

Teatrologia e teatro antico

Manlio Marinelli

Università di Torino

DOI: 10.54103/st.256.c525

Abstract

In ambito teatrologico l'attenzione alla spettacolarità nel mondo antico vanta una tradizione di studi parziale rispetto ad altri periodi, considerando anche il ruolo che le forme teatrali antiche rivestono nella tradizione culturale e teatrale occidentale.

Per colmare tale ritardo bisogna riformulare alcuni nessi e proporre delle ipotesi di metodo che consentano agli studiosi, classicisti o studiosi di performance studies, di addentrarsi con proprietà in una materia che solo negli ultimi anni comincia a essere studiata secondo tassonomie più proprie.

Parole chiave

Teatro antico; antropologia; drammaturgia

Theatre Studies and the Ancient World

Abstract

In the field of theatre studies, the attention to the spectacle in the ancient world has a partial research tradition compared to other periods, especially considering the role that ancient theatrical germs play in Western cultural and theatrical tradition. To fill this gap, it is necessary to reformulate some connections and propose methodological hypotheses that allow scholars, whether classicists or performance studies experts, to delve more effectively into a subject that has only recently begun to be studied according to more fitting taxonomies.

Keywords

Ancient theatre; Anthropology; Dramaturgy

Introduzione

In ambito teatrologico l'attenzione alla spettacolarità nel mondo antico vanta una tradizione di studi parziale rispetto ad altri periodi considerando anche il ruolo che le forme teatrali antiche rivestono nella tradizione culturale e teatrale occidentale. Per colmare tale ritardo bisogna riformulare alcuni nessi e proporre delle ipotesi di metodo che consentano agli studiosi, classicisti o studiosi di teatro e *performance studies*, di addentrarsi con proprietà in una materia che solo negli ultimi anni comincia a essere studiata secondo tassonomie più proprie.

A. In primo luogo bisogna evitare di appiattare lo studio del teatro antico a un'ottica di apoteosi (la tragedia e la commedia del V secolo, Plauto e la commedia latina) vs decadenza (le centinaia di anni seguenti). Tale abito mentale è frutto di un preconcetto classicistico testocentrico e ha, fino ad anni recenti, tenuto fuori dall'osservazione più avvertita manifestazioni di enorme impatto nel contesto culturale e teatrale quali la pantomima antica (*orchesis*) o il mimo.

B. In secondo luogo è necessario definire un metodo che metta insieme gli statuti delle scienze dell'antichità con quelli della teatrologia, per evitare forme di approssimazione metodologica tra tutti gli attori di questi studi.

C. È fondamentale muoversi in una prospettiva emica, che definisca la categoria evitando sovrapposizioni contemporanee ed etnocentrismi. In quest'ottica vanno ridefiniti il concetto di performer e una fenomenologia del testo drammatico. Scopo della relazione è proporre alcuni spunti in merito a queste esigenze.

Teatrologia e teatro antico

Lo studio del teatro non si riduce al tentativo di ricostruire o documentare una serie di spettacoli, come fossero testi conclusi in se stessi alieni dai contesti in cui nascono: al contrario si deve occupare di altri aspetti che lo definiscono e ne sono parte integrante. Nello specifico mi riferisco a:

1. Lo spazio scenico.
2. La cultura dell'attore, o per meglio dire, del performer: uno studio attento deve occuparsi della funzione sociale, delle strategie attoriali, del concetto stesso di performer.

3. Il lavoro dello spettatore (strategie ricettive, manipolazione teatrale, contesto pragmatico, qualità dei processi ricettivi).

4. Le teorie del teatro.

5. Il testo drammatico.

Il concetto stesso di teatro o di spettacolo muta con il mutare del tempo all'interno del contesto pragmatico (De Marinis 1994: 80-98 e 190-208; De Marinis 1992: 70-78), e muta in rapporto a quanto assume come oggetti della propria analisi.

In questa relazione intendo quindi sintetizzare e organizzare in termini di metodo alcune riflessioni che sono frutto di un decennio di studio e di pubblicazioni dedicate ai vari aspetti che ho introdotto¹.

Lo spazio: centralità e rimozione

Un elemento molto enfatizzato e studiato nella nostra disciplina è lo spazio scenico. In merito allo spazio, o per meglio dire agli spazi, dello spettacolo antico non è possibile dire che siamo sprovvisti di informazioni o di fonti.

