

Il teatro antico

Considerazioni preliminari

Il teatro, in tutte le sue forme, ha avuto, specie nell'antichità, sempre un potere di contestazione esplicita e questa opposizione alla realtà sociale è sempre divenuta il principio motore di ogni creazione artistica.

Nei passaggi da una struttura sociale ad un'altra e nei disordini che essi comportano possiamo considerare le cause e le condizioni delle creazioni artistiche.

Bisogna, infatti, rilevare¹ che i grandi periodi creativi si realizzano quasi tutti in momenti di rottura sociale: la creatività drammatica greca è al culmine nel momento in cui gli effetti del lento passaggio dalla vita rurale patriarcale alla vita urbana si fanno sentire con maggiore intensità; è il caso del 480 a.C., anno della battaglia di Salamina, battaglia che comporta un mutare della società.

A quest'epoca corrisponde il momento in cui nelle città greche si impone una nuova originale forma sociale, tanto per il funzionamento del sistema politico, economico e giuridico di questo, tanto per la veemenza dei conflitti che opposero le città le une alle altre, ed è a quest'epoca che corrisponde anche una fioritura improvvisa di importanti opere teatrali a cui fa seguito poi un'interruzione repentina.

La forma teatrale, quindi, risulta² una forza sociale la cui funzione è quella di situarsi in maniera nuova in rapporto agli eventi ed agli altri gruppi umani; la manifestazione teatrale ha incarnato, perciò, spesso, il conflitto tra censure sociali e libertà del futuro, profilando sulle scene individui in lotta contro l'ordine stabilito.

Il teatro greco diventa, quindi, anch'esso funzione essenziale della vita della pòlis ed è portatore di una problematica politica e sociale essendo stato il poeta sollecitato da specifiche situazioni che hanno determinato il suo atteggiamento e la sua creazione: non possiamo, infatti, dimenticare come in qualsiasi forma artistica si rifletta la posizione dell'artista nella vita del tempo.

Il patrimonio mitico, cresciuto su di un terreno sociale ben diverso (la società tribale di re, sacerdoti e pastori), poteva essere reinterpretato in funzione dei nuovi problemi della città e della sua politica.

La reinterpretazione del mito in senso moderno fu assolta soprattutto dal teatro tragico, che divenne un momento centrale nella vita della comunità ateniese; fu, nello stesso tempo, rito religioso, dibattito ideologico e riflessione collettiva a cui partecipavano, spesso a spese dello Stato, tutti i cittadini ateniesi.

In Grecia, ed in particolar modo ad Atene, quindi, le rappresentazioni³ teatrali furono un grandissimo "fatto sociale" e molto più che ai nostri giorni un fenomeno di massa; esse diverranno, inoltre, sempre più una conquista, un mezzo di conoscenza, uno specchio della società, un legame sociale.

Non possiamo se non ripetere che il teatro fu un vero centro di vita intellettuale che agiva efficacemente sulle masse sia dal punto di vista estetico che da quello educativo e culturale.

Non solo il teatro con le sue rappresentazioni⁴, ma anche gli edifici furono utilizzati come centri di vita e servirono spesso come luogo di adunanze così per le assemblee come per i giudizi...

¹ L. Moussinac, *Il teatro dalle origini ai nostri giorni*, 1984

² I. Gallo, *Il teatro greco*, 1991

³ H.C. Baldry, *I Greci a teatro*, 1993

⁴ A. Reynaud – R. Andria, *Il teatro e il diritto*, 1993

Struttura architettonica ed organizzazione scenica

A Creta

A Creta alcuni sacri recinti, ove sembra si svolgessero cerimonie religiose con danze e cori, possono essere riconosciuti tra i luoghi che in età più remota furono adibiti a rappresentazioni teatrali.

In Grecia

Fu in Grecia, comunque, dopo un periodo (quello più antico della storia di Atene) in cui le rappresentazioni avevano luogo nell'agorà, che l'area destinata agli spettatori assunse in origine la forma di gradinate a squadra, con un'angolazione che venne poi smussandosi fino a determinare una sede inclinata e semicircolare, come luogo stabile da cui assistere a manifestazioni religiose e artistiche.

