

# Teatrologia e studi sulla pantomima

*Manlio Marinelli*

Raffaella Viccei, *L'immagine fuggente. Riflessioni teatrali sulla Alceste di Barcellona*, Bari, Edizioni di Pagina, 2020

Nel quadro dell'interesse relativamente recente per il fenomeno performativo della pantomima antica,<sup>1</sup> un ruolo importante è rivestito dal recente studio di Raffaella Viccei (*Raffaella Viccei, L'immagine fuggente. Riflessioni teatrali sulla Alceste di Barcellona*, Edizioni di Pagina, Bari 2020). L'importanza che la monografia riveste è determinata da un duplice ordine di fattori: se per un verso la studiosa offre alla comunità scientifica uno studio completo ed esaustivo sull'*Alceste Barcinonensis*, per un altro la grande novità del libro è costituita dalla completezza metodologica dell'approccio. La Viccei sceglie infatti di analizzare il testo anonimo osservandolo da differenti punti di vista ed approcci di metodo, tutti corretti e tutti necessari per comprenderlo e proporre una interpretazione nella sua globalità. Oltre infatti all'approccio filologico-letterario, che occupa per lo più la prima e la seconda parte del libro, vi si trova un'importante apertura agli strumenti della teatrologia che consentono di aprire ipotesi nuove e feconde sia in ordine all'interpretazione del poemetto sia al fenomeno spettacolare della pantomima. La novità dell'impianto è costituita principalmente dall'organicità delle strategie di analisi tra loro, in quanto ogni parte del libro è

<sup>1</sup> L'argomento della pantomima, per quanto questa forma spettacolare sia stata in assoluta la principale e più seguita tipologia di teatro a partire dall'età imperiale per almeno quattro secoli, è stato oggetto di pochissime indagini di rilievo fino al primo decennio del 2000. L'indagine al riguardo si è intensificata negli ultimi anni con una serie di libri e di contributi in riviste di grande interesse per l'approfondimento storiografico e le novità di metodo, tutte correttamente riportate nell'approfonditissima bibliografia della Viccei (i riferimenti alle ricerche di studiose come Ruth Webb, Ismene Lada-Richards, Edith Hall, che sono tra le migliori ad essersi occupati di pantomima negli ultimi anni sono costanti e ponderati: c'è da chiedersi se vi sia un motivo se quasi tutto quello che di meglio si legge sull'argomento negli ultimi decenni è opera di donne). Oltre ai riferimenti che l'autrice ha correttamente esaminato e discusso nel volume, rimangono importanti la voce generale di Sechan in Charles Daremberg, Edmond Saglio, Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Hachette, Paris 1873-1919, voll. 1-10 e la voce di Wüsst nella *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, s.v. «Pantomimus».

informata ed approfondita: l'autrice sfugge ad una trattazione superficiale delle questioni teatrologiche, né le relega a qualche accenno di sfuggita e i suoi riferimenti sono tutt'altro che estemporanei. Al contrario l'impianto di metodo è ponderato, solido e i suoi riferimenti, tra gli altri, a Fisher-Lichte, Savarese, Barba mostrano un approfondimento della materia per nulla frettoloso ma pari alle altre questioni trattate, in un disegno per l'appunto organico.

