatrale contemporaneo[30] quando si tratta dell'oggetto attaccato da Cratone o degli sviluppi teorici sulla rappresentazione e gli spettacoli; i passi più interessanti sono quelli fondati sull'ambiguità di senso (per sovrapposizione) o sullo slittamento (da un significato all'altro). Per es., in *Salt.* 6 e 7 la sovrapposizione dei significati permette di creare una storia antica della pantomima che tuttavia è un genere imperiale nuovo e creato a Roma; inversamente, lo slittamento permette di tessere l'elogio di uno spettacolo contemporaneo appoggiandosi su fatti antichi[31]: *Salt.* 25 presenta la pantomima come un perfezionamento della danza di cui già Socrate faceva l'elogio, compiendo così una notevole prodezza retorica. Senza questa ambiguità di fondo, se non umoristica, almeno spiritosa, e senza dubbio oggetto di ammirazione da parte di un lettore cólto, la dimostrazione non potrebbe tenere. Essa è la chiave della risoluzione delle opposizioni di fondo tra serio e futile, filosofia e spettacolo (Socrate e

[28] *Emmeleia* della tragedia, *kordax* della commedia, *sikinnis* del dramma satiresco.
[29] Pratica orchestica senza fini necessariamente spettacolari: danza di guerra, rituale, di festa (§§ 7, 8, 9, 10, 11 col verbo, 12, 13, 15, 23).
[30] In 26, 28, 31, 33 (alcune occorrenze), 47, 49, 50, 63, 65, 68, 80.
[31] Cf. *e.g*. *Salt*. 25, 34.

la pantomima), presente e passato (ragionamento sul progresso, possibilità di invertire la relazione tra tragedia e danza), femminile e maschile, *élites* e classi popolari… Bisogna dunque concludere che si tratta di un completo artificio, un inganno del lettore che permetterebbe a Luciano sotto un'apparenza seria di non dire nulla in realtà, o di non dire nulla di vero?

Le tematiche contemporanee

Se Luciano ha composto un testo umoristico, l'ha fatto con riferimento ai dibattiti del suo tempo, che riappaiono nella sua opera, in maniera ricorrente e coerente. La menzione di queste tematiche oltrepassa largamente una critica puntuale delle scuole di filosofia, certo percepibile nell'insieme del testo. Notiamo in particolare:

– l'opposizione tra maschile e femminile, virilità e femminilità (quali sono i criteri che permetteranno di definire e riconoscere la virilità?). Quest'opposizione percorre l'insieme del testo. Essa è particolarmente sensibile nel passo dedicato agli attori maschi che rappresentano femmine (*Salt*. 28). Si tratta di uno dei rari testi che pongono (certo in modo comico) la questione della rappresentazione del femminile attraverso il maschile nel teatro, senza approfondirla, ma sottolineando il paradosso dell'apparenza. L'insieme del dialogo pone in maniera ricorrente la differenza tra l'attore che mostra al pubblico che egli sta imitando altri e il danzatore, che persuade il pubblico che egli è realmente l'oggetto che imita (è questo anche il senso del rinvio a Proteo, al di là del riferimento al *Sofista* di Platone[32]). Il problema della pantomima come arte del passaggio è posto in più punti[33], in particolare in *Salt.* 73: «en développant à la fois la force et la souplesse de leurs membres, ils me paraissent réaliser une chose aussi extraordinaire qu'un homme qui ferait voir en même temps la vigueur d'Héraclès et la délicatesse d'Aphrodite» (trad. Chambry).

– L'opposizione tra *élites* cólte e pubblico non cólto: le frontiere sono instabili e Cratone (*Salt*. 2) sottolinea che esistono arti serie[34] e arti poco serie, a cui appartiene la pantomima, e che non si deve fare confusione. Licino, simile ad Ulisse dopo essersi nutrito di loto, avrebbe dimenticato le sue origini e la sua educazione abbandonandosi

[32] Plat. *Soph*. 226a; 234a-235b.
[33] Cf. LADA-RICHARDS (2010).
[34] *Theamáton spoudaíon*.

all'amore della pantomima. La risoluzione di questa opposizione, operata per mezzo della sovrapposizione di significati e d'inversioni diverse, anticipa un argomento trattato da Libanio nel suo discorso 64 (*Contro Aristide*).

