

La mimesi invertita

Inversione di genere e condanna del teatro nel pensiero di Platone

Manlio Marinelli

Da tempo è stato osservato come un carattere determinante nella cultura greca risieda nell'angoscia culturale che l'uomo greco sente nei confronti del femminile.¹ In questo articolo intendo offrire alcuni spunti interni al pensiero teatrale platonico che mostrino come vi sia una stretta relazione tra la teoresi sulla *mimesis* e tale angoscia culturale.

Il concetto di *mimesis* è assai complesso.² Non mi è possibile intrattenermi su una *querelle* che ha impegnato a lungo la letteratura critica e di cui mi sono occupato altrove.³ Denuncio solo subito che, nel quadro dei fenomeni performativi legati a quello che noi – ma non i Greci – chiamiamo teatro,⁴ la *mimesis* di cui parlo è un'idea strettamente legata a quella di trasformazione: la mimesi del performer è un

¹ Dobbiamo a Nicole Loraux una lunga e assidua analisi del rapporto tra l'uomo greco e il femminile, in particolare sulla nozione di esclusione delle donne e del femminile dalla *polis* maschile. Il più importante libro che lei ha dedicato al tema delle intromissioni del femminile nella dimensione dell'*aner*, dell'uomo virile, è Nicole Loraux, *Les expériences di Tirésias*, Gallimard, Paris 1989 (su Platone cfr. i capitoli 8 e 9), ma sulla nozione di lamento tenodico come inversione del maschile nella tragedia, su cui torno più avanti, importantissimo è Nicole Loraux, *La voce addolorata*, Einaudi, Torino 2001 [trad. it]. Sull'angoscia culturale nei riguardi del binarismo di genere ho trovato utile la lettura di Marjorie Garber, *Interessi truccati: giochi di travestimento e angoscia culturale*, Raffaello Cortina, Milano 1994 [trad. it]

² Nell'ambito dei tantissimi contributi dedicati al tema ritengo ancora essenziali per inquadrare il fenomeno: Joachim Dalfen, *Polis und Poiesis*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1974, in particolare il capitolo IV; Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Francke, Bern 1954; Gerald Else, "Imitation" in the fifth Century, «Classical Philology», LIII, n. 2, 1958; Jean-Pierre Vernant, "Nascita di immagini", in Id., *Religione, storia, ragione*, SE, Milano 2009, pp. 107-138; Stephen Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo 2009 (ed. or. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Tests and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002), dai quali è possibile ricavare altri approfondimenti bibliografici.

³ Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, Pagina, Bari 2018, pp. 26 e segg., 52 e segg., 95 e segg., 153 e segg. (in particolare sulla *mimesis* del performer).

⁴ La nozione di teatro è una nozione moderna: per i Greci la parola *theatron* indica esclusivamente il pubblico o il luogo da cui esso guarda lo spettacolo. La classificazione culturale dei Greci ha più a che vedere con la nozione di mimesi e di esecuzione ed essi classificano nella medesima categoria tutte le forme che sono eseguite, compresa l'epica o la lirica. Ne ho discusso in Manlio Marinelli, *Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese*, «Il castello di Elsinore», XXVIII, 72, (2015), p. 11; Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 13 e 42 e segg.

concetto legato a quello di metamorfosi attraverso il lavoro fisico che è chiaramente differenziato in lavoro gestuale (*schema*) e vocale (*phoné*) come si dice chiaramente in *Repubblica* 397a 3 e segg. e in molti altri luoghi.⁵ Tale mimesi incide e modifica l'anima (*psyché*) stessa del performer:⁶ il gesto, il lavoro sul corpo, gli atti mimetici (*ai mimeseis*) ci dice Platone «si sedimentano nelle abitudini (*ἔθη*) e nella natura (*φύσιν*) sia attraverso il corpo (*κατὰ σῶμα*) sia attraverso la voce (*φωνάς*) sia attraverso la mente (*διάνοιαν*)». ⁷ Quindi, continua,

se devono usare la mimesi (*μιμῶνται*), bisogna che subito, da bambini, lo facciano sulle cose adatte a questi, uomini virili (*ἀνδρείους*), temperati (*σωφρόνας*), sacri (*ἁγίους*), liberi e cose così, mentre le cose indegne dei liberi non devono né comporre (*ποιεῖν*)⁸ né essere abili a rappresentarle mediante la mimesi (*μιμῆσθαι*), né nient'altro delle cose turpi (*αἰσχρῶν*) così da non ricevere dalla mimesi (*ἐκ τῆς μιμήσεως*) il proprio essere (395c).

⁵ Cfr. *Leggi* 672e 8 e segg.: «Per altro il ritmo è un elemento comune del movimento del corpo (*τὴν τοῦ σώματος κίνησιν*) rispetto al movimento della voce (*τῆ τῆς φωνῆς κινήσει*), specificatamente è lo *schema*. Invece il *melos* è il movimento della voce (*ἡ τῆς φωνῆς κίνησις*)» e 673d e segg.: «il genere umano, come dicevamo, avendo colto la percezione (*αἴσθησιν*) del ritmo generò e partorì la danza (*ὄρχησιν*), e poiché il canto melodico (*μέλος*) richiamava e risvegliava il ritmo, questi due elementi messi in comune l'uno con l'altro partorirono l'arte del coro e il divertimento», *Repubblica*, 393c e segg., 395c3-d3 (tutte le traduzioni salvo diversa indicazione sono mie). Cfr. per un'analisi approfondita Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 144 e segg.

⁶ *Leggi*, 654e 9 e segg., *Repubblica*, 395c e segg.

⁷ *Repubblica*, 395d 3

⁸ Mi discosto dalla maggior parte delle traduzioni che intendono: «non devono farlo». Ovviamente la differenza, rispetto a questo passo specifico, è sostanziale. Secondo me qui il verbo è da intendersi come «comporre», visto che siamo in una parte in cui l'autore sta esponendo proprio la relazione tra il poeta che compone e l'esecutore. In 395c 2-3 egli ha già espresso il concetto dell'agire concreto, al momento in cui ha esposto l'idea che i guardiani si occupino del bene dello stato e quindi «non debbano fare (*πράττειν*) o operare mimesi (*μιμῆσθαι*) su altro». Segue 395c 3, in cui registriamo un passaggio nell'argomentazione («Se devono usare la mimesi» ecc.): Platone abbandona il discorso sulla dicotomia tra agire (*prattein*) e rappresentare (*mimēsthai*) per concentrarsi solo sulla mimesi. Mi sembra plausibile ritenere quindi che non si riferisca al concreto agire del guardiano («devono rappresentare cose adatte [...] mentre non devono fare cose indegne dei liberi né essere abili a rappresentarle») ma all'attività poetica, che è l'argomento principale della sezione («devono rappresentare cose adatte [...] mentre non devono comporre cose indegne degli uomini liberi né essere abili a rappresentarle»). Può essere utile riflettere sul dato che il verbo «poieo» nel giro di poche righe è stato già usato nel senso di «comporre» in 394d 3 e 395a 5, il che può indurre a ritenere che anche qui sia usato con analogo significato, soprattutto considerando che in 395c 3, intendendo l'agire reale, Platone sente l'esigenza di differenziare gli usi e adopera «prattein», così che tre righe dopo quando utilizza il verbo «poiein» mi sembra più metodico ritenere che intenda l'accezione delle due precedenti e ravvicinate occorrenze, vista anche la prossimità dell'uso di «prattein», che mi pare avrebbe dovuto ripetere se avesse voluto intendere l'agire reale, dato che la ripetizione di termini non induce preoccupazione di ridondanze presso Platone.