Il saggio è tripartito: la prima parte (*Le Mystère d'Alceste*, pp. 7-24) riassume efficacemente e con competenza il contesto culturale e il quadro di riferimenti letterari entro i quali si deve collocare l'*Alceste di Barcellona*. L'autrice riassume la fortuna del mito di Alceste (pp. 7-16) ad Atene, a Roma e nell'Africa settentrionale, per poi dedicarsi a chiarire le differenze tra Euripide e il poema dell'anonimo latino (pp. 16-19). La Viccei argomenta efficacemente come l'anonimo fosse poeta dotto e come non sia dimostrabile l'ipotesi avanzata da alcuni sulla sua appartenenza alla cultura cristiana. Va subito notato che questo particolare è di importanza tutt'altro che secondaria anche per la terza parte del libro e nel contesto della tesi principale che anima il lavoro della studiosa: la Viccei intende mostrare infatti che il *Carmen de Alceste* sia un libretto per pantomima. Se, come vedremo a breve, l'autrice non si sbaglia ci troviamo di fronte ad un argomento ulteriore che rende poco plausibile l'appartenenza dell'anonimo all'area culturale cristiana, data la profonda e evidente polemica che fin da subito oppone il mondo del teatro e dei pantomimi ai rappresentanti più autorevoli della chiesa, che, in particolare a partire dal IV secolo, saldano la propria posizione in modo sempre più forte al potere imperiale e alla cultura ufficiale, in opposizione alla marginalità della cultura dei performer.<sup>2</sup> Già a partire dalle pp. 22-24 l'autrice delinea una delle tesi centrali del suo libro: per quanto la composizione si ponga, in termini di riferimenti compositivi, come un testo ibrido, è necessario individuarne un "tratto dominante"<sup>3</sup> che, per la Viccei, è quello teatrale. Tale ipotesi accompagna il lavoro di commento e traduzione che costituisce la seconda parte del volume (pp. 25-79): se di testo pensato per il teatro si tratta, il lavoro di traduzione non può e non deve ignorare tale destinazione e simile compito

<sup>2</sup> Cfr. Ruth Webb, *Demons and Dancers*, Harvard University Press, Cambridge-London 2008, cap. 9; Leonardo Lugaresi, *Ambivalenze della rappresentazione: riflessioni patristiche su riti e spettacoli*, «Zeitschrift für Antikes Christentum», 7 (2003), pp. 281-309; Manlio Marinelli, *La società degli attori sotto Giustiniano: Coricio di Gaza e l'Apologia dei mimi*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico», n.s., 6 (2016), pp. 69-103.

<sup>3</sup> Cfr. p. 24.

deve proporsi anche il commentatore, che non può considerare il dettato come mero tessuto letterario ma deve considerare quale rapporto esista tra le scelte del poeta e il rapporto con lo spazio, il movimento, il contesto della rappresentazione (p. 26). Infatti la Viccei dedica correttamente spazio ad introdurre il lessico (che varia da Virgilio a Plauto a Propertio) e i ritrovati retorici e stilistici del poeta (in particolare si sofferma sull'iterazione, pp. 27-28), ma è particolarmente interessante il paragrafo che dedica a ritmo e silenzi (p. 29), in cui emergono la ricchezza e l'importanza delle pause e del ritmo poetico come ritrovato performativo che condiziona la composizione: un'intuizione esegetica che informa anche il bel lavoro di traduzione. Anche il ricco lavoro di commento (pp. 40-79) infatti, oltre a offrire un solido impianto ermeneutico, ad informare il lettore sui più evidenti rimandi intertestuali e a porre il carne nel suo contesto culturale,<sup>4</sup> non dimentica mai di incorniciare tali osservazioni nel contesto performativo: l'autrice spiega come le tematiche ed i ritrovati compositivi assumano uno specifico e peculiare valore proprio in considerazione dell'obiettivo esecutivo entro cui il testo è stato composto. Il fatto che ogni personaggio sia portatore di uno specifico e contrapposto punto di vista (pp. 40 e sgg.) è un connotato tipico del testo teatrale e la pragmatica del testo incide fortemente anche sulle scelte lessicali dettate sovente dalla *variatio in imitando* che contraddistingue lo stile compositivo e le scelte lessicali del poeta (pp. 49 e sgg.). Particolarmente evidente è questo aspetto per il topos della *dulcis imago*: «*Imago* è parola polisemica [...]. Ricorre spesso in relazione alla sfera funeraria e ai modi di rappresentazione anche teatrale del defunto [...]. Doppio, rappresentazione mimetica: con queste valenze la parola *imago* è impiegata in riferimento al teatro» (p. 51). Per questa via la Viccei rintraccia numerosissimi passi in cui il linguaggio poetico fa riferimento ad un linguaggio del corpo (pp. 67, 74, 77, 79) che, se assumiamo l'idea che il testo costituisse un libretto di pantomima, doveva rivestire una valenza che esula dal solo dato verbale: il Testo Verbale si riverberava e si amplificava nel contestuale linguaggio del corpo del pantomimo che era costituito da una partitura autonoma e contemporanea, una scrittura scenica che rispondeva ad una serie di strategie fisiche legate ad una comunicazione non verbale che si articolava secondo uno specifico codice convenzionale costituito da specifici schemata.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Sulla nozione di contesto culturale (o generale) inteso come «insieme di testi culturali, teatrali ed extrateatrali, estetici e non» che costituiscono la cultura sincronica al fatto teatrale, cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro*, Firenze, La casa Usher 1994, p. 23 (I ed. 1988).