– L'opposizione tra Roma e la Grecia che sottende numerosi passi del testo (il dialogo sarebbe composto come una forma di adulazione verso l'imperatore Vero; parecchi aneddoti sono situati alla corte di Nerone; il catalogo dei miti è costruito come un'opposizione tra la vecchia Grecia e l'impero romano dell'epoca di Luciano).

– Il valore pedagogico della bellezza (che è la misura) (*Salt.* 81) che spinge lo spettatore ad identificarsi nel ballerino.

Licino procede alla difesa di un modo di rappresentazione (la pantomima) di cui noi cogliamo solo le grandi linee, sulla base di argomenti che non hanno meno forza delle critiche di Cratone: la contemplazione dei miti a teatro rende migliori e più istruiti; la danza è legata alla religione e a valori tradizionali greci. La tragedia, che è oggetto di sviluppi umoristici (descrizione della maschera e dell'abbigliamento tragico, *Salt.* 27) non è oggetto di un trattamento specifico proprio del *perì orchéseos*. Luciano non dimentica che la tragedia è un elemento del patrimonio greco, che assicura la salvaguardia dei valori antichi. Quello su cui si interroga sono i modi di rappresentazione e la loro evoluzione: i passi dedicati alla tragedia mettono soltanto in luce, come nell'*Anacharsi*, se le contraddizioni inerenti alla conservazione di modi di rappresentazione molto antichi sono accettabili. In un'epoca in cui i gusti del pubblico si sono trasformati, è accettabile la richiesta di cantare con una clava in mano quando si impersona Ercole? Le poste in gioco del testo esulano dalle domande che si pongono su un genere preciso, quale sarebbe la pantomima, per spostarsi verso una questione di attualità: si può conciliare un patrimonio drammatico classico con i modi di rappresentazione contemporanei? E più in generale senza dubbio: "il passato culturale greco può essere attualizzato evitando un rigido conservatorismo?". Una tematica che Luciano affronta in modo costantemente umoristico.

3. *Il contesto letterario e culturale: l'identità greca*

Trattati di musica e di danza

Per difendersi da ogni intenzione didascalica, Luciano afferma (*Salt.* 33) il suo rifiuto di procedere ad un catalogo degli inventori di differenti danze e di tecniche orchestiche,

fingendo di collocarsi in opposizione con i suoi predecessori dei quali non menziona il nome e suggerendo che numerosi trattati di danza hanno preceduto il suo. Ateneo ha menzionato l'esistenza di un *perì orchéseos* trattato di Pilade di cui non possediamo una parola[35]. Per il resto, i vari *perì mousikés* e *perì chorôn* i cui titoli sono giunti fino a noi (Aristocle, Aristossene, citati da Ateneo, non sono trattati di danza pantomimica, ma trattati di danza e di teatro). Non abbiamo nessuna menzione dei trattati sulla pantomima intermedi tra il trattato perduto di Pilade (epoca di Augusto) ed il testo di Luciano. Secondo Anderson, questa ambiguità giustifica il trattamento "amatoriale" di Luciano. Quest'ultimo compone forse "alla maniera" dei trattati di musica, pur parodiandoli? Ricordiamo il rimando costante a Platone, autore verso il quale Luciano è debitore di molte informazioni, in particolare tecniche. Si tratta di un riferimento abituale per i testi musicali, le citazioni omeriche ed esiodee, la storia del genere, la menzione degli inventori, il catalogo delle differenti categorie di danza: tutto ciò richiama testi teorici sulla musica come quello dello pseudo-Plutarco o di Aristide Quintiliano, per non parlare dei testi più filosofici come quello di Filodemo (I secolo), di Sesto Empirico (contro i musicisti, circa 200 d.C.)[36]. Da un punto di vista morale e ideologico, si trovano temi simili:

– le virtù educative (vedi pseudo-Plutarco e Aristide Quintiliano);
– il valore dell'armonia e della bellezza e i suoi effetti sull'anima;
– la musica come scienza antica che non si deve lasciar degenerare;
– il riferimento all'universo e alla musica delle sfere.