La mimesi, intesa come lavoro sul corpo, ha dunque fin da subito un'incidenza «formativa» sull'anima dell'uomo.⁹ È determinante che quindi questi compia atti mimetici, cioè esecuzioni fisico-vocali, virili, maschili (ἀνδρείους) ed eviti di rappresentare turpitudini (αἰσχρῶν).

Ma in che cosa consistono queste turpitudini? È importante definire subito cosa non sia proprio dell'uomo virile (*aner*) in quanto è un aspetto che rimane un nodo centrale in tutta la riflessione platonica sulla *mimesis*. Ancora nella *Repubblica*, 395d 4 e segg., proseguendo il discorso che abbiamo appena letto, Platone si dilunga su queste turpitudini che possono sconvolgere l'equilibrio del cittadino e della *Politeia*.

E non permetteremo, ero io a parlare, che quelli di cui si diceva ci curiamo e che bisogna diventino uomini buoni (ἀνδρας ἀγαθούς), che loro, che sono uomini, rappresentino (μιμεῖσθαι) una donna, giovane o vecchia, che insulta un uomo o che gareggi o mena vanto nei confronti degli dei, considerando di essere felice, o una che si trova in eventi disgraziati (ἐν συμφοραῖς) e nei dolori luttuosi (πένθεσιν) e nei compianti funebri (θρήνοις). O una che soffre (κάμνουσαν) o che è innamorata (ἐρῶσαν) o che soffre dolori che fanno gemere (ὠδίνουσαν),¹⁰

⁹ Analogo discorso sviluppa in 455a: «Ma nella *mousiké* ci sono atteggiamenti gestuali (σχήματα) e canti melodici (μέλη) poiché la *mousiké* ruota attorno a ritmo e armonia (περὶ ρυθμὸν καὶ ἁρμονίαν), così che si può dire che è ben ritmata e ben armonica (εὐρυθμον καὶ εὐἁρμωστον) non quando raffigura (ἀπεικάζοντα) il canto melodico (μέλος) e l'atteggiamento gestuale (σχῆμα) ben colorito (εὐχρῶν), come la raffigurano i maestri dei cori (χοροδιδάσκαλοι). Ci sono atteggiamenti gestuali (σχήματα) e canti melodici (μέλη) sia dell'uomo vile sia virile (τοῦ δειλοῦ τε καὶ ἀνδρείου) ed è corretto asserire che sono belli (καλά) quelli virili e turpi (αἰσχρά) quelli vili». L'atteggiamento fisico è estremamente legato al concetto di virilità e questo in particolare nel contesto mimetico.

¹⁰ Non credo che qui il verbo «odino» faccia riferimento preciso al parto: a mio parere intende più il dolore acuto che fa gemere, come in una donna che partorisce, una accezione ampiamente attestata proprio nella tragedia e riferita anche a personaggi maschili a determinare nell'uomo un dolore tipico della donna: cfr. Euripide, *Eraclidi*, 644 (ed. Garzya, riferito al Ciclope che soffre e geme: στενάχων τε καὶ ὠδίνων) e per il generico significato di dolore, *Ippolito*, 258, riferito alla nutrice e a Fedra ma che intende «soffrire» e in nessun caso è afferibile al parto, Sofocle, *Trachinie*, 325 riferito a Iole descritta da Lico. Quest'ultima attestazione è interessante. Infatti Lico dice: «infelice lei sempre piange soffrendo profondamente (ὠδίνουσα) la pesantezza opprimente della sua disgrazia (συμφορᾶς)». Senza pretendere di costituire legami diretti e intertestuali rimane il fatto che qui Platone associ l'*odinein* alla *symphorá*, esattamente come fa Sofocle in questo caso. Può ritenersi che la citazione della tragedia sofoclea costituisca una pennellata del panorama concettuale ed emotivo tipicamente tragico a cui il brano della *Repubblica* fa riferimento. Cfr. anche il deverbativo «odis» in Eschilo, *Coefore*, 211, a indicare lo strazio nel cuore di Elettra. Un originale quadro sui nessi semantici tra i termini connessi a *odino* e il vocabolario del dolore e della malattia in Nicole Loraux, *Les expériences di Tirésias* cit., pp. 40 e segg. che studia acutamente come il termine del parto, dolore femminile più d'ogni altro, serva da modello per definire «la peine lancinante» anche in contesti eroici, p. 43, riferendosi proprio a Platone. Cfr. anche la prospettiva, assai differente rispetto alla Loraux, di Maria Serena Mirto, *La penetrazione del dolore: l'etimologia di ὀδὼνη tra Omero e Platone*, «Hermes», 139, 2 (2011), che studia l'etimologia che Platone stabilisce nel *Cratilo*, 419c 5, di «odyne» connettendola a precedenti omerici (*Iliade*,

I riferimenti di Platone sono piuttosto precisi. Questa prima parte prevede le proibizioni per gli uomini di compiere mimesi rivolte alle donne, segnatamente a tutta la declinazione delle tipologie di ruoli tragici (donne in disgrazia, o in compianto funebre, o che soffre, o innamorata ecc.). Non devono assumere i caratteri fisici femminili né nella postura né nella voce.¹¹ La descrizione non è affatto generica, riguarda, come dicevo, personaggi tipici della tragedia e della commedia e si può a sua volta differenziare in due differenti sfumature: nella prima mi sembra che alluda maggiormente a situazioni da commedia, nella seconda a quelle della tragedia. Partiamo dalla prima. Quando si riferisce alle donne che «insultano gli uomini» mi sembra possa alludere a situazioni tipiche della commedia in cui troviamo il *topos* della donna in conflitto con il consorte o che si ribella agli uomini¹² e così le giovani e le vecchie, che ovviamente si trovano anche nella tragedia, potrebbero essere maggiormente suggestioni di due maschere della commedia.¹³

Ancora più precisa è la seconda parte della frase in cui l'allusione platonica è circostanziata alla condizione dei personaggi femminili che si trovano in eventi disgraziati (*symphorai*): da sottolineare è la citazione del *penthos* e soprattutto del *threnos*, del compianto funebre. Già nel *Filebo* Platone affronta dettagliatamente la presenza del lamento rituale e della sua corrispettiva formalizzazione poetica e in *Repubblica*, 606a e segg., in una parte ampiamente dedicata agli effetti pragmatici della *mimesis* e alla commistione piacere-dolore, si concentra nuovamente sulla presenza dell'elemento trenodico come causa di *pathe*, quali la pietà, che egli respinge. Dunque in 606a e nel *Filebo*,¹⁴ l'analisi verte sulla ricezione dello spettacolo e sulla qualità emotiva del suo processo, nel caso che ci occupa invece l'oggetto dell'analisi è la produzione, l'opera del poeta e, soprattutto quanto ci preme, dell'attore. A loro deve essere impedito di concentrarsi sull'elemento *eleinos* del compianto e del lamento che, nel produttore come nel ricettore, ha effetti negativi. Tali effetti sono originati dalla metamorfosi del soggetto produttore – e qui si

XI, 267-272) ma esclude (pp. 153-154) «la simmetria tra l'esperienza del guerriero e quella della donna in travaglio» propendendo per l'idea che l'accostamento omerico tra «odyne» e «odino» sia da considerarsi una «scelta raffinata del poeta [per] sorprendere l'uditorio offrendo un'immagine che gioca contro le attese di somiglianza», p. 154. Sulle rappresentazioni in campo figurativo del parto cfr. Maria Luisa Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 296 segg. (p. 303 in riferimento al passo di Platone che però non è, in senso stretto, afferibile alle arti figurative, ma può essere coerente con il discorso della Catoni inteso nel generale concetto di mimesi visiva).