Le fonti archeologiche ci informano su due aspetti rilevanti, almeno per alcuni importanti momenti della storia del teatro greco-latino: sulla forma e la struttura del teatro inteso come edificio e sulla sua evoluzione. I testi dei tre tragici erano composti in principio per un luogo teatrale ben definito, il teatro di Dioniso ad Atene, e questo dato ha influito senza dubbio sulla loro concezione, ma anche sulla loro formulazione, sia drammaturgica sia spettacolare, due aspetti che nel contesto del V secolo vivono di un'osmosi molto peculiare (Marinelli 2015): mettendoli in relazione si riscontrano prospettive di interpretazione assai rimarchevoli. Anche nel caso del luogo teatrale abbiamo sovente a che fare con luoghi corrotti da rifacimenti tardi². A tal proposito è essenziale una notazione: quando abbiamo a che fare con elementi successivi e con teatri costruiti in età greco romana l'ottica in cui ci dobbiamo porre non è quella di un'infrazione o di un allontanamento dalla

1 Per delle riflessioni più approfondite sulle questioni che propongo in queste note, evidentemente più rapide per motivi di spazio: cfr. Marinelli 2015; 2016a-b; 2017a-b; 2018; 2020a-b; 2024.

2 Cfr. tra gli altri Polacco 1989: 137-171 (ora in Molinari 1994: 201-219) ma in particolare Pickard-Cambridge 1946, che si occupa principalmente del teatro di Dioniso ad Atene e ne traccia una ricostruzione in prospettiva storica.

norma. Al contrario. Non c'è nessuna "norma" su cui uniformare o appiattire la nostra lettura e la nostra concezione. Lo sviluppo dello spazio scenico non è un allontanamento dal momento topico, dall'apoteosi, ma testimonia, al contrario, lo sviluppo dello spazio e delle sue funzioni estetiche e sociali.

La funzione dello spazio scenico, infatti, non rimane costante nel corso di tutta la storia del teatro antico: è necessario uscire dall'idea che tale spazio fosse pensato e fruito esclusivamente come spazio funzionale alla tragedia e alla commedia. Al contrario, e con enfasi particolare in età imperiale, l'edificio teatrale ospita principalmente altre forme spettacolari come la pantomima e il mimo che si impongono come le principali esperienze teatrali nella società del tempo.

Può essere interessante notare che i *pepaideumenoi*, i colti, gli istruiti, reclamano uno spazio teatrale recluso dalla massa, più colto, che richiama l'idea teatrale del passato. Nell'orazione 32³, il *Discorso agli Alessandrini*, Dione di Prusa si rivolge alla gente di Alessandria proponendo una censura nell'uso che a suo dire è scorretto e fuorviante dello spazio civico, consegnandoci, tra gli altri, l'idea, che circola fortemente nei circoli intellettuali di età imperiale, che lo spazio teatrale abbia, nel contesto della *polis*, un ruolo sovvertitore della *civitas* (Kasprzyk, Vendries 2012: 32,5).

Le forme come gli spettacoli da stadio, il mimo e la pantomima sono alla base del suo sdegno (Kasprzyk, Vendries 2012: 32,4-32,74-32,90). L'oratore enfatizza il ruolo del *theatron* come luogo nel quale i diversi mezzi di comunicazione performativa – spettacoli (*theai*, *thaumata*) e oratoria – formano gli spettatori in quanto cittadini. Lo spazio teatrale è descritto, qui come altrove nel testo, come un luogo di formazione paideutica essenziale e se l'oratore reclama un ruolo civico incentrato sull'equilibrio e la temperanza fondate sul *logos*, al contrario gli elementi spettacolari dei generi, che egli classifica come deteriori, sottraggono il pensiero (*anoeton*) agli spettatori, coloro che guardano (Kasprzyk, Vendries 2012: 32,4).

In quest'ottica ripensare la questione dello spazio teatrale, allargandola al concetto di spazio performato, apre interessanti paradigmi di lettura che ci permettono di uscire dall'idea asfittica ed erudita di luogo teatrale. Di spazio *performato* parla per esempio Richard Beacham (2013) che studia come nella casa pompeiana la concezione spaziale fosse marcata da paradigmi e

3 Cfr. Kasprzyk, Vendries 2012, a cui rimando anche per un'aggiornata rassegna bibliografica.

modelli di tipo teatrale che servivano a affermare valori e stili di vita (400 e sgg.) alla comunità che osserva, che quindi era letta ed era considerata come composta da veri e propri spettatori. Ma spazio teatrale è anche lo spazio del simposio⁴.