Ma queste tematiche sono comuni a molti testi di epoca imperiale e non lasciano trasparire alcuna imitazione particolare.

I testi teorici sull'atletica e la ginnastica: corpo greco, educazione greca, identità greca

Ne *L'insegnante di retorica*, la definizione del sofista è: un uomo capace di *gnônai tà déonta kaì ermeneûsai autá*, «sapere cosa si deve fare e spiegarlo». Questa citazione di

[35] Stando a JORY (1981 e 1996) e SAURON (1995), si tratterebbe di un testo propagandistico fortemente ideologizzato: Pilade avrebbe trattato la tecnica meno di quanto non avrebbe praticato una sorta di autopromozione.
[36] I manuali di musica e di armonia, come quelli di Nicomaco di Gerasa, sono pieni di tecnicismi e offrono pochi spunti in merito all'evoluzione del versante filosofico e ideologico.

Tucidide (II 60) concernente Pericle, riappare nel *perì orchéseos* (*Salt*. 36), come nota S. Beta[37], per definire il ballerino. Due interpretazioni sono possibili: sia che si tratti di una citazione meccanica che Luciano riutilizza da un'opera all'altra (è la lettura di Anderson), sia che la citazione si cambi in "indicatore" di lettura: il ballerino è un'immagine del sofista, e attorno a lui si collocano le problematiche contemporanee dell'educazione, del valore del passato, dell'Ellenismo, della virilità, delle *élites*, che altri autori trattano ugualmente nei testi teorici sulla ginnastica (trattati, dialoghi, elogi…). Come il nostro *perì orchéseos*, questi testi sono frequentemente ambigui. Ricordiamo i due discorsi di Dione di Prusia su Melancomas (28 e 29), quelli di Galeno che condannano la pratica contemporanea della ginnastica o *La ginnastica* di Filostrato (III secolo). Non ne dedurremo arbitrariamente che Luciano ha preso per modello i trattati di ginnastica. Ma il confronto con *La Danza* rivela che le stesse problematiche sono affrontate, in un tono spesso vicino, mescolando *humour* e riflessione, riflettendo così, ciascuno a modo proprio, i dibattiti contemporanei al centro dei quali vi sarebbe il "corpo greco" la cui immagine è in discussione. Rimando qui alla notevole interpretazione ideologica che J. König (2005) ha proposto dei testi teorici sulla ginnastica. Mi limiterò a due temi caratteristici, prendendo gli esempi da testi talvolta posteriori a Luciano, come quelli di Galeno o di Filostrato, ma che rendono testimonianza di dibattiti più antichi (cf. König [2005]):

– l'utilità della ginnastica per la preparazione alla guerra è oggetto di strategie umoristiche come nella *Danza*. Posizioni divergenti appaiono in:

– Luciano, *Anarcharsis*, che pone, tra gli altri, il problema della nudità e della giustificazione del suo legame con il fronteggiare l'avversario in guerra.

– Galeno, che usa strategie diverse per screditare la ginnastica come falsa *téchne*[38]. Una delle strategie più interessanti per il confronto con Luciano è quella della *Sulla piccola palla*. In questo trattato, egli mostra ironicamente tutto ciò che questo esercizio apporta a colui che si prepara alla guerra (riconquistare tutto ciò che è stato preso, proteggere il proprio territorio, anticipare i movimenti del nemico...). Questo paradosso provocatorio è destinato a ridicolizzare la pretesa di tutti gli altri esercizi di fornire una preparazione alla vita politica o militare. Galeno ride così delle pretese delle tradizioni greche di educazione sportiva che vorrebbero preparare i giovani alla vita pubblica.