¹¹ Ho approfondito la questione dell'effeminatezza e della recitazione in Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 68, 80, 138-148, 155-162, 327-328, 394-406.

¹² Cfr. Aristofane, *Donne al parlamento*, vv. 35 e segg. che presenta una lunga scena in cui le mogli satireggiano i loro uomini, *Lisistrata*, vv. 350 e segg. in cui si rappresenta una scaramuccia pesantemente corriva tra uomini e donne ecc.

¹³ Cfr., a titolo di esempio, *Donne al parlamento* cit., pp. 960 e segg.

¹⁴ Cfr. in particolare 50b-50d.

riferisce all'attore – che muta la propria voce e il proprio corpo appropriandosi di un altro sé che influenza negativamente la sua propria *physis*. Non sarà inutile ricordare che il *threnos* era un preciso tipo di struttura performativa dotato di un proprio *schema* esecutivo, di una propria strategia vocale¹⁵ e che era profondamente associato all'universo femminile.

La rimozione che Platone impone ai tragici merita una riflessione accurata. L'argomento, che in 395d-e viene ripreso all'interno della riflessione sulla mimesi performativa, era stato già anticipato in 387d 1 segg. Siamo quasi al principio del libro III e Platone comincia a porre le basi «contenutistiche» della poesia adatta a rendere i cittadini *andreious* (386a 6). Perché si possa mantenere questo obiettivo è necessario rimuovere (il verbo è *exaireo*) i lamenti (ὄδθρμούς) e i gemiti compassionevoli (οἴκτους) degli uomini illustri. Il cittadino *andreios* non si lamenta con pianti (387e 6 ὀδύρεσθαι) nemmeno nei lutti familiari più drammatici e dunque «A ragione dovremmo rimuovere (ἐξαίρομεν) i canti funebri (θρήνους) degli uomini illustri, dovremmo lasciarli alle donne, e nemmeno a quelle dabbene,¹⁶ e agli uomini *kakoi*» (397e9-388a).

Quanti sono preposti alla difesa della città vanno tenuti lontani da queste manifestazioni, da compianti e *threnoi*, che infatti sono roba per le donne e per giunta

¹⁵ Per un'informazione globale sul tema del «threnos» e delle sue caratteristiche esecutive cfr. Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Rowman and Littlefield, Lanham 2002, uno studio complessivo sul fenomeno della lamentazione nel mondo greco, dall'antichità, all'età bizantina fino alle manifestazioni poetiche e folkloriche tradizionali, approfondito e utile, seppur, a mio parere, viziato dalla volontà di mostrare caratteri di continuità che rischiano di rasentare una linea meccanicistica di marca evolutivistica; Elinor Scollay Wright, *The Forms of Laments in Greek Tragedy*, Diss. Univ., Pennsylvania 1986 che tende a considerare la lamentazione come parte strutturale della tragedia (va detto che la tesi della studiosa americana appare coerente con i punti di vista e le analisi proposte dalla trattatistica tarda e dallo stesso Aristotele (*Poetica*, 1452b 24-25); Loraux, *La voce addolorata* cit., consacrato proprio ad un'interpretazione dell'essenza del tragico che parte dal posto della lamentazione in relazione al concetto di cittadinanza e di elementi «politici» nello spettacolo tragico. Importante è leggere quanto la trattatistica antica dice in merito a questo tema; si veda l'accento per nulla casuale che Giovanni Tzetze pone su questo aspetto nello studiare la declinazione e l'origine della tragedia (cfr. *Scholia in Lycophronem* ed. Cantarella, *Prolegomena*, XVII, 1; Στίχοι περὶ διαφορᾶς ποιητῶν, vv. 61-62, v. 112, ed. Idem, XVII, 2; *La poesia tragica*, 66 e segg., ed. Pace, 2007) concordemente con altre testimonianze (Anonimo περὶ κωμῳδίας, 13-56, ed. Cantarella, XVI, 1 – la cui attribuzione però proprio a Tzetze da parte di Kaibel è motivo di dibattito – e *Scholia in Dionysium Thracem*, ed. Kaibel, IV, 32-33 (= Bekker, *An. graec.* p. 746) che costituisce un importante documento del ruolo spettacolare, nella grammatica e nel codice rappresentativo della scena, del versante trenodico, almeno nella trattatistica critica di ambito greco. Le caratteristiche del *threnos* sono spesso descritte. Un accenno descrittivo di ambito strettamente teatrale in *Repubblica*, 605d. Mi sono occupato di definire alcuni aspetti del carattere performativo del lamento tragico in Manlio Marinelli, *Culture e teorie dello spettacolo antico: i Greci*, Tesi di dottorato, Università di Torino, relatore Franco Perrelli, a.a.2014-15, pp. 113 e segg.

¹⁶ Cioè di buon lignaggio.

per quelle di bassa levatura. Ma la stessa interdizione va posta al poeta, pure fosse Omero, che componga (388a 6, ποιεῖν) Achille, che è figlio di dea, mentre piange (κλαίοντα) e si lamenta (ὀδυρόμενον) o Priamo o gli dei visti in questa luce. La rimozione appare qui d'ordine contenutistico, seppure il riferimento performativo al *threnos* lasci pochi dubbi sul fatto che Platone pensi ad un'esecuzione poetica. Per altro nella concezione greca non si sfugge all'idea di una commistione difficilmente districabile tra atto esecutivo e compositivo.¹⁷ Tali dubbi sono in ogni caso fuggiti dalla ripresa in 395d di questo tema visto nell'ottica dei mezzi della rappresentazione tragica e aedica. In 395c 4 si ribadisce che la mimesi sia plausibile solo laddove caratterizzata dall'elemento virile (*andreios*): non mi pare casuale che adesso Platone enfatizzi con tanta dovizia di particolari la proibizione di attuare una mimesi dell'elemento performativo femminile su cui tornerà con molti approfondimenti nelle *Leggi*. I riferimenti di 395d-e si fanno serrati e precisi: per motivi di spazio non posso dedicarmi a proporre i numerosi studi di caso che ci mostrerebbero anche soltanto nel dominio della tragedia le molte occasioni in cui il performer si trova nella condizione di eseguire proprio quanto Platone espelle risolutamente dal contesto della polis¹⁸ a cui accenno in nota. Riassumendo si tratta di compianti funebri, di donne prese da Eros (*erousa*) e di una donna che soffre fortemente (*odinousa*).¹⁹ Quanto è ora necessario notare è il discorso teorico di Platone, cioè l'assoluta determinazione con la quale egli voglia espellere dalla polis dei caratteri performativi che appaiono del tutto strutturali alle forme spettacolari ateniesi e a quella tragica in particolare.