L'attore

Nel quadro che stiamo tracciando, un discorso non troppo dissimile vale per la questione dell'attore, che va sottratta a stereotipi lungamente ripetuti nel tempo. Bisogna dunque parlare dell'attore inteso come performer, riferendosi ai principi fisici che presiedono alla sua espressione corporea in maniera analoga a quelli che presiedono a quella del danzatore, del pantomimo (ὄρχηστής) in quanto esisteva nel mondo antico una sostanziale unità di concezione della nozione di *hypokrisis* intesa come recitazione che vede connotati di liminalità tra rapsodia, *mimesis* teatrale (cfr. Marinelli 2015: 27 e sgg.), retorica e danza: tutti ambiti e testi culturali che si intrecciano costantemente nella storia della cultura greca.

Attraverso le osservazioni dei trattatisti e attraverso la tradizione scolastica è possibile definire le strategie gestuali, il training, la drammaturgia⁵ stessa dell'attore e del performer antico.

In definitiva il quadro che appare è quello di un'arte performativa degli attori della quale è possibile seguire alcune direttrici:

1. Le strategie gestuali specifiche delle diverse forme spettacolari (tragedia, pantomima).
2. Gli aspetti analoghi nella formazione e nel sapere dei performer.
3. L'intreccio e il sostrato comune di tali strategie gestuali.
4. Il rapporto e il ruolo della pratica materiale scenica nella concezione e nella stessa strutturazione e composizione drammaturgica (di questo mi occupo nella parte sulla fenomenologia del testo drammatico).

4 Si pensi al Plutarco di *Quaestiones Convivales* VII,8 (711e sgg.) che elenca le forme spettacolari adatte o da espellere dal contesto del simposio: la tragedia e il pantomimo (711e), la commedia (712a) e il mimo (712e).

5 Da intendersi come composizione di azioni, partitura di gesti che accompagna la drammaturgia del testo verbale. Che le due drammaturgie fossero presenti e andassero di pari passo nel V e IV secolo ci è testimoniato tra l'altro da Aristotele, *Poetica*, cap. 17, 1455a, 29 sgg.

Bisogna rimanere consapevoli del fatto che le testimonianze che adoperiamo sono selezioni della memoria: in ogni studio di tipo teatrológico, ogni documento sullo spettacolo, ivi compresi quelli sulle pratiche recitative, non è lo spettacolo, ma costituisce traccia della sua memoria (cfr. su questo tema Cruciani 1992: 11-12; Cruciani 1991; Guarino 2005: 4-5). Noi rinveniamo nei documenti memorie e registrazioni di una pratica scenica. A volte questa pratica dista del tempo rispetto alla sua registrazione che, spesso, si appoggia a documentazioni precedenti che sono anch'esse registrazioni di pratiche, memorie. Talvolta, va anche aggiunto, sono testimonianze di pratiche e saperi fisici che, in un contesto convenzionale come quello del teatro greco, si pongono in continuità con una tradizione, nel nostro caso tradizione attoriale, corporea, gestuale: questi saperi fisici non sono museificati nella pratica e nel ricordo del teatro del V secolo ma attraversano, nella teoria come nella pratica, nella storiografia così come nell'osservazione diretta, differenti fasi e forme dello spettacolo antico. Nella nostra osservazione quindi ci troviamo a confrontarci con saperi attoriali che si diffondono in un arco cronologico ampio e sincronicamente tra differenti forme teatrali e tra differenti performer, dal pantomimo, al mimo, al danzatore, all'aedo, al retore⁶.

Lo spettatore

Una teatrológia del mondo antico non può fare a meno di concentrarsi su un aspetto importantissimo nella definizione stessa della categoria teatro per gli antichi. La percezione del teatro che gli antichi avevano e la specifica relazione teatrale che essi istituivano con esso devono essere oggetto di studio specifico.