[37] BETA (1992).
[38] A cui egli oppone la medicina.

– Filostrato, *La ginnastica*, restituisce invece alla ginnastica il suo valore di arte preparatoria alla guerra e alla vita pubblica. La guerra è l'argomento più spesso sviluppato nel suo trattato.

È nel contesto di questi dibattiti, iniziati prima di Luciano, e continuati ben dopo di lui, che bisogna, a mio avviso, leggere i passi del *perì orchéseos* sulla prossimità tra la danza e la guerra, e non sulla base di una reale prossimità tecnica (di cui la pirrica fornisce l'esempio). Questi passi sono fondati su un gioco di allusione dotta con il lettore colto.

– La cultura delle *élites* greche:

– una delle lezioni di Galeno è che gli eccessi della pratica atletica sono una perversione dell'eredità della cultura ellenica[39] e che una nascita nobile (*eugeneia*) non garantisce la virtù. Galeno fa l'esempio dello Scita Anacharsi, per mostrare che questo barbaro sorpassa in saggezza un gran numero di non-barbari.

– Filostrato mostrerà invece che l'allenamento atletico può plasmare il corpo umano in maniera specificatamente greca. Egli si spinge fino a presentare l'argomento (certamente sviluppato prima di lui nel quadro di questi dibattiti, poiché i manuali di addestramento che risalgono al V sec. a.C. hanno preceduto *La ginnastica* di Filostrato[40]) secondo il quale esiste un parallelo tra la conoscenza del corpo che suppone la ginnastica e la conoscenza culturale di eredità greca. Il ginnasta è un guardiano morale della grecità.

Il *perì orchéseos* tratta anche di questa eredità, introducendo di proposito la menzione di un dibattito tra l'eredità greca (cf. il catalogo dei soggetti e la rassegna storica della prima parte) e l'interpretazione contemporanea di questa eredità: bisogna conservare gli stessi modi di rappresentazione o evolverli in funzione del cambiamento dei gusti? Ne tratta anche con l'introduzione di pareri da parte di "barbari" nel corso dell'argomentazione. Ma dobbiamo ben ricordare che la pantomima, contrariamente all'atletica, non è una pratica greca, e che Luciano ci gioca, poiché il testo si rivolge con adulazione all'imperatore Vero, come a un'aristocrazia romana. Da ciò nasce lo sfalsamento umoristico che relativizza le cose ridicolizzando la virulenza delle opposizioni[41].

[39] Cf. KÖNIG (2005, 298) a proposito del *Protrepticus* 7-9.
[40] Cf. KÖNIG (2005, 314).
[41] Il medesimo ragionamento potrebbe essere condotto sul valore e sul senso della bellezza (si vedano, per questa idea portata al paradosso, i due discorsi di Dione di Prusa su Melancomas),

Procedimenti umoristici

La comparazione rivela l'esistenza degli stessi procedimenti umoristici perfino in testi più seri: la parodia, l'ironia sono dei procedimenti retorici che ritroviamo del tutto naturalmente negli autori dei trattati medici, filosofici, retorici. Il solo esempio che io svilupperò qui è quello dei discorsi di Dione di Prusia[42] dedicati a Melancomas (il lottatore sempre vincitore senza aver mai dovuto dare dei colpi o riceverne), che sono fondati su paradossi culturali legati al doppio atteggiamento greco di presa in giro e di lode delle pratiche agonistiche. Si ammetterà che Dione di Prusia usa dello *humour* scegliendo di presentare un lottatore che incarna le virtù di un lontano passato eroico, e la cui bellezza è il simbolo delle sue virtù: il fatto che non abbia mai ferito un avversario è il tratto d'*humour* su cui si fonda questo testo. Ma anche Galeno si serve del paradosso umoristico, come ha mostrato König (2005), e Filostrato fa uso della parodia e dello *humour* assurdo…[43].