L'ossessione greca per la separazione della sfera femminile e maschile- e particolarmente per la reclusione di quella femminile a spazi e aree della vita sociale determinate, si incarna nell'accanimento di questi contro il femminile come elemento sovvertitore dell'equilibrio del cittadino. L'attore non deve adoperare *schemata* femminili, in quanto la *mimesis* che passa dal corpo e dalla voce, è elemento di formazione dell'individuo e del cittadino, e dunque in questo caso essa sarebbe sovvertitrice dell'equilibrio virile del *polités*: e *l'andreaia* è il concetto essenziale su cui si basa il potere che ha marginalizzato il femminile nelle zone esterne al

¹⁷ Cfr. Manlio Marinelli, *Il codice visivo* cit., e Id., *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 341 e segg.

¹⁸ Cfr. nota 13. Tragedie come *Andromaca*, *Fedra*, *Trachinie*, *Aiace* sono esempi esplicativi. Ma anche nell'esecuzione aedica ci troviamo in condizioni analoghe come lo stesso Platone ci dice nel breve trattato sull'aedo *Ione* (cfr. 525b 8 e segg.) in cui racconta proprio dell'aedo che recita la parte di Ecuba o di *Andromaca*. Credo sarebbe importante nel futuro dedicarsi ad uno studio specifico che approfondisca questo tema.

¹⁹ Lo stesso concetto è ribadito assai sovente dall'autore e tra i passi più notevoli può essere utile ricordare 396a 2 segg. in cui si concentra in particolare sull'inibizione alla mimesi della follia (*mania*) ma in cui non deve sfuggire un ulteriore riferimento alla tipologia di azione tipica delle donne che si trovino nelle sventure (πνηρούς). Cfr. Manlio Marinelli, *Culture e teorie* cit., pp. 386 e segg.

discorso politico come ha argomentato la Loraux. Ma questa rimozione ritorna e serpeggia continuamente nel discorso greco: il femminile emerge nel genere tragico con forza e dunque è necessario teorizzare una sua espulsione dalla mimesi.

Prima di concludere approfondendo la mia analisi alla luce del discorso dell'Antropologia Teatrale vorrei proporre un breve excursus aristotelico: mostrerò ulteriormente la diffusione consistente nel punto di vista greco della percezione che la postura gestuale, l'uso del corpo possa essere mezzo di inversione di genere.

Il trattato pseudoaristotelico sulla *Fisiognomica* dedica uno spazio rimarchevole alla descrizione dell'atteggiamento fisico maschile e segnatamente al movimento e alla postura gestuale. Si tratta di un documento di vitale importanza per definire le convenzioni fisiche dall'interno del contesto culturale anche in ambito teatrale²⁰ e che, nella fattispecie, consente di chiarire il quadro in cui si muove anche Platone. Nel cap. III (807a 32 e segg.) l'autore descrive le caratteristiche esterne che veicolano la percezione in chi guarda dell'*andreaia* (Ἀνδρείου σημεῖα): tra queste spiccano la postura gestuale dritta, eretta (τὸ σχῆμα τοῦ σώματος ὀρθόν) e il fatto di mostrare, nell'uso delle gambe e delle braccia, forza e grandezza (πλευραὶ καὶ τὰ ἀκρωτήρια τοῦ σώματος ἰσχυρὰ καὶ μεγάλα). Le manifestazioni di *deilia* sono invece l'esatto contrario: ma è da notare la possibilità di associare quest'ultimo concetto, l'assenza di virilità, con la sfera del femminile proprio in termini posturali. In 806b 32 e segg. infatti si dice: «Τὸ δὲ ἄρρεν τοῦ θήλεος μείζον καὶ ἰσχυρότερον, καὶ τὰ ἀκρωτήρια τοῦ σώματος ἰσχυρότερα καὶ λιπαρότερα καὶ εὐεκτικώτερα καὶ βελτίω κατὰ πάσας τὰς ἀρετὰς».²¹

La mancanza di forza nelle estremità, nelle gambe e nelle braccia, connotato di *deilia*, è caratteristica femminile, è un dato che si evince dall'osservazione posturale come si chiarisce subito dopo (807b 35-38) ricordando che queste osservazioni si traggono dai movimenti e dalle posture gestuali (*kineseis kai schemata*), cioè dai dati precipui che costituiscono l'arte del performer. Osservazioni analoghe ricorrono assai sovente nel trattato (810b 35 e segg.; 814a 1 segg.), mostrando come questo nesso fosse ben presente all'elaborazione speculativa greca e non a caso in uno scritto di marca peripatetica. La descrizione posturale (busto eretto, gambe forti) tornerà nella nostra analisi proprio in Platone, a proposito della gestione dell'energia del performer e mostrerà ulteriormente quanto l'analisi platonica sia un testo fondamentale per documentare l'ossessione per l'inversione di genere

²⁰ Cfr. le giuste notazioni di Giampiera Raina in Pseudo-Aristotele, *Fisiognomica*, a cura di G. Raina, Rizzoli, Milano 1993, p. 37, che osserva il largo impiego che il trattato potrebbe trovare nel quadro di uno studio che vi ricerchi le convenzioni gestuali del tempo. La studiosa si riferisce in particolare agli studi sulla commedia nuova.

²¹ «Il maschio è più grande e più forte della femmina e le estremità del corpo sono più forti e più grosse e più vigorose e migliori secondo ogni virtù».

che scaturisce dal potere perturbante del teatro, il che è confermato incrociando il discorso platonico, tra gli altri, proprio con il documento pseudo-aristotelico.

Il quadro che vedremo è quello di un importante commistione tra il tema del lavoro sulla voce e sul corpo come elementi di mimesi metamorfica e quello dell'ossessiva espulsione dell'elemento fonico-gestuale femminile.

Nelle *Leggi* c'è una lunga parte dedicata ai principi performativi che si adattano agli uomini e alle donne: in questa sezione egli non discute solo della tragedia e della commedia ma si dedica alla performance in generale che implicava anche i generi orchestici in cui le donne erano impegnate. Questa parte è ricca di argomentazioni progressive che mostrano molte contraddizioni argomentative che è necessario analizzare con attenzione, tenendo ben presente quanto ho argomentato nella prima parte dell'articolo sulla rimozione di strategie gestuali e vocali femminili nell'azione del *performer*. In 802a Platone differenzia i principi fisici che sono, a suo parere, adatti al performer maschio per mantenere saldo il concetto di *andreaia* da quelli vili (*deilous*) che tende a identificare con il femminile²² analogamente a quello che farà lo pseudo-aristotele.