In quest'ottica è necessario partire dal lavoro dello spettatore; nella fruizione-percezione di quest'ultimo uno studio specifico finisce per constatare i seguenti aspetti: la ricezione passa attraverso due ambiti percettivi specifici (vista e ascolto), grande enfasi viene posta sul primo ma entrambe le percezioni (*aistheseis*) sono classificate nel quadro di due fasi differenti e

6 Sulla congruità, anzi sulla vera e propria necessità di studiare la pratica attoriale come pratica analoga tra differenti performer nell'antichità cfr. quanto argomentato in Marinelli 2018: 363 e sgg.; Marinelli 2016b: 25-30; Falkner 2002 accenna a ritornanze degli stili recitativi.

conseguenti. Queste sono una attivazione percettiva, l'*arousal* (per i Greci *ekplexis*) e una formulazione cognitiva che sortisce risposte emozionali più complesse, fino ad arrivare a una cognitivizzazione elaborata (il caso più notevole è la cosiddetta catarsi aristotelica).

Nello *Ione* Platone definisce un triangolo relazionale in cui i messaggi estetici e le operazioni ricettive vivono di reciproche influenze, si completano e si interscambiano vicendevolmente (*ἀπ' ἀλλήλων*).

La manipolazione teatrale dello spettacolo nei confronti dello spettatore e il lavoro di quest'ultimo, definiscono una specifica *qualità del processo ricettivo* all'interno della relazione teatrale. A questi aspetti già Platone dedica più di una riflessione registrando e classificando i fenomeni da lui osservati in un'ottica coerente con il rilievo che la cultura greca dava al lavoro dello spettatore e all'azione psicagogica dello spettacolo nel suscitare risposte emotive e fisiologiche nei ricettori della *performance*. Il lavoro dello spettatore è inserito nel quadro di un processo in cui il fenomeno dell'*enthousiasmos*⁷, della possessione divina, ricopre un ruolo essenziale: sia il poeta che compone, sia l'attore che recita si trovano in uno stato di possessione che si trasmette per il loro tramite, come, egli ci dice, in una catena, agli spettatori (*theatai*). I processi ricettivi che vengono innescati sono dei precisi *pathe*, delle specifiche emozioni: paura (*phobos*), pietà (*eleos*), compiacimento (*terpsis*), piacere (*hedonê*). Da una risposta emotiva di *arousal*, di attenzione (l'*ekplexis*) lo spettatore rivive in un processo biotico⁸ tali emozioni. La ricorrenza specifica e teorizzata di questi termini nel corso della trattatistica greca, dai presocratici fino ad Aristotele, ed oltre, mostra che siamo ben al di là di una casuale coincidenza. La presenza di descrizioni di questi processi ricettivi nei testi dei comici e dei tragici ci inducono inoltre a considerare che si trattava di una cultura ricettiva diffusa. Platone e dopo di lui Aristotele registrano, descrivono e teorizzano una pratica e dei processi che erano diffusi presso i loro contemporanei: si presentano come i primi teatrologi del loro tempo.

7 Descritto segnatamente nello *Ione* e nell'*Apologia di Socrate* 22a 8 e sgg.: cfr. Marinelli 2018: 80-100, 131 e sgg., 321-322, 337-339, 419-420.

8 Sulla differenza tra biotico e metaforico cfr. Pradier 1995: 75-96; 2007: 73-87.

Teorie

Nel quadro di una lettura completa e complessa dei saperi teatrali antichi uno spazio centrale deve quindi essere concesso allo studio delle teorie estetiche degli antichi.

Può essere utile partire dall'idea che il teatro greco-latino ci può apparire come quello che Ruffini definiva il teatro prima del teatro (Ruffini 1983)⁹. Per gli antichi teatro è un luogo, il *theatron*, che significa il luogo da cui si guarda lo spettacolo e per metonimia il pubblico. Volendo avvicinarci in una prospettiva emica al loro punto di vista dovremmo parlare più propriamente di *mimesis* o di *mimeseis*, un termine, ma meglio diremmo una categoria culturale, che comprende forme di rappresentazione assai diverse tra di loro ma che essi classificavano come analoghe. L'unica cosa che distingue l'arte figurativa, ad esempio, dal teatro è la presenza o meno del movimento; persino il concetto di ritmo è presente in entrambe ma differisce per la presenza o meno della *kinesis*, come è specificato da Aristotele (*Poetica* 47a 15).

Se dunque si voglia fare storia del teatro antico non si deve prescindere dal punto di vista dei Greci stessi, dalle loro classificazioni, per evitare di modellare la storia che proponiamo come storia più del teatro che noi abbiamo in mente, che dei saperi e della cultura materiale di quella scena che andiamo a indagare (cfr. Cruciani 1992: 11-12). In questa misura appare chiaro che fin dall'età arcaica la poesia greca è una forma performativa di cui l'elemento esecutivo è parte integrante e in cui il corpo del performer e gli aspetti visivi costituiscono un nodo fondamentale.