Il teatro in età classica

Gli esemplari più antichi sono identificabili nelle strutture di Eleusi e di Torico, databili al VII sec. a.C., mentre si può assumere, come forma compiuta e paradigmatica dell'evoluzione architettonica per l'età classica, il teatro di Dioniso Eleutherios in Atene, situato sulle pendici meridionali dell'acropoli entro il thèmenos ("recinto sacro") di Dioniso, complesso e funzionale nell'eleganza definita dell'impianto.

L'"orchestra"

L'area occupata dagli attori, chiamata "orchestra", ossia luogo delle danze, di forma variamente trapezoidale / semicircolare⁵ o circolare⁶ e del diametro di ca. m. 20, era situata di solito in una zona piana, affiancata a un pendio, delimitata all'intorno da un canale ricoperto di lastre, ampio poco meno di m. 1, detto "euripo", che convogliava le acque defluenti dalla collina.

L'altare di Dioniso

Talvolta un rilievo in pietra segnava con maggiore evidenza lo spazio dell'orchestra, il cui piano in terra battuta celava sotterranei e "praticabili", ricavati per esigenze di scena; al centro doveva essere primitivamente la θυμέλη ("altare"), di forma circolare e con la statua di Dioniso, altare che serviva sia per offerte sia come punto di riferimento per i movimenti del coro⁷.

Le "pàrodoi"

L'accesso al teatro avveniva o dall'alto (come spesso oggi) o attraverso le παροδοί ("passaggi laterali"), spesso lievemente inclinate, arricchite da statue e dediche votive, utili agli attori e agli spettatori, chiuse da porte solo in età più tarda. Da quella di destra, per convenzione, entravano i personaggi provenienti dalla città, dall'altra di sinistra quelli che giungevano dalla campagna.

La "cavea"⁸

Il pendio, con i sedili sistemati a gradinata, costituiva la cavea, costruita nel sec. IV al posto dei sedili di legno, generalmente a semicerchio abbondante intorno all'orchestra; era divisa in tredici cunei da dodici scalette verticali, mentre i διαζώματα ("corridoi") separavano orizzontalmente i settori secondo il prestigio di chi l'occupava.

I sedili

⁵ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Tale forma resterà tale sino alla seconda metà del sec. IV a.C.; in seguito subirà modifiche dovute al distacco della <<proedria>> dal resto dei sedili mediante un corridoio pavimentato che ne consentiva il camminamento"

⁶ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Questa forma risulta solo ad Epidauro e ad Eniade"

⁷ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Il punto in cui si trovava l'altare dell'antica orchestra non era solo la parte centrale del teatro, ma ne era il fulcro, il centro ideale."

⁸ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Sull'origine del <<kòilon>> del teatro di Atene gli studiosi hanno ipotizzato una scelta fatta dagli spettatori, questo sempre che non si voglia far derivare la sua origine da quella precedente del teatro di Torico in Attica"

I primitivi sedili in legno furono successivamente sostituiti, originariamente, con sessantasette seggi in pietra od in marmo pentelico, con schienali e braccioli di varia forma e dignità per i personaggi più autorevoli (quello centrale era assegnato al sacerdote di Dioniso).

I pannelli scenici

La scena, tangente all'ορχηστρα, era originariamente una costruzione improvvisata con tendaggi e pali, ma in età classica assunse una linea architettonica stabile come sfondo all'azione, alla quale spesso si adeguava; si ebbero infatti riproduzioni della facciata di un palazzo reale o di un tempio, rocce, grandi sepolcri e altari; talvolta su πινακες (tavole dipinte issate lungo le antenne, quando servivano, altrimenti calate dentro la fossa scenica per mezzo di corde) o prismi girevoli erano raffigurati paesaggi di città o di campagna; pedane, gru, fosse e rotaie di scorrimento venivano impiegate per gli artifici scenici⁹ necessari.

I parasceni

Due strutture laterali, dette παρασκηνια ("parasceni"), definivano con maggior compiutezza l'edificio di fondo, in cui si aprivano le porte, tre normalmente, a indicare vicine o lontane provenienze.

Dietro erano i luoghi riservati agli attori, ai costumi e agli attrezzi.

Gli attori

A proposito di attori ricordiamo che questa professione era riservata esclusivamente ai maschi.