È compito del legislatore, dice in 802c, scegliere all'interno di questo repertorio orchestico musicale e all'interno delle nuove composizioni l'*orchestin*, cioè la forma della danza, l'*odén*, cioè il canto fatto di voce e parola, e tutta l'attività esecutiva del coro (*choreian*) in base al criterio di una μούση, di un'ispirazione, moderata (σώφρων) e costretta in regole (τεταγμένη) che eviti di essere un Musa sfrenata (ἄτακτος) e dolciastra (γλυκεῖα μούση). Si evidenzia in questa parte l'ossessione regolativa (cfr. l'uso di τάσσω e di parole derivate da questo verbo che indica con evidenza la regolamentazione razionale e criteriata) dell'autore. Platone propende per una certa forma «temperante», che si rivolga a *sophrosyne*, ma subito torna a definire l'elemento maschile e quello femminile (802d, 8, segg.):

Si dovrebbe separare i canti (ῥῥάς) che sono adatti alle femmine (θηλείας) e quelli per i maschi (ἄρρησι) distinti per un certo carattere e è necessario armonizzarli con la armonie (ἁρμονίαισι) e con i ritmi (ῥυθμοῖς). È brutto infatti essere stonato nelle armonie [in greco "armonia" indica qualcosa di prossimo al nostro concetto di melodia] o non seguire il ritmo giusto non dando a ciascuno di questi mele il carattere suo proprio (προσῆκοντα τοῖς μέλεσιν). Ed è necessario fissare per legge i loro *schemata*. È possibile dare a entrambi entrambe le caratteristiche che di necessità pertengono loro, quelle delle femmine (τὰ τῶν θηλειῶν) per la differenza della propria natura che bisogna anche chiarire. Ora bisogna che si dica che la solennità (μεγαλοπρεπές) e la forza maschia pendono verso la virilità (πρὸς τὴν ἀνδρεία), mentre è più congenita al femminile

²² «In merito alla *mousiké* ci sono molte e belle antiche composizioni poetiche (ποιήματα), e anche ugualmente *orcheseis* per i corpi (σώμασιν) di cui non v'è nessuna preclusione a sceglierli come adatti e in accordo con la costituzione che si stabilisce» (802a, 7-9).

(θελυγενέστερον) l'inclinazione verso l'elemento moderato (τὸ κόσμιον) e temperante (σῶφρον) che bisogna accettare nella legge e nel nostro discorso.²³

Il discorso di Platone ha un carattere normativo. Egli analizza l'aspetto vocale (*odé, melos*) e l'aspetto gestuale (*schemata*) che gli corrisponde. È necessario che questi siano armonizzati a melodie e a ritmi che siano confacenti a due elementi che ne costituiscono un importante discrimine e un'importante differenza: l'elemento maschile (*andreia*) e quello femminile (*theleia*). Gli *schemata* e i *mele* devono essere scelti sulla base della loro pertinenza con questi due principi. In questo frangente però Platone precisa e descrive la differenza di questi due principi che devono essere attribuiti ai maschi e alle femmine. Questo dato significa che tali melodie e tali espressioni del corpo esistevano in sé e che l'autore li definisce come maschili e femminili e quindi li attribuisce ora all'uno ora all'altra. Elemento maschile è la solennità (*megaloprepés*). Tale termine era già stato menzionato in 795d; in quel passo egli riferiva di come la danza, rappresentando (*mimoumenon*) l'enunciazione delle Muse, conservi la *megaloprepés* a partire dalla bellezza e dal vigore del corpo attraverso la tensione e la distensione, *kampé* e *ektasis*, degli arti e del corpo in generale. Solennità e virilità sono dunque i due caratteri precipui dell'elemento maschile nella «presenza» del performer e sono parte della sua sfera maschile. L'elemento femminile è invece caratterizzato da temperanza e moderazione. Una descrizione che torna, come abbiamo visto, nella *Fisiognomica* pseudoaristotelica.

I dati osservativi che Platone chiarisce sono due: 1) la presenza di due aree nella presenza del performer, che lui definisce «maschile» e «femminile»; 2) il fatto che tale presenza e l'attribuzione alle due aree si declinano secondo l'asse dell'esecuzione vocale e del movimento gestuale. Il dato normativo invece riguarda a) la descrizione di queste aree; b) il fatto che queste due modalità – solenne e temperante – siano da attribuire ai maschi e alle femmine il che, in apparenza, mostra che entrambi i generi possono contribuire correttamente alla costruzione del «teatro ideale» della società platonica. Il lettore tenga a mente queste distinzioni, perché da qui partiremo a brevissimo per individuare le contraddizioni argomentative di cui si diceva sopra. Platone introduce in questi ultimi passaggi un'osservazione che è stata altrimenti formalizzata all'interno degli studi di Antropologia Teatrale:

per l'attore è utile pensarla [l'energia] alla stregua di un *che cosa*. Così facendo non mente a se stesso sulla natura dei processi biologici, ma inventa la propria biologia scenica. Appartiene a questa strategia del mestiere la capacità di individuare e distinguere diverse sfaccettature dell'energia.

²³ Cfr. *Leggi*, 668b in cui si attribuisce alle Muse il potere di assegnare agli uomini liberi *mele* e *schemata* coerenti alla loro condizione e che non siano ibridati con quelli delle donne e degli schiavi. Cfr. anche *Repubblica*, 395 d-e.

Il primo passo consiste nella percezione dell'esistenza di due poli, uno vigoroso, forte (*Animus*), e l'altro morbido, delicato (*Anima*), due diverse temperature, che si è tentati di confondere con la polarità dei sessi.²⁴

Questo principio, che riporto nella formulazione di Eugenio Barba, apre ovviamente molte strade all'analisi del teatro greco, benché lo stesso Barba ci metta in guardia dal confondere un principio professionale (la questione della gestione dell'energia nell'attore) da uno di carattere storico (la questione del genere dell'attore e del personaggio nelle diverse civiltà teatrali).²⁵ Platone sembra avere anch'egli individuato due principi legati alla *kinesis*, cioè all'atto del movimento, al modo di pensare e gestire l'energia del performer in scena: quello *megaloprepés* e quello *kosmion*. Tuttavia egli ci tiene a che questi due principi non si confondano e non siano che attribuibili ai generi biologici a cui, a suo vedere per ordine della *physis* (cfr. 802e 7), appartengono. Ma l'analisi di Platone, vista sotto la lente dell'Antropologia Teatrale, merita ancora un approfondimento particolare in merito a questa tematica. C'è da chiedersi infatti: cosa è esattamente questa solennità di cui parla Platone e in che misura è possibile definirla? Platone ci offre ulteriori chiarimenti sulla questione dell'energia in rapporto ai concetti di *Animus* (polo maschile) e *Anima* (polo femminile)?