<sup>5</sup> Sul tema cfr. Manlio Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di*

Queste premesse trovano compimento nella parte terza del libro, che a mio parere è quella maggiormente interessante del lavoro della studiosa, in quanto la più innovativa. Questa sezione è suddivisa in tre capitoli: il primo (III.1) descrive i connotati più marcatamente teatrali del testo letterario, il secondo (III.2) lo indaga come parte di un performance text<sup>6</sup> nell'ottica del contesto performativo della pantomima, il terzo (III.3) si occupa dei lavori di reperformance dell'opera.

La Viccei indaga in che misura il testo sia afferibile alla cultura performativa di età imperiale: «il Carmen ha una veste teatrale che lo pone di diritto nell'universo degli *spectacula theatra* o indossa un abito di altra fattura, ma plasmabile in senso teatrale, e dunque tale da rendere il poemetto visibile e udibile da parte del pubblico?»<sup>7</sup> In altri termini si tratta di un testo nato per la scena oppure riutilizzato come materiale da riadoperare come base letteraria per quella parte dello spettacolo pantomimico (il Testo Verbale) in cui un lettore declamava un testo contestualmente alla performance orchestico-recitativa del pantomimo (Scrittura Scenica)? Per conseguire il suo scopo l'autrice procede secondo due direttrici di analisi: per un verso cerca di rintracciare tracce di teatralità nel testo (pp. 83-89), per un altro allarga il suo sguardo ai codici rappresentativi e teatrali del IV secolo (89-110). Questa seconda opzione impegna la Viccei più a lungo, con profitto assai maggiore: senza questa seconda e ricca analisi la precedente si ridurrebbe infatti al tentativo di rintracciare l'evenemenziale nel durevole, ricadendo nel frequente equivoco di metodo di certi classicisti che si illudono di poter definire i caratteri della civiltà teatrale, così come le condizioni della rappresentazione, da presunte tracce nel testo drammaturgico che di fatto non possono esistere.<sup>8</sup> La Viccei lavora in direzione

*Samosata*, «Il castello di Elsinore», XXIX, 74 (2016), pp. 25-57; Id., *Il corpo del performer nel Pro Saltatoribus di Libanio*, «Il castello di Elsinore», XXX, 75 (2017), pp. 9-23.

<sup>6</sup> Cfr. p. 89, nota 23 per i riferimenti teorici.

<sup>7</sup> Cfr. p. 82.

<sup>8</sup> Non basta affermare frettolosamente che i testi teatrali sono scritti per la rappresentazione per compiere realmente una analisi teatrologica e l'analisi della Viccei sfugge del tutto alla tendenza alla tautologia che spesso informa i contributi di troppi classicisti. Per un serio quadro teorico sul superamento della centralità del Testo Drammatico, cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro* cit., p. 7, ma soprattutto, sui problemi relativi all'idea testocentrica e alla tendenza ad accordare al Testo Drammatico la supremazia come oggetto teorico rispetto al Testo Spettacolare, cfr. Id., *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 1992, pp. 24-60, con relativa bibliografia. Un contributo polemicamente ricco di suggerimenti è Ferdinando Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, in Aa, *Il Magistero di Giovanni Getto*, Costa e Nolan, Genova 1993, pp. 217-281.