Una volta rilevate queste similitudini tematiche, quali conclusioni siamo autorizzati a trarre? Certo, il testo non dà prova della conoscenza tecnica approfondita di un genere, al quale Luciano applica un'argomentazione, delle battute già presenti in altre sue opere, che adatta abilmente al soggetto trattato. Ma noi andremo più in là

sull'importanza di un'armonia di corpo e anima, sistematicamente avanzata in questi testi teorici e rintracciabile nel *perì orchéseos*, che di fatto perde qualche tratto serio.

[42] *Discorsi* 28 et 29.

[43] Galeno (*Sulla piccola palla*) si serve del paradosso umoristico in modo illuminante, facendo l'elogio della palla come fonte di ogni gioia: diverte il proprio lettore con l'idea che un oggetto tanto piccolo possa avere la meglio su discipline più nobili come l'atletica. Potrebbe darsi che l'eccessivo elogio della danza creato da Luciano sia fondato sullo stesso principio. Filostrato: il carattere tradizionalmente definito enciclopedico dell'opera ne ha fatto dimenticare il tratto parodico. Cf. *La ginnastica* 44, che fa la parodia dei testi di medicina dedicati alla ginnastica e interessati ai regimi medici; può darsi che in Filostrato ci siano passi venati da un'ironia basata sull'assurdo: per esempio la teoria fisiognomica secondo cui i figli di genitori anziani erediterebbero tratti tipici dei vecchi, come la tendenza all'affaticamento. KÖNIG (2005) è comunque molto scettico sulla serietà di questo argomento. Egli giudicava l'imitazione dell'oggetto descritto come una sorta di gioco: il medico Galeno, osservatore della ginnastica e degli allenatori, condanna nell'opera già citata, consacrata all'esercizio della palla, l'assenza di proporzioni e afferma l'importanza della *symmetría*. La scrittura e la composizione del testo divengono mimetiche dell'oggetto descritto attraverso la ricerca dell'equilibrio e dell'armonia. Galeno (II sec.) fornisce anche un segno che fonda la complicità letteraria e intellettuale col proprio lettore. Stesso rilievo in Filostrato che crea un parallelo fra il proprio linguaggio 'atletico' e la retorica dell'atleta.

rispetto a G. Anderson. Luciano fa certamente la parodia dei dibattiti dei suoi tempi sull'identità greca, sulla base di una sfida impossibile ed umoristica: inserire la pratica meno greca, meno elitaria, meno virile che esista, tra le *téchnai* caratteristiche dell'identità greca. I valori in gioco nel *perì orchéseos* sono certamente i valori fondamentali in gioco nei dibattiti contemporanei: l'identità greca, la virilità, le *élites* e la loro autopromozione[44]. Ma mentre Filostrato oppone la ginnastica d'altri tempi alla ginnastica di oggi (*e nyn gymnastiké*), Luciano oppone la danza d'altri tempi alla danza d'oggi (*e nyn órchesis*) con una valorizzazione del presente e non del passato, quindi con una conclusione inversa: per valorizzare il presente e non il passato. Spostando le questioni di fondo su un genere non greco e recente, rivela chiaramente le poste in gioco. Affronta queste questioni da una prospettiva inattesa, provocatoria, presentando il pantomimo come il sofista ideale[45], e forse con riferimento ai discorsi di Dione di Prusa (cf. *Discorsi* 8 e 9 sul cinico Diogene) che discute della difficile combinazione tra la vita filosofica e la virtù delle *élites*. Il *perì orchéseos*, dal canto suo, riflette forti tensioni contemporanee e con uno spirito che rimane vicino a quello dell'*Anacharsi*: far ridere il pubblico delle contraddizioni interne di una cultura che ha grandi difficoltà ad affermarsi nel contesto incerto e destabilizzante dell'Impero.