Mi pare che tornando a 815 possiamo rispondere a tutti questi interrogativi e notare che egli cada in alcune interessanti contraddizioni causate dall'ossessione di espellere l'elemento femminile in quanto destabilizzante che aveva già espresso nelle opere precedenti. In 815d Platone esclude le danze bacchiche come forme orchestico-spettacolari inadatte ai cittadini della città ideale mentre poche righe prima (814e) aveva principiato a descrivere quelle danze che invece a suo vedere sono consone al progetto che sta formulando. Seguiamo quindi il filo principale del suo discorso (814d 9 segg.):

Riguardo al resto del movimento [κινήσεως, ha parlato nel pezzo precedente della lotta] di ogni corpo (σώματος) di cui la maggior parte uno chiamerebbe giustamente danza (ὄρχησιν), bisogna considerare che ci sono due forme (εἶδη) di questa, l'una che è rappresentazione (μιμουμένην) volta alla nobiltà (σεμνόν) dei corpi più belli (τῶν καλλιόνων σωμάτων) mentre l'altra di quelli più brutti volta alla mediocrità (φαῦλον), e a loro volta quella mediocre e quella nobile si dividono in due. Delle nobili l'una è quella della guerra (κατὰ πόλεμον) e dell'anima virile (ψυχῆς ἀνδρικής) in movimenti violenti (ἐν βιαίαις πόνοις) di corpi belli (σωμάτων καλῶν) che si intrecciano, mentre l'altra di un'anima temperata (ψυχῆς σωφρόνος) che si trova nel benessere (ἐν εὐπραγίαις) e in piaceri (ἐν ἡδοναῖς) moderati.

²⁴ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 96.

²⁵ Ivi, p. 97.

Bisogna analizzare la *kinesis* che costituisce la danza. La qualità di tale movimento – l'uso cioè che si fa dell'energia, della gestione della dialettica all'interno dello spazio tra quiete e movimento²⁶ – si differenzia in due tipi. Dei due l'uno è quello di un'anima virile (*psyché andrichés*) e si distingue per movimenti violenti, di corpi in tensione tra di loro, oppure di un'anima temperata (*psyché sophron*), che invece sembra caratterizzato dal concetto di quiete e dunque di movimenti piccoli, brevi, che sviluppano poca energia. Bisogna notare che mentre Platone esplicita chiaramente che nel genere nobile (*semnos*) è compreso il principio virile, quello che abbiamo definito Animus, nel secondo caso parla solo di *sophrosyne*, anche se in 802 questa era attribuito peculiare dell'elemento femminile, quello che ho chiamato Anima. Platone torna quindi a definire i due poli che definiscono il «bios» del performer e che possono essere accettati nel suo progetto. Infatti esiste un altro tipo di danza che però è, al contrario della prima, rappresentazione (*mimoumene*) di corpi turpi e si configura in modo mediocre, cioè *phaulos*: l'uso dell'aggettivo è specifico e non casuale a definire proprio la turpitudine e la bruttezza riferiti al gusto grossolano del pubblico (cfr. 659c). Dunque il corpo del performer può rappresentare (*mimeisthai*) il bello (*kallos*) o il brutto (*phaulos*), può mutare la propria condizione fisica attraverso un movimento (*kinesis*) che è classificabile sulla base di due concetti definiti sulla base di un progetto che è al contempo etico ed estetico. Se la mimesi è mutazione del sé, è chiaro che tale mutazione preoccupa Platone in quanto mette in crisi la struttura della sua società ideale ed il ruolo che lo spettacolo in tutte le sue estrinsecazioni deve avere.

Voglio restare sulla prima forma della danza: nel rappresentare l'idea di *kallos* il corpo gestisce l'energia secondo due poli, quello maschile e quello femminile, temperante, cioè Animus e Anima. Abbiamo visto come egli sottolinei della prima danza, quella guerresca, il movimento violento del corpo. Nel prosiegua torna a chiarire i due poli che ho definito. Le due danze nobili vengono chiamate l'una, quella temperata, pacifica (*eireniké*) e l'altra, quella guerresca e maschile, pirrica. La descrizione della pirrica va seguita con attenzione:

[La pirrica] rappresenta (μιμουμένη) i movimenti precauzionali (εὐλαβείας) per evitare tutti i colpi da vicino (πληγῶν) e da lontano (βολῶν): con lo schivare (ἐκνεύσσει), l'arretare (ὑπείξει), il balzo in alto (ἐκπηδήσσειν ἐν ὕψει) e il buttarsi a terra (ταπεινώσει) e rappresenta anche i movimenti contrari a questi (τὰς ταύταις ἐναντίας), quelli che si portano verso *schemata* attivi (δραστικάς), e che si propongono di rappresentare (μιμεῖσθαι) rappresentazioni (μιμήματα)²⁷ di lanci di frecce e lance e di tutti i colpi

²⁶ Ivi, pp. 79 e segg.

²⁷ In questo sintagma abbiamo il verbo (*mimeisthai*) e il deverbativo, *mimema*, che è «nomen rei actae» e indica il compimento della rappresentazione, la cosa che ne è oggetto. In questo caso mi pare che Platone cerchi di sottolineare la tensione tra il soggetto agente e il compimento dell'azione, enfatizzando proprio il tratto della trasformazione fisica che si impone al *mimetés*.

che si danno da vicino. Lo stare dritto (τὸ ὀρθόν) in queste cose e la tensione corretta (εὐτόνον), rappresentazione (μίμημα) di corpi e di anime buoni (τῶν ἀγαθῶν σωματίων καὶ ψυχῶν), si realizza se le membra del corpo stanno in linea retta (εὐθύφερής), tale è ciò che è dritto (τὸ ὀρθόν), e non può essere accettato il contrario a questo che non è dritto (τὸ ὀρθόν) (815a-b,2).

È interessante sottolineare che la pirrica è una danza che si declina dal punto di vista del movimento e del gesto secondo una dinamica incentrata su alcuni dei concetti che presidono al comportamento dell'attore in situazione extraquotidiane: in particolare il principio di opposizione e il principio di equilibrio.²⁸

Nel passo successivo Platone passa a considerare la danza *eireniké*, cioè pacifica, sotto la medesima lente (815b, 4 e segg.): «In questo senso bisogna osservare la danza pacifica (τὴν εἰρηνικὴν ὄρχησιν) di questi, se uno la compia in modo retto e secondo la natura della danza bella (καλῆς) o no, nelle danze corali che esegue (ἐν χορείαις) in modo che sia proprio agli uomini che seguono la giusta norma».

Precedentemente Platone aveva attribuito i due principi, Animus e Anima, rispettivamente agli uomini e alle donne, e la sua descrizione della danza pacifica era in tutto conforme al principio femminile (*sophron*) da lui stesso tracciato. Adesso però, nell'analisi concreta di tali danze, egli si contraddice e reclama che entrambi siano conformi all'uomo dello stato ideale, mentre tende a passare in secondo piano l'elemento femminile, di cui infatti non si occupa da qualche pagina, cioè il femminile è rimosso dalla sua argomentazione ma i principi dell'espressione fisica nella performance del femminile rimangono e vengono attribuiti all'uomo e quindi considerati come elementi propri della virilità. Ma questa contraddizione si spiega con il fatto che ora sta descrivendo una pratica concreta e sappiamo che sia la pirrica sia l'altra forma erano praticate da uomini e donne.²⁹ Dunque, posti i principi che animano tali forme, è necessario che siano praticabili decentemente anche dagli uomini, altrimenti sarebbe necessario escluderne una dalla *politeia*. Ma essenziale è, io credo, sottolineare che nel passaggio tra analisi di un fenomeno e sua teorizzazione, egli si veda costretto a escludere la modalità femminile, che egli ha osservato nella pratica, dal suo castello teorico, proprio in quanto è guidato dall'intento militante di nascondere la presenza del femminile (Anima) da pratiche esecutive che non era possibile espellere dalla città ideale, come la pirrica.