opposta: collocando il testo all'interno di un globale codice teatrale, indagato in una prospettiva di Kulturgeschichte, sottrae l'indagine performativa all'equivoco testocentrico. Va anche sottolineato che, al momento in cui l'autrice procede con ordine metodologico e differenziando i punti di vista, in una prospettiva che si propone di osservazione globale della multilinearità del codice teatrale, è possibile analizzare ogni linea di tale codice (la parola, il gesto, lo spazio), senza forzarla o cercare di rintracciarvi quello che non può contenere.

Al momento in cui, per esempio, l'autrice sottolinea la struttura dialogica e le opposizioni dei personaggi (pp. 83-85) come elemento caratterizzante il Testo Verbale, non è costretta a forzare la sua tesi fino a proporre che questi connotati ci possano informare sulle condizioni della rappresentazione. Al contrario essi non fanno altro che descrivere semplicemente la *forma* di un testo che aveva una funzione scenica che conosciamo per mezzo dello studio di altre fonti.<sup>9</sup> Ma quel testo rivestiva quella forma proprio perché era parte di un Performance Text: dunque una volta definito nella sua forma e nelle sue ricorrenze legate al genere di scrittura letteraria per la scena, è essenziale studiare le condizioni globali del genere spettacolare e definire in che misura il testo vi interveniva, quale condizionamento esso assumeva dal Contesto Spettacolare, la relazione e l'intreccio dei codici performativi che concorrevano alla completezza del Testo Spettacolare.<sup>10</sup> Per questa misura, argomenta brillantemente l'autrice, viene a cadere ogni riserva che intenda rintracciare nella letterarietà del testo un presunto connotato antiteatrale: «Questa componente [la letterarietà, *N.d.A.*], pur ben presente nella *Alceste*, non è un tratto dominante ma la tessera di un mosaico. In quanto tale, non è un elemento di antiteatralità, piuttosto gioca a favore del sistema di intrecci e di squarci visivi messo a punto dall'autore al fine di ottenere efficacia drammaturgica».<sup>11</sup> La pantomima è un genere spettacolare che presenta come elemento caratterizzante proprio la mobilità e l'intreccio dei codici, così come il potere di modellizzare la percezione che la società ha di sé e al contempo le attitudini mentali e i comportamenti del vasto pubblico:<sup>12</sup> consapevole di tale assunto la Viccei si addentra in una solida analisi degli intrecci tra i codici rappresentativi e la forma del testo letterario proponendoci il primo studio che affronti nel dettaglio tale

<sup>9</sup> La Viccei offre un'ampia e qualificatissima bibliografia.

<sup>10</sup> Su tale nozione cfr. Marco De Marinis, *Semiotica del teatro* cit., pp. 60-97.

<sup>11</sup> Cfr. p. 89.

<sup>12</sup> Sul tema cfr. almeno Ismene Lada-Richards, *Silent Eloquence: Lucian and the Pantomime dancing*, Duckworth, London 2007.

tema, che è essenziale per delineare, al di fuori di una semplice prospettiva storica o sociologica, la dimensione estetica del fenomeno pantomimico in rapporto al suo impatto sulla storia dei modelli culturali e della storia della mentalità del periodo.

La studiosa individua in primo luogo ipotetici (e assai persuasivi) intrecci tra la partitura letteraria e il lavoro fisico del pantomimo a partire dal lavoro su *schemata*, *kinesis* e *akinetos stasis* (pp. 93-95). Il pantomimo diventa *eikon* del personaggio a partire dal lavoro fisico e dell'alta convenzionalità delle sue posture in movimento (gli *schemata*): ecco che la Viccei rintraccia precisi passaggi della narrazione letteraria in cui è plausibile rintracciare quei principi di opposizione fisica che sono la base della presenza del performer sulla scena, ivi compreso il pantomimo.<sup>13</sup> In questa misura l'autrice sottolinea correttamente l'alternanza di principi recitativi legati al femminile ed al maschile (Animus-Anima)<sup>14</sup> che spiegano la dinamica della presenza di un unico performer che rendeva visibili al pubblico gli innumerevoli personaggi dello spettacolo. L'autrice stabilisce assai acutamente (pp. 95-97) l'alternanza di ruoli a cui si sottoponeva il pantomimo.