Anche nei tragici troviamo numerosi punti in cui si esprime una forte consapevolezza teorica: in particolare troviamo numerosi passi in cui insistono sulla qualità dei processi ricettivi, in particolare *pathos*, *phobos* ed *eleos*, e sulla possessione divina¹⁰. In questo quadro comprendiamo meglio che la

9 La nozione di “teatri prima del teatro” è di Franco Ruffini. Si tratta di un'ipotesi secondo la quale, prima della nascita dell'idea egemone di teatro affermatasi nel Rinascimento, esistessero varie idee e varie forme di spettacolo, nessuna delle quali avesse preso il sopravvento.

10 Cfr. tra gli altri Eschilo, *Prometeo*, vv. 66 e sgg., 119-121, 237-238, 304-306, 1093 e gli scolii ai vv. 877a e 877b (ed. Herington), Sofocle, *Aiace*, vv. 121 e sgg., Sofocle, *Edipo Re*, 1095 e sgg. e lo scolio a 1097, per *eleos* e pietà in generale; per un'analisi approfondita rimando a Marinelli 2014-2015: 100 e sgg.

formulazione platonica non arriva dal nulla ma è frutto di un sapere teatrale che egli può formulare e su cui può esprimere una complessa teoresi.

Va notato che si consuma all'altezza del IV secolo una separazione culturale determinante tra il punto di vista dei *pepaideumenoï*, i colti, e quella della massa. Il punto di vista di una élite ristretta è stato sposato e considerato in epoca moderna come fosse punto di vista diffuso: la tragedia viene letta e analizzata sulla base del modello aristotelico, che è però un modello circoscritto, elitario, intellettualistico, un modello non empirico, idealistico. Tuttavia, tutta quell'impalcatura teorica, comprensiva delle sue contraddizioni, ha informato il teatro moderno, è stata modello di costruzione delle poetiche moderne dalla commedia alla tragedia, dagli eruditi del '500 a Racine, Corneille, Alfieri fino a Lessing e a Brecht (cfr. Marinelli 2020b).

Ma la pratica teorica dei Greci non si ferma ad Aristotele. I trattati di Luciano di Samosata e duecento anni dopo di Libanio dedicati alla pantomima sono essenziali, così come vari punti delle opere di Dione di Prusa o di Plutarco e ci consentono di uscire dallo stereotipo che attribuisce alla tragedia e alla commedia il primato come forme spettacolari nel mondo antico, mostrandoci come la teoresi si divida in due fazioni: i detrattori e i sostenitori. Se Plutarco e Dione sono dunque eredi di una tradizione colta contraria al mondo dei teatranti, Luciano e Libanio, e in età bizantina Coricio di Gaza, ci permettono di conoscere, per mezzo delle loro apologie, il punto di vista stesso dei teatranti, la cultura materiale del teatro opposta a quella minoritaria degli intellettuali.

Ma non è secondario vedere come molte delle accuse dei detrattori del teatro materiale hanno costituito, attraverso la posizione dei padri della chiesa e di quest'ultima in generale, l'abito mentale stesso con cui si è costituita in età moderna la dicotomia e lo scontro tra classi rispettabili e intellettuali e il mondo materiale della microsocietà teatrale. Un'idea che si radica e diventa opzione politica sotto Giustiniano: ultimo esponente di un potere che elimina con il teatro un pericoloso concorrente ai paradigmi dominanti espressi dall'ideologia del potere imperiale che si è saldata ormai con il cristianesimo, religione unica e ufficiale dello stato¹¹.

11 Cfr. Marinelli 2017a, con bibliografia. Specificatamente da leggere sul tema del rapporto tra cristianesimo e teatro almeno Webb 2009, in particolare pp. 197 e sgg.

Fenomenologia del testo drammatico

Nell'ambito degli studi sul teatro si è affacciata negli ultimi vent'anni la necessità di un riesame della questione del testo drammatico da intendersi come parte integrante della cultura teatrale¹². Opportunamente De Marinis proponeva già nel 2004 di osservare la questione della composizione drammatica come una serie di tecniche dipendenti da modalità organizzative e produttive (De Marinis 2004: 100-101) che determinano dati strutturali del testo drammatico.