²⁸ Cfr. Eugenio Barba, *La canoa* cit., pp. 32 e segg. Per un'analisi dettagliata della questione in Platone cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 153 e segg.

²⁹ Cfr. Paola Ceccarelli, *La Pirrica nell'antichità greca e romana: studi sulla danza armata*, Istituti Editoriali Poligrafici e Internazionali, Pisa 1998, in particolare l'appendice iconografica A, che descrive documenti attici e le pp. 45 e segg. Sulla frequenza dei cori femminili e sulla loro struttura resta fondamentale Claude Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Ateneo-Bizzarri, Roma 1977, pp. 62 e segg., e p. 113 in cui si parla di danze in armi.

Infatti in 813e Platone si era preoccupato di affermare come l'educazione del corpo delle donne dovesse contemplare anche la danza in armi (ἐν ὅπλοις ὄρχησις, 813e, 8), per concludere che tali esercizi fisici devono essere comuni a donne e uomini (814c). Dunque posti due principi distinti secondo il genere biologico, egli sostiene *ex professo* che l'Animus, il principio forte e virile non va negato alle donne, e in effetti nella pratica orchestra sappiamo che questo veniva da loro praticato. Il principio femminile dunque viene annacquato da quello maschile e sembra passare in secondo piano. Ma, come si è appena visto, poco dopo l'Anima torna: tuttavia non si dichiara esplicitamente che sia un principio femminile, come poco prima si era affermato parlando di temperanza delle donne. Nell'ultima versione s'è trasformato anch'esso in un principio virile. La parte successiva va letta in modo completo (815d, 6 segg.).

Il genere della danza pacifica, che onora gli dei e i figli degli dei nelle danze, dovrebbe essere un unico genere che si attua nell'aspettativa del benessere, e questo lo si può dividere in due, uno che riceve grandi piaceri (ἡδονάς), nel passare da alcuni travagli e pericoli verso il bene, e l'altro che conserva e mantiene beni precedenti, piaceri (ἡδονάς) più moderati di quelli acquisiti. In questi ogni uomo compie movimenti (κίνει κινήσεις) del corpo (τοῦ σώματος) maggiori (μείζους) in rapporto a piaceri che sono maggiori, compie movimenti (κινεῖται) minori in rapporto a piaceri che sono minori, e essendo più moderato (κοσμιώτερος) chi è più allenato alla virilità (πρὸς ἀνδρεία) compie movimenti minori, quello che è vile (δειλός) essendo meno allenato alla temperanza (πρὸς τὸ σωφρονεῖν) compie maggiori e più violenti (σφοδρότερας) cambi di movimento (μεταβολὰς τῆς κινήσεως).

I punti da analizzare sono diversi, soprattutto in considerazione della densità tematica e dei numerosi rimandi ad altri luoghi che il brano contiene. Il lettore attento nota subito che l'autore attribuisce al maschile (*pros andreian*) il fatto di compiere movimenti minori, operando in modo del tutto contrario a quanto detto in Leggi 802d.³⁰ Platone sente l'esigenza di chiarire quanto ha precedentemente detto in merito alla danza pacifica che quindi in maniera contraddittoria assegna agli uomini dato che i suoi principi espressivi sono quelli che precedentemente ha detto essere femminili. Decide quindi di chiarire che ve ne sono due categorie: ve n'è una in cui si compiono ampi movimenti e molteplici variazioni in essi; ve n'è un'altra in cui invece il movimento è meno ampio. La prima corrisponde all'acquisizione

³⁰ «È più congenita al femminile (θελυγενέστερον) l'inclinazione verso l'elemento moderato (τὸ κόσμιον) e temperante (σωφρον) che bisogna accettare nella legge e nel nostro discorso». Sul significato di *kosmion* cfr. Henry George Liddel-Robert Sott-Henry Stuart Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford Clarendon Press, New York, 1996 [edizione ampliata della nona edizione 1940] s.v: «well-ordered, regular, moderate», cfr. anche Edouard Des Places, *Platon Oeuvres complètes*, t. XIV, *Lexique*, Les Belles Lettres, Paris, 1964, s.v.

di piaceri esterni e dunque è contrassegnata dal tratto dell'acquisizione eccessiva di piacere (*hedoné*), un aspetto che egli condanna a più riprese nelle sue trattazioni. La seconda invece è più temperante anche nell'ambito dell'emozionalità connessavi. Quella temperata non solo è praticata dagli uomini ma è caratterizzata dall'essere propria della virilità (*andreia*): la sua *kinesis* si caratterizza per movimenti minori. La seconda è propria dell'uomo *deilos*, vile: infatti si orienta verso una forma che pragmaticamente si connota verso il piacere, verso quell'*hedoné* che è al centro della censura nel sistema di pensiero platonico. Il termine *deilos* era già stato adoperato in 655a (e nel trattato psuedoaristotelico), proprio in opposizione a *andreios* nel qualificare quali *schemata*, quali gestualità fossero *kaloi*, quelle virili (*andreioi*), e quali invece fossero *aischroi*, quelle vili (*deiloi*). Adesso Platone torna a chiarire anche questo punto: è il gesto, lo *schema*, moderato ad essere virile mentre quello ampio è vile. Sembra dunque che egli assegni il tratto della virilità ad un principio di movimento che precedentemente era stato qualificato come femminile, come evidenziano le spie terminologiche: in 802e 10, *kosmios* e *sophron*, i tratti della temperanza e della disposizione ordinata, erano marcati come femminili e assegnati a tale genere biologico come naturalmente connessigli; ora proprio gli stessi identici termini e, conseguentemente concetti, sono assegnati all'altro genere biologico, affermando di fatto un'intercambiabilità di poli espressivi del corpo e implicitamente della voce³¹ che in 802 era stata negata con risolutezza. Questa aporia si spiega proprio in base al principio che le diverse gestioni dell'energia nel movimento, come ha chiarito Barba,³² non riguardano il genere biologico, ma sono modalità differenti di adoperare una tecnica. Platone si trova nella strettoia di volere edificare delle forme spettacolari coerenti con la sua idea di stato ideale in cui *l'andreia* non sia minacciata dal femminile e contestualmente di dovere analizzare una realtà orchestrale concreta, una pratica quotidiana del suo tempo che si ribella alla classificazione normativa che egli vuole in modo militante assegnarle ma che risponde proprio al principio energetico in cui i due poli si confondono. A più forte ragione tale contraddizione esplose laddove la descrizione della danza pirrica – maschile ma che doveva informare l'educazione corporale anche delle donne, schiacciando il principio femminile su quello maschile – sembra attagliarsi perfettamente a quei gesti eccessivi e ampi che sono respinti nella danza pacifica. Il dato maggiore in questo senso è costituito dalla censura che riguarda i cambi di movimento (*metabolàs tes kineseos*), che, sembra di capire, sono assimilabili proprio alle opposizioni individuate nel segmento consacrato alla danza pirrica, l'opposizione, per esempio, tra balzo in alto e in basso, l'opposizione tra gesto

³¹ Si ricordino i passi in cui ha affermato il legame originario esistente tra espressione vocale e movimento.