Io credo che uno degli aspetti più importanti di questa parte del libro sia l'insistenza di Raffaella Viccei sulla capacità del pantomimo di «far vivere»<sup>15</sup> gli *agalmata* degli dei. L'importanza di questo aspetto risiede nel fatto che ci introduce una nozione che credo importante sottolineare per arricchire ulteriormente le osservazioni della studiosa. Mi riferisco al concetto di biotico: un concetto fondamentale negli studi sul teatro formulato da Pradier.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Sul tema cfr. Manlio Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico* cit.; Id., *Il corpo del performer* cit.

<sup>14</sup> Su questo tema cfr. Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 96 e sgg. Per un approfondimento in rapporto al performer nel mondo antico cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, Edizioni di Pagina, Bari 2018, pp. 150 e sgg. e 398-399 e Id., *La mimesi invertita. Inversione di genere e condanna del teatro nel pensiero di Platone*, «Mimesis Journal», 8, 1 (2019), pp. 9-24.

<sup>15</sup> Cfr. p. 98

<sup>16</sup> Jean-Marie Pradier, *Dalle arti della vita alla vita come arte*, «Teatro e Storia», 17, 1995, p. 79 spiega come il teatro, costituitosi in occidente attorno a una nozione sostanzialmente metaforica (“Tutto il mondo è teatro”) si sia impedito una riflessione sulla “presenza” reale dell'attore e su quanto l'arte dell'attore, e conseguentemente le pratiche spettacolari che storicamente si sono andate determinando, facciano leva o meno sulla relazione diretta tra lui e il pubblico: quando ciò avviene la scena si libera della “funzione simulatrice” per spostarsi verso quella “stimolatrice” cioè “l'azione reale” (p. 82), il biosema che smarrisce la sola ipoteca metaforica per incardinarsi sulla specificità delle pratiche della scena come pratiche afferenti al concetto di bios. Assai sovente queste pratiche attoriali sono state confinate ai generi minori, alle zone eccentriche del teatro (mimo, circo, danza) che, in ragione della loro

La pantomima sfugge al metaforico per ricadere invece con evidenza in quella del biotico: la compresenza reale e fisica di attori e pubblico nello stesso tempo e nello stesso spazio determina una esperienza autentica, letteralmente vissuta, in cui la conoscenza e l'idea sono espresse e contenute nel sapere del corpo. Il sapere fisico del pantomimo (pp. 100 e sgg.) non è solo un esercizio di tecnica: tale sapere delle mani, del baricentro del corpo e dei piedi, così come della testa nei suoi movimenti e nelle sue inclinazioni,<sup>17</sup> costruisce e determina *pathe* che sono autentici.<sup>18</sup> Per questa via il dato letterario si congiunge al dato fisico, la parola diventa corpo: ma questo divenire non va descritto – e l'autrice non lo fa mai – nella vaghezza didascalica del testo, ma è presentato concretamente coniugando il lavoro sulla forma del testo letterario agli studi sulla modalità performativa nella cultura teatrale del tempo (cfr. pp. 103-105). In questo lavoro la studiosa coniuga con rigore la lettura della letteratura critica specifica sul tema della cultura performativa del pantomimo ad un lavoro filologico molto approfondito. Anche il dato spaziale è affrontato con lo stesso rigore e l'autrice avanza numerose ipotesi sul luogo di rappresentazione dell'*Alcestis* (pp. 105-110).