Per restare alla specificità dell'ambito antico, questa necessità si traduce in una serie di osservazioni e modalità di analisi che non possono prescindere dal definire, per prima cosa, l'ontologia stessa del concetto di drammaturgia nei contesti antichi, nel corso della storia di quel teatro e nelle diverse forme che assume: cosa è il testo drammatico per un verso e la drammaturgia per un altro: in che modo in definitiva esso è parte integrante di quella cultura teatrale? Se nell'ambito della tragedia e della commedia possiamo definire che il testo sia costituito dal testo verbale che la tradizione ci ha fornito, nel quadro di altri generi come la pantomima e il mimo aveva una forma compositiva differente. Ecco che già una prima osservazione ci porta a considerare come il rapporto con la performance determinasse la struttura di questi testi che, per restare al rapporto pantomima e tragedia, trattavano però lo stesso patrimonio mitologico, erano percepiti come generi simili (la pantomima è considerata lo sviluppo della prima ed è definita *traghiké orchesis*)¹³ ma con una forma e una struttura drammaturgica differente, dettata dalla diversa relazione materiale con i linguaggi della scena.

12 Una valida proposta è costituita da De Marinis 2004, cap. IV che, postula l'autonomia reciproca tra testo e spettacolo, distingue opera letteraria e materiale per lo spettacolo e mostra come la questione del testo drammaturgico non esaurisca il rapporto tra letteratura e teatro (100). La questione dello spazio letterario del teatro era già stata introdotta da Taviani 1995 e con pugnaci ma importanti riflessioni di metodo in Taviani 1993: 217-281. In area francese il riesame della questione del testo si è concentrato su metodologie di analisi di marca eminentemente semiotica, fortemente influenzata da Eco nel caso di Pavis 2016 o su una revisione del concetto di drammaturgia e letteratura drammatica, con intenti militanti, da parte di Danan 2017.

13 Essa è definita *τραγικὴ ὀρχησις* (danza tragica ma *orchesis* significa al contempo pantomima) in Ateneo, I 20d, e il pantomimo è definito *τραγικῆς ἐνρhythμου κινήσεως ὑποκριτὴν* (attore di un movimento tragico dotato di ritmo) in una iscrizione (Fouilles de Delphes, III, I, 551).

Tuttavia anche la concezione stessa dell'uso della drammaturgia ha una evoluzione che dobbiamo considerare nell'esaminare l'ontologia del testo drammatico e che è definita dalla figura stessa di Licurgo che canonizza i tre tragici e ne offre alla *polis* una edizione definita del *corpus*, conservato nell'archivio di Atene, dalla quale non ci si doveva discostare. Questa operazione determina però, nel contesto del IV secolo, un elemento di grande rilievo proprio dal punto di vista del concetto di drammaturgia: abbiamo infatti una distanza tra il testo scritto e il testo come materiale adoperato per la scena certamente a partire dall'età ellenistica, come ha mostrato Bruno Gentili ormai quasi cinquant'anni fa (cfr. Gentili 1977). Nelle diverse performance e re-performance tragiche, il testo diventa materiale da adattare, ridefinire, riscrivere persino. Dunque in età ellenistica si consuma quella distanza tra testo letterario e copione che agli occhi del nostro metro di analisi può essere compresa se distinguiamo il concetto di drammaturgia da quello di composizione del testo drammatico.

Tuttavia il quadro non si esaurisce qui. Al contrario, prima ancora di riflettere sulla carriera del testo drammatico e sull'evoluzione del suo uso nel IV secolo e oltre, è necessario studiarne l'essenza nel quadro del V secolo stesso, constatando che le modalità di composizione vivono di una specifica osmosi e influenza con gli elementi materiali della scena: la convenzionalità gestuale e il fenomeno della possessione sono le più determinati (per approfondimenti cfr. Marinelli 2015).

Questo non vuole dire affatto che il testo drammatico comprendesse e prevedesse la sua messinscena, al contrario significa che la strategia di composizione era materialmente determinata da una modalità specifica, che era in rapporto con quella che era la cultura attoriale: a certi pattern di enunciazione (*lexis*) e di azione (*pragma*) corrispondevano precisi codici gestuali (*schemata*) e aspetti del lavoro attoriale che erano guidati da queste specifiche e stringenti corrispondenze: il poeta non era anche *didaskalos* al contrario il poeta era al contempo *didaskalos*. La scrittura del testo verbale era parte integrante della cultura materiale del teatro, in una commistione orizzontale di elementi compositivi (verbali, letterari, orchestici) in osmosi tra di loro. Il concetto di testo come oggetto separato e manipolabile a posteriori interviene solo in una fase successiva, a partire appunto dal IV secolo.