Il mestiere di "istrione", infatti, diversamente che in Roma, era tenuto in grandissima considerazione (gli attori professionisti erano spesso remunerati come divi dello Stato) e, quindi, ruoli preminenti non potevano essere affidati se non a donne libere: ma queste vivevano preminentemente in casa¹⁰, né si faceva comunemente uso di ragazzi per simulare le voci femminili (anche se brevi parti infantili sono contemplate in più di una tragedia).

⁹ Tra le più importanti macchine teatrali citate nell'"Onomastikon" di Polluce (stampato solo nel 1502) ricordiamo:

- εκκυκλημα - una piattaforma che permetteva di mostrare le azioni svoltesi all'interno
- εξωστρα - piattaforma non girevole montata su ruote
- μηχανη - un gancio che sollevava od abbassava le divinità (nelle "Nuvole" Aristofane sospende Socrate ad un cesto; nella "Medea" Euripide permette alla protagonista di uscire di scena su un carro di fuoco; ...)
- θεολογειον - una macchina su cui apparivano le divinità
- γερανος - gru impiegata nei momenti di emergenza
- εωρημα - carrucola con le stesse funzioni della μηχανη
- σκοπη - un posto (un muro, una torre o un punto di avvistamento) da dove il "regista" sorvegliava l'azione
- διστεγια - un secondo piano che permetteva agli attori di salire sul tetto di una casa
- κεραυνοσκοπειον - macchina idonea a simulare fulmini
- βροντειον - un espediente (otri pieni di pietre rovesciate in recipienti metallici, forse di ottone) atto a simulare tuoni

¹⁰ "Quando si parla della donna greca, leggiamo in un saggio del Bonnard, ci si riferisce generalmente alla donna ateniese dei secoli V-IV a.C., del popolo, cioè, e dell'epoca che ci hanno lasciato un maggior numero di testimonianze, le quali, sia per la quantità, sia per il valore, hanno fissato il carattere della donna greca sullo schema della donna ateniese dell'età classica.

Quello che soprattutto ci colpisce della donna greca è il fatto che essa è esclusa dalla vita della "pòlis", e non solo dall'attività politica, ma anche da quella sociale e culturale.

La "pòlis" è una società creata da uomini, soltanto per uomini; la donna vive entro il suo perimetro vegetativo, non attivo.

Il suo mondo, regno o prigione, secondo i punti di vista, è la casa; le sue attività i lavori domestici; le sue virtù il silenzio, il pudore ed il rimanere tranquilla in casa propria.

Tutto quello che avviene fuori delle mura domestiche riguarda l'uomo e soltanto l'uomo; la donna non dia consigli e non procuri guai."

Protagonisti e "spalle"

Il ruolo del protagonista (in origine lo stesso autore della tragedia) era preminente ¹¹ e secondo e terzo attore (*"deuteragonista"* e *"tritagonista"*) dovevano stare al loro posto; senza contare gli innumerevoli κωφα προσωπα (*"personaggi muti"*; per lo più cittadini presenti sulla scena come guardie di scorta, ancelle, giudici, ...).

Plurifunzionalità dell'attore

D'altronde la professione doveva essere certamente molto impegnativa, se, a prescindere dalla nitidezza della voce e da un'acconcia gestualità, soli tre attori erano costretti ad interpretare otto-dieci personaggi (per l'*"Edipo a Colono"* si ipotizza che il personaggio di Teseo fosse interpretato da tutti e tre gli attori, a turno).

I costumi degli attori

Per quanto riguarda i costumi (forse introdotti da Eschilo) indossati dagli attori fondamentale era il χιτων (*"chitone"*), una tunica a maniche lunghe abbellita da ornamenti e legata da una cintura sotto il petto (chitone ionico) o più corta ed aperta sui fianchi (chitone dorico); sul chitone veniva indossato o un ιματιον (lungo mantello raccolto sulla spalla destra) o una χλαμυς (*"clamide"*), un mantello corto portato sulla spalla sinistra.

Anche il colore dei costumi era importante (il nero indicava lutto o sventura, il porpora la dignità regale, ...), ma i personaggi erano distinguibili pure da particolari caratterizzanti (ad esempio, la βακτηρια, cioè il bastone, per i vecchi; la spada per il guerriero; una ghirlanda per il messaggero; ...).

Ad incrementare la già notevole statura dell'attore, imbottito e munito di un ογκος (*"parrucca"*) per motivi scenici (cioè per essere distinto anche dagli spettatori posti sulle ultime gradinate), era diffuso l'uso del κοθορνος (*"coturno"*), un tipo di calzatura che, nata con suola bassa, ma resa più spessa in epoca tarda, aumentava di buoni venti centimetri... la solennità del personaggio interpretato.