Il libro non abdica a nessuna delle direttrici che è oggi importante affrontare in un lavoro del genere: lo sguardo storico-filologico si accompagna al rigore di metodo informato ai principi della moderna teatrologia. A ciò si aggiunge un taglio importante che indaga il valore dell'oggetto di studio nel suo rapporto con la contemporaneità e segnatamente con la scena contemporanea (pp. 111-138). Non si tratta di pretendere che una messinscena odierna possa spiegare una ipotetica messinscena antica, né tantomeno di una vaga indagine su come il testo è recepito nella contemporaneità: al contrario l'interesse dell'autrice è un confronto serrato tra i

marginalità o del loro carattere (cfr. la danza) sfuggono al dominio del pensiero dominante degli osservatori di teatro che non sono stati spesso in grado di cucire la distanza tra la loro elaborazione teorica e il pensiero del corpo dei teatranti, cioè le nozioni immediate che intervengono nella loro pratica performativa (pp. 76-79). L'articolo di Pradier occupa le pp. 75-96 di un intero numero monografico della rivista «Teatro e Storia» (1995/17) consacrato al rapporto tra antropologia e teatro e, in generale, all'approccio antropologico nella lettura e nella produzione del teatro. Questa prospettiva di analisi è, a mio parere, fondamentale proprio per uno studio su un fenomeno come la pantomima che era marginale per la cultura ufficiale ma di grande rilievo nella ricezione di massa.

<sup>17</sup> A p. 101 la Viccei riporta correttamente alcune fonti sul tema. Cfr. anche Manlio Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di Samosata* cit.; Id., *Il corpo del performer nel Pro Saltatoribus di Libanio* cit.

<sup>18</sup> Su questo tema è in corso un mio studio.

temi e l'estetica dell'*Alcestis* e la sensibilità artistica e sociale nostra: in altri termini un confronto autentico nutrito dalla volontà di indagare noi stessi indagando gli antichi, senza confondere pretestuosamente i piani di ascolto e di lettura, così come le competenze e i punti di vista.

Centrale in questa fase è il concetto di *reperformance*. La Viccei si muove nel quadro delle tassonomie tracciate da Richard Hunter ed Anna Uhlig<sup>19</sup> in un recente ed importante libro dedicato proprio all'idea di *reperformance* nel mondo antico come modello di analisi del dramma e della lirica nel loro contesto pragmatico. Anche questa parte del saggio della Viccei riveste un importante ruolo nel suggerire rilevanti aperture nello studio del teatro antico. In termini di metodo l'autrice si muove attorno ad un'idea che pone come centrale il dato dell'evento rispetto ad ogni ipotesi che voglia cristallizzarlo nella parziale componente letteraria. In questa accezione si aggiunge alla lettura dei molteplici codici interagenti in un *Performance Text*, l'aspetto della compartecipazione e della ricezione dello spettatore che è un dato assolutamente essenziale nella definizione di una occorrenza spettacolare, sia per determinarne correttamente la dinamica sia per coglierne l'azione e l'intervento nella complessità di un contesto culturale e sociale e per definire quindi più propriamente il concetto di *performance*. In questa misura si fa avanti una netta ed importante distinzione su cui non è inutile soffermarsi: all'idea generica di spettacolo si sostituisce quella di «*performance culturale*».<sup>20</sup> Non si tratta di semplice occorrenza di un evento che si esaurisce nel suo succedere: è invece parte di un processo di cui tale occorrenza è parte che non esaurisce in sé il fenomeno. Tale convincimento prende le mosse dagli importanti lavori

<sup>19</sup> Richard Hunter, Anna Uhlig, *Imagining Reperformance in Ancient Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2017. Alla ricca bibliografia della Viccei va aggiunto il libro di Anna A. Lamari, *Reperforming Greek Tragedy*, De Gruyter, Berlin-Boston 2017. Il libro della Lamari, oltre a poggiare su un impianto di metodo rinnovato, si basa sul concetto di *reperformance* nelle sue interrelazioni con la mobilità culturale come connotato dei codici estetici del V secolo, ma anche su una tesi marcatamente polemica con molta letteratura critica precedente, in quanto la replicabilità degli spettacoli in contesti differenti, dunque secondo l'impostazione della studiosa la *reperformance* non era un connotato del solo IV secolo ma una pratica diffusamente presente anche nel V.