³² Eugenio Barba, *La canoa* cit., p. 97.

di difesa, in cui il danzatore rincula, spostando l'energia verso le spalle, e gesto di attacco, in cui il baricentro si sposta in avanti. Quindi la danza maschile per eccellenza finisce per essere descritta in modo analogo a quella *deile*, a quella vile e contraria proprio alla nozione di virilità (*andreia*): si continui a tenere presente che ora Platone parla dei due principi (maschile e femminile) ma ha cancellato dalla sua prospettiva la menzione delle donne nell'esposizione.

In 816 b-d, Platone cerca di tirare le fila nell'ultima parte del suo ragionamento. Il discorso gli è sfuggito di mano e le contraddizioni logiche in cui si è impigliato cercano una composizione. Principalmente va ricostituita l'unità tra danza pirrica e pacifica come danze coerenti con il suo progetto. Così riafferma, tra le danze tradizionali, la presenza di forme che si pongano moderatamente in rapporto ai piaceri (πρὸς τὰς ἡδονάς, 816b, 5) e a cui venne posto il nome di *emmeleia* (816b, 7). Due, precisa però immediatamente dopo, sono le forme (εἶδη) di danze belle e giuste (τῶν ὀρχήσεων τῶν καλῶν), la pirrica o di guerra (τὸ πολεμικὸν πυρρίχην) e l'*emmeleia* pacifica (τὸ εἰρηρικὸν ἐμμέλειαν). Di queste due l'*emmeleia* è la danza tipica della tragedia. Ma anche la pirrica era una danza che partecipava a feste ed agoni, comprese le Dionisie, operando in contesti pragmatici ed esecutivi analoghi a quelli delle altre forme appartenenti alla categoria spettacolo, compresa la tragedia.³³ In questa misura appare più chiaro il rapporto tra le due forme e si può contestualizzare più propriamente la volontà di Platone di ricomporle nell'ambito normativo che egli stesso ha proposto e che in realtà appare in conclusione fumoso e contraddittorio.

Ognuna di queste danze va assegnata, continua Platone, alla festa adatta secondo il giudizio del legislatore, evitando di praticare mutamenti e movimenti dell'ordine che in esse si è costituito sia per la danza (*orchesis*) sia per il canto verbale e musicale (*odé*, 816c 6 e segg.). L'autore ribadisce la necessità di non operare variazioni e, in conclusione del lunghissimo segmento, ricorda che il discorso vale per la *kinesis* fisica, la danza, e per quella vocale, il canto.³⁴ In definitiva Platone sembra volere riportare i punti normativi e prescrittivi che informano la sua costruzione di uno stato ideale: 1) centralità di pirrica e emmeleia, come danze prive di eccessi esecutivi (gesti ampi, grandi cambiamenti, *metabolai*, di movimento, cioè di *kinesis*) e pragmatici (*hedoné*); 2) analogia nei principi che guidano la realizzazione di tali danze. Poco importa che nelle pagine precedenti abbia effettivamente mostrato l'esatto contrario; infatti le due forme di danza appaiono del tutto in opposizione: la pirrica, che egli recupera *in extremis*, era stata da lui descritta come dotata di tutti i caratteri *deiloi*, che Platone esclude dal polo virile, in un brano in cui afferma come

³³ Cfr. Paola Ceccarelli, *La Pirrica nell'antichità greca e romana* cit., pp. 31 e segg. ma in particolare le pp. 37 e segg. in cui la studiosa propende per l'affermazione di un rapporto non estemporaneo tra pirrica e teatro all'interno delle Dionisie «all'interno di tragedie ma forse anche indipendentemente», p. 45.

³⁴ Per l'organicità delle due classi di espressione cfr. quanto detto in 816a-816b.

caratteri dell'*andreaia* i principi che in precedenza aveva assegnato come naturali delle donne. Abbiamo già visto come secondo l'Antropologia Teatrale i due poli opposti tra di loro, che abbiamo chiamato Animus e Anima, non siano principi di genere biologico ma siano principi nella gestione dell'energia usata dal corpo, principi inerenti al «bios» del performer applicabili a qualsivoglia personaggio, maschio o femmina, egli rappresenti. Abbiamo anche visto come Platone li assegni invece al genere biologico come dati «naturali», pertinenti alla *physis*, salvo poi invertire i poli che egli ha descritto assegnando agli uomini «giusti» i caratteri esecutivi che fino a poco prima erano delle donne, creando nei fatti un corto circuito logico nella sua argomentazione. Abbiamo anche visto come le donne in un primo tempo siano associate al tratto della temperanza e moderazione (*kosmios, sophron*) ma successivamente Platone prescriva che debbano esercitarsi all'educazione del corpo che fino ad allora egli ha definito come virile, quella della danza pirrica. Subito dopo però queste escono di scena, il tratto della virilità cambia di segno, l'Animus si confonde con l'Anima, e quanto poco prima era virile e degno – il gesto ampio e le opposizioni che si riscontrano nella pirrica – diventa *deilos*.

Nel mondo greco la mimesi attoriale è vista come estremamente pericolosa per l'equilibrio del cittadino al momento in cui l'attore si trovi a adoperare movimenti, posture e gesti che vengono classificati come femminili.³⁵ Oltre ai veri e propri ruoli femminili esiste una precisa intenzione di individuare dei principi attoriali come femminili, al di là del principio di genere. In questa misura si vede come l'esperienza performativa sia percepita in larghissima parte come pregna di aspetti che inducono un'inversione di genere che per Platone deve essere espulsa dalla *politeia*.³⁶ L'attività del performer è quasi quella di un terzo sesso, il cui carattere di mescolanza e confusione è un tratto perturbante e minaccioso e la cui presenza va quindi normalizzata entro la concezione dell'*andreaia*, principio saldo della civiltà greca.³⁷

³⁵ Oltre agli esempi che abbiamo citato può essere utile ricordare la furia satirica di Aristofane contro il poeta Frinico (cfr. *Nuvole*, vv. 1091 e segg.) che per primo aveva introdotto i personaggi femminili nella tragedia e ne aveva plausibilmente formulato la prima strategia recitativa, cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 390 e segg.

³⁶ Sull'ossessione divisoria (*diairesis*) di Platone in merito alla sfera di ciò che è maschile da ciò che è femminile mi sembra restino utilissime le pagine di Nicole Loraux, *Les expériences de Tirésias* cit. pp. 213-214.

³⁷ D'altro canto ho notato in Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 390 e segg., a proposito delle testimonianze sul poeta Frinico, che i Greci vivono una totale ambivalenza rispetto alla questione del genere nel contesto teatrale: Frinico viene ricordato al contempo come un rappresentante virile della città e satireggiato dai comici come un invertito.