Université de Toulouse le Mirail

MARIE-HÉLÈNE GARELLI
mh.garelli@wanadoo.fr

[44] Filostrato riflette senz'altro le più antiche abitudini retoriche, giustificate peraltro da questo dibattito di fondo.

[45] Cf. la citazione di Tucidide nel *Maestro di retorica*, che riappare nel *perì orchéseos* (cf. *supra*); il riferimento a Proteo non è solo una *boutade* ma anche e soprattutto un riferimento al danzatore-sofista.

riferimenti bibliografici

ANDERSON 1977
G. Anderson, *Lucian and the Authorship of* De saltatione, «GRBS» XVIII 275-86.

BETA 1992
S. Beta (a cura di), *Luciano. La danza*, trad. di M. Nordera, Venezia.

BIELER 1894
J. Bieler, *Über di Echtheit des Lucianischen Schrift* de Saltatione, Halle.

BOMPAIRE 1958
J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris.

CECCARELLI 1998
P. Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco-romana*, Pisa-Roma.

GARELLI 2004
M.-H. Garelli, *La pantomime antique ou les mythes revisités: le répertoire de Lucien (*Danse, *38-60)*, «Dioniso» III 108-19.

HELM 1906
R. Helm, *Lucian und Menipp*, Leipzig.

HELM 1927
R. Helm, *RE* XIII/2 coll. 1759-1760, *s.v. de saltatione*.

JANKO 1992
R. Janko (ed.), *The Iliad. A Commentary*, vol. IV: books 13-16, Cambridge.

JORY 1981
J. Jory, *The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime*, «BICS» XXVIII 147-61.

JORY 1996
J. Jory, *The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime*, in W.J. Slater (ed.), *Roman Theater and Society*, E. Togo Salmon Papers I, Ann Arbor, 1-27.

KÖNIG 2005
J. König, *Athletics and Literature in the Roman Empire*, Cambridge.

LADA-RICHARDS 2010
I. Lada-Richards, *«Corporeal Technologies» in Graeco-Roman Pantomime Dancing*, in M.-H. Garelli – V. Visa-Ondarçuhu (dir.), *Corps en jeu. De l'Antiquité à nos jours*, Rennes, 251-69.

PERNOT 1993
L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, t. II, Paris.

ROBERTSON 1913
D.S. Robertson, *The Authenticity and Date of Lucien* De saltatione, in E.C. Quiggin (ed.), *Essays and Studies presented to William Ridgeway on his sixtieth birthday*, Cambridge, 180-85.

SAURON 1995
G. Sauron, Quis deum? *L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du principat*, Paris.

SLATER 1990
W. Slater, *Orchestopala*, «ZPE» LXXXIV 215-20.

Negli ultimi anni un interesse crescente ha moltiplicato i filoni di ricerca inerenti ai testi del teatro classico e alla sua tradizione e ricezione nella cultura europea. Si sono altresì affinate le metodologie di indagine che hanno consentito, oltre ad una nuova riflessione sulle tecniche di edizione di queste antiche "partiture", un sempre più consapevole sguardo ai relativi contesti storici di produzione ed esecuzione. Gli interventi del convegno attestano la molteplicità e la ricchezza delle questioni che si vanno affrontando a partire dall'attenzione ai codici comunicativi dell'arte teatrale. Si tratta di una messa a punto imprescindibile per radicare ogni tipo di forma spettacolare nel tessuto antropologico, culturale e politico delle società antiche e moderne.

Angela Maria Andrisano (1947) è Professore ordinario di Filologia classica (Università di Ferrara). Si occupa prevalentemente di poesia giambica greca e latina, di testi teatrali, in particolare di commedia aristofanea. I più recenti interessi riguardano la storia dello spettacolo antico e della tradizione classica a partire dalla letteratura imperiale (Luciano di Samosata).