<sup>20</sup> Cfr. la sua definizione in Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia*, Laterza, Bari-Roma 2008, p. 41, in cui l'autore ne colloca l'incidenza in un'ampia riflessione di metodo sull'ontologia degli studi teatrali a partire dal rapporto tra l'oggetto teatro e il suo declinarsi in saperi, in azioni e luoghi (anche mentali) che lo definiscono: il teatro e il tempo, il teatro e il luogo, il teatro e il ricordare, il teatro e lo scrivere, il teatro e l'immagine.

di Schechner e di Turner<sup>21</sup> che hanno spostato l'attenzione verso l'evento come fatto culturale. A tale proposito è importante quanto dice Goldhill: «What makes a dramatic event a dramatic event is a long process of multiple interacting dynamics, and the very notion of performance needs to take account of these vectors over time. "Never for the first time" is also "never only in the moment", however momentous an event may feel».<sup>22</sup>

Sarà chiaro che quindi non si discute qui nemmeno di messinscena di un testo, né di modalità di approccio registico o attoriale ad una drammaturgia. La reperformance ha a che vedere con la concezione di teatro nella sua globalità che include, allo stesso modo, l'evento nel suo realizzarsi, la Relazione Teatrale e l'incidenza che tale evento riveste nel contesto culturale. In questa misura ci si riferisce quindi anche alla performance come elemento che modella una cultura, che le suggerisce attitudini tramite i suoi codici, che forma codici culturali e che allo stesso tempo rappresenta la società, non tanto in termini di un contenuto, quanto nella costituzione di un linguaggio che è permeabile, in un'ottica di interscambio, con i codici di autorappresentazione della società stessa.

In quest'ottica, mi sembra, va vista l'ultima parte del lavoro della Viccei che si propone di indagare le principali messinscena della *Alceste* di Barcellona nell'ottica di metodo appena discussa. Tale proposito ha il merito di consentire una visione virtuosamente strabica dell'oggetto: infatti ricolloca l'oggetto dello studio nel contesto contemporaneo proprio in un'ottica antropologica. Compito di questa antropologia non è però la mera definizione – men che meno la definizione antiquaria – di una cultura distante e altra ma al contrario è la modalità di appropriazione di un Testo Culturale tramite la sua neo-definizione nel quadro dei codici di rappresentazione che la nostra civiltà offre per rappresentare se stessa. Dunque parliamo di uno sguardo duplice che rinnova l'antico in rapporto al contemporaneo, che supera l'evenemenziale leggendolo in un contesto che permette di leggere le dinamiche di aspetti che, pur nel continuo mutare, sono apprezzabili, sono osservabili, sono registrabili e dunque appaiono durevoli.

<sup>21</sup> Cfr. almeno Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986 [trad. it]; Id., *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York 1987-88; Richard Schechner, *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma 1984.

<sup>22</sup> Simon Goldhill, *Is this Reperformance?* in Richard Hunter, Anna Uhlig, *Imagining Reperformance in Ancient Culture* cit., pp. 283-301, sul punto p. 295. L'intervento di Goldhill è certamente tra i più notevoli del volume in merito proprio alla riflessione sull'ontologia dei concetti di performance e re-performance.