Bibliografia

- Beacham, R. (2013). Otium, Opulentia and Opsis: Setting, Performance and Perception within the mise-en-scène of the Roman House. In G.W.M. Harrison, V. Liapis (Eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre* (pp. 371-408). Brill.
- Cruciani, F. (1991). “Problemi di storiografia”. In *Guide bibliografiche. Teatro*. Garzanti.
- Cruciani, F. (1992). *Lo spazio del teatro*. Laterza.
- Danan, J. (2017). *Qu'est-ce que la dramaturgie*. Actes Sud.
- De Marinis, M. (1992). *Semiotica del teatro*. Bompiani.
- De Marinis, M. (1994). *Capire il teatro*. La Casa Usher.
- De Marinis, M. (2004). *Visioni della scena*. Laterza.
- Falkner, T. (2002). Scholars versus Actors, Text and Performance in the Greek Tragic Scholia. In P. Easterling, E. Hall (Eds.), *Greek and Roman Actors* (pp. 342-361). Cambridge University Press.
- Gentili, B. (1977). *Lo spettacolo nel mondo antico*. Laterza.
- Guarino, R. (2005). *Il teatro nella storia*. Laterza.
- Kasprzyk, D., Vendries, C. (2012). *Spectacles et désordre à Alexandrie. Dion de Pruse. Discours aux Alexandrins*. Presses universitaires.
- Marinelli, M. (2014-2015). *Culture e teorie dello spettacolo antico: i Greci*. Tesi di dottorato, Università di Torino, relatore Franco Perelli.
- Marinelli, M. (2015). “Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese”. *Il castello di Elsinore*, XXVIII, 72, 9-42.
- Marinelli, M. (2016a). “La società degli attori sotto Giustiniano: Coricio di Gaza e l'Apologia dei mimi”. *Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico*, 6, 69-103.
- Marinelli, M. (2016b). “Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di Samosata”. *Il castello di Elsinore*, XXIX, 25-57.
- Marinelli, M. (2017a). “Il corpo del performer nel *Pro Saltatoribus* di Libanio”. *Il castello di Elsinore*, XXX, 75, 9-23.
- Marinelli, M. (2017b). “Nuove prospettive nello studio dello spettacolo nel mondo antico”. *Mimesis Journal*, vol. 6, n. 1, giugno 2017, 5-20.

- Marinelli, M. (2018). *Aristotele teorico dello spettacolo*. Edizioni di Pagina.
- Marinelli, M. (2020a). “Un’analisi performativa della prima sequenza dell’Aiace di Sofocle”. *MLA*, 72, 46-62.
- Marinelli, M. (2020b). “Mythos e Plot: origine di un’idea. Aristotele, Sartre, Heiner Müller”. *Culture Teatrali*, 29, 187-200.
- Marinelli, M. (2024). “La forma in movimento. Il corpo dell’attore nella tradizione scolastica: una prima indagine”. *Synthesis*, 31.
- Pavis, P. (2016). *L’analyse des textes dramatiques de Sarraute à Pommerat*. Armand Colin.
- Pickard-Cambridge, A.W. (1946). *The theatre of Dionysus in Athens*. Oxford University Press.
- Polacco, L. (1989). Il teatro greco come arte della visione. In C. Molinari (Ed.) (1994), *Il teatro Greco nell’età di Pericle* (pp. 201-219). Il Mulino.
- Pradier, J.M. (2007), “Théâtre et neuroscience”. *Culture Teatrali*, 16, 73-87.
- Pradier, J.M. (1995), “Dalle arti della vita alla vita come arte”. *Teatro e Storia*, 17, 75-96.
- Ruffini, F. (1983). *Teatri prima del teatro*. Bulzoni.
- Taviani, F. (1993). Attilia o lo spirito del testo. In *Il Magistero di Giovanni Getto* (pp. 217-281). Costa & Nolan.
- Taviani, F. (1995). *Uomini di scena, uomini di libro*. Il Mulino.
- Webb, R. (2009). *Demons and Dancers*. Harvard University press.