Le maschere

La maschera, il cui uso è attestato nell'arte greca con implicazioni religiose molto prima del dramma, era la caratteristica più importante dell'attore greco.

Fatta di lino / sughero / legno ¹² e munita di una parrucca, pur con una fisionomia fissa (viso dipinto di bianco per le donne, di grigio per gli uomini ¹³) ed una bocca leggermente

¹¹ Il numero degli attori fu portato a due da Eschilo, a tre da Sofocle, mentre al 449 a.C. risale l'istituzione del premio per il *"migliore attore protagonista"* (un *"oscar" ante litteram*)

¹² La struttura della maschera era ottenuta da un assemblaggio di cenci in una forma: su questo si stendeva uno strato di gesso; i dettagli del viso (colorito, labbra, sopracciglia) si rendevano con colori appropriati

¹³ Curiosità: La donna greca non aveva niente da invidiare alle sue nipoti d'oggi per quel che riguarda la cura della persona. Essa faceva il bagno in casa, aiutata dalle sue schiave, a meno che non fosse un'etèra o una donna di bassa condizione, nel qual caso, almeno in età recenti, frequentava i bagni pubblici; si profumava con profumi costosi ed esotici e si "truccava" con molta cura. I cosmetici, infatti, conosciuti forse nell'età più antica, erano usati in epoca classica anche presso le madri di buona famiglia, che ne facevano un uso moderato, mentre le etère ne abusavano; finché in età ellenistica divennero l'indispensabile artificio per la bellezza di tutte le donne, specie di quelle di città. Il colorito pallido, conseguenza della vita chiusa e sedentaria, la prima ruga, la pelle rilassata e "stanca" erano inconvenienti da correggere o da nascondere in ogni modo e a qualunque costo. Così si ricorreva al belletto bianco della biacca, al belletto rosso del minio, dell'ancusa o del fuco, che si spargevano sulle labbra e sulle guance con un apposito pennello, mentre si ombreggiavano le ciglia e le sopracciglia con un leggero velo di tintura nera di antimonio o di nerofumo. Se poi la tinta naturale dei capelli non soddisfaceva o, peggio ancora, rivelava qualche filo d'argento, allora si tingeva tutta la capigliatura in biondo oro o in nero ebano e, quando, purtroppo, la natura spietata faceva l'ultimo oltraggio, si ricorreva all'inganno della parrucca. D'altronde il desiderio che esse destavano nei loro amanti era la ragione stessa della loro importanza, specialmente in città quali Atene e Corinto. Generalmente erano belle, e si servivano soprattutto della loro bellezza per attirare gli uomini. Non ignoravano nessuno dei stratagemmi capaci di renderle ancora più seducenti, stratagemmi che le vecchie trasmettevano alle più giovani. Le donne della buona società non esitavano a ricorrere a simili stratagemmi per conservare l'interesse dei loro mariti. I belletti, i vestiti provocanti, le tuniche trasparenti di cui parla la Lisistrata di Aristofane sono tutte armi che le donne adoperavano per attirare gli uomini, mariti o amanti, quando volevano sedurli o trat-

aperta per il solo fine di fungere da megafono (la scena poteva distare dagli ultimi spettatori anche m. 90), era fondamentale per attori che dovevano sostenere anche dieci ruoli diversi ¹⁴ e, quindi, accessoriata (colore, forma, natura dei capelli; varietà dei copricapi; ...) in modo tale da poter ottenere da pochi tipi una serie di personaggi dissimili.

Di quelle del sec. V ci sono pervenute scarse informazioni, ma scavi effettuati a Lipari hanno portato alla luce terrecotte raffiguranti personaggi teatrali che consentono di contare ben 44 tipi da collocare nell'arco di tempo che va dalla prima metà del sec. IV alla metà del sec. II a.C..

Nel periodo d'oro della tragedia (sec. IV) la maschera diventa più imponente e presenta una bocca decisamente sproporzionata al resto del volto.