La base di metodo su cui si muove la Viccei, pur nella sua solidità, è in fase di sperimentazione, in particolare per uno studio di questa natura. In questo senso mi pare che l'analisi appaia più coerente quando confronta e legge i diversi codici nella relazione tra di loro. Un esempio notevole (cfr. pp. 117-120) troviamo nel paragrafo dedicato allo spettacolo milanese al Teatro Romano di Milano nel 2009: l'autrice individua un'interrelazione tra il referente gestuale della pantomima imperiale e la sua *renovatio* in un confronto con il codice gestuale di Marta Graham: «Per la Graham ogni singola parte del corpo del danzatore deve essere impegnata nel movimento e farsi parlante. Mani, braccia, testa, busto, piedi devono significare».<sup>23</sup> Da questa lettura appare lo sforzo di comprendere le strategie gestuali della pantomima antica come sono state analizzate da alcuni recenti studi attraverso il confronto con analoghe esperienze contemporanee. Mi sembra utile suggerire che l'intuizione della Viccei si comprenda ancora più a pieno se si incrocia con il principio dell'Antropologia Teatrale dei *principi che ritornano*: Eugenio Barba ha individuato nelle tecniche degli attori, di diverse culture ed epoche, dei principi che ritornano<sup>24</sup> che informano il livello preespressivo dell'attore, l'abilità e l'arte che precede la messa in forma e il lavoro sulla scena e\o sul ruolo, sulla parte da presentare. Questi principi investono il preespressivo, il prima dello spettacolo, sono appunto principi, ma si possono rintracciare anche nel lavoro dell'attore sulla scena, quello che più propriamente chiamiamo la presenza del performer. Diceva acutamente Decroux: «Le arti si assomigliano nei loro principi, non nelle loro opere».<sup>25</sup> Per questa via usciamo dall'ottica interculturale per entrare in quella transculturale. È sempre Barba a chiarire questo aspetto, quando a proposito delle tecniche del corpo del performer nelle varie culture orientali ed occidentali, sostiene che le domande che ci poniamo su di esse «[...] spingono ad immaginare come la propria identità possa svilupparsi senza andar contro la propria natura e la propria storia, ma dilatandosi oltre le frontiere che la imprigionano più che definirla».<sup>26</sup> L'analisi della Viccei nella fattispecie interessa quindi il concetto essenziale per gli studi teatrali del pensiero del corpo:<sup>27</sup> fuori da una ipotesi meramente semantica

<sup>23</sup> Cfr. p. 119.

<sup>24</sup> Eugenio Barba, *La canoa di carta* cit., cap. III, in particolare le pp. 27-29.

<sup>25</sup> Dobbiamo la citazione a Eugenio Barba, *La canoa di carta* cit., p. 29. Il regista salentino non cita la sua fonte: ma il dialogo di Barba con i maestri del Novecento è stato così serrato che, per quanto irrituale, vale la pena credergli sulla fiducia.

<sup>26</sup> Ivi, p. 70.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 135-136.

il corpo significa attraverso dei percorsi di pensiero (*thinking in motion*) che prescindono dalla logica verbale e del pensiero strutturato. Il pensiero del corpo è un punto essenziale per l'autentica comprensione della pantomima antica e nell'ottica transculturale di cui stiamo discutendo per la comprensione di noi stessi, attori e spettatori della reperformance di cui ci parla l'autrice. La comprensione e l'analisi delle tecniche del corpo sono proprio un punto essenziale per definire cosa sia questa reperformance su cui si sono interrogati recentemente diversi studiosi. L'autrice sceglie di snellire le questioni teoriche per gettarsi nell'impresa di spiegarne l'essenza empiricamente. Parimenti questo sforzo è leggibile nelle pagine dedicate al lavoro con Arsenale Teatro di Milano (pp. 127-129), a cui ella stessa ha partecipato attivamente. Le conclusioni del libro tracciano efficacemente questo interessante percorso di analisi e di teorizzazione (pp. 135-138)

*L'immagine fuggente* è un libro importante, sia per lo studio di un fenomeno antico (quello della pantomima), sia per la comprensione di un testo al centro di un vivace dibattito (*Alceste di Barcellona*), sia per la comprensione delle necessità insite nel fenomeno teatrale che si rinnovano e si comprendono solo per mezzo di un'analisi che abbia il coraggio di affrontare le sfide offerte dall'indagine su se stessi, sulla contemporaneità.