Il coro ¹⁵

Accanto agli attori c'era il coro, i cui componenti ("coreuti"; prima 12, poi 15; vestiti con chitone o, se schiavi, con un farsetto), oltre a godere anch'essi di stima pubblica, erano preparati da un istruttore (a volte lo stesso autore della tragedia) e pagati dal "corego", un ricco ateniese disposto ad addossarsi il peso della sponsorizzazione del dramma.

I coreuti, una volta entrati in scena, si sistemavano, per facilità di manovra nel cambiare gli schemi, su cinque file di tre elementi.

Di esso null'altro sappiamo e, anche se gli autori ci hanno fornito nomi di balli e schemi di movimento ("la tenaglia", "mani sulla testa", "la danza del bastone", ...), non ne forniscono spiegazioni, né chiariscono la posizione del coro nei momenti di non-attività.

Il teatro in età ellenistica

In età ellenistica si venne accentuando l'importanza dell'edificio scenico, che assunse un valore architettonico decorativo, nella forma, divenuta stabile, di costruzione lunga e stretta; la fronte, rivolta verso gli spettatori (fronte scenica) e movimentata con nicchie, portici, fondali e pannelli dipinti, era sopraelevata rispetto all'orchestra, ormai occupata dal pubblico; gli attori tragici (a differenza di quelli della commedia che agivano in prossimità degli spettatori) recitavano su una pedana, profonda anche 3 m, sostenuta da colonne o da muraure, ornate da statue, semicolonne e grandi vasi di bronzo per la risonanza.

L'edificio scenico, ormai divenuto una costruzione a più piani, talora si apriva sul lato opposto all'ορχηστρα in un portico monumentale ¹⁶.

tenerli presso di sé. Non c'è da dubitare sul fatto che tra la condizione sociale della donna, eterna minorene che passava dalla tutela del padre a quella del marito, e la sua condizione reale ci fosse, anche su questo piano, una certa distanza: si può notare, infatti, una realtà quotidiana diversa dall'immagine un pò troppo incolore che una semplice analisi della vita delle donne basata sulla loro condizione sociale e giuridica farebbe supporre.

¹⁴ Polluce (sec. II d.C.) cita un repertorio per la sola tragedia di ben 28 maschere: 6 di vecchi, 8 di giovani, 3 di servi, 11 di personaggi femminili, tutti distinti per età, sesso e condizione; ben 44 per la commedia

¹⁵ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "*I cori antichi erano <<cantati a tempo di danza e in cerchio>> intorno ad un altare e proprio questa è la descrizione fatta da Omero per la rappresentazione incisa sullo scudo di Achille*"

¹⁶ § Le trasformazioni del teatro di Dioniso

In età arcaica l'ορχηστρα aveva la forma approssimativamente di un semicerchio, ma ben presto assunse un aspetto circolare (quella del τεμενος di Dioniso doveva essere di ca. m. 27 di diametro);

verso la fine del sec. VI la scena in legno venne sostituita da una lunga costruzione rettangolare (di cui nulla ci è rimasto), tangente all'ορχηστρα, con un'ampia porta al centro, edificio che serviva anche da deposito per gli attrezzi di scena;

nel corso del sec. V l'edificio divenne una σκηνοθηκη ("magazzino") dove era riposto l'allestimento scenico; fino al 465, c'era un dislivello di ca. m. 2 tra l'ορχηστρα ed il tempio di Dioniso che costringeva i primi tragediografi a strane messinscene;

agli inizi del sec. V l'ορχηστρα fu fatta avanzare verso il pendio della collina, venne eretto davanti alla σκηνοθηκη un edificio scenico rettangolare con avancorpi lignei, furono sistemati sulla collina sedili di legno e, con le mura di sostegno della cavea, si formarono le due παραδοι;

nel periodo di Pericle la scena di legno fu trasformata in un edificio stabile in pietra con παρασκηνια laterali a due piani, la cavea fu divisa in tredici κερκιδες ("cunei") forniti di κλιμακες ("scale"), furono costruiti i pri-

Il teatro greco come forma d'arte

Le origini

Il teatro greco ebbe origine nell'Attica nella forma del dramma satiresco, della tragedia e, quindi, della commedia, in stretta connessione con il culto di Dioniso e con le sue feste esaltanti che, operando la comunione dell'umano con il divino, crearono l'ambiente adatto perché sensibilità, passioni e fantasia dessero vita a una finzione drammatica.

Infatti dal ditirambo lirico, in cui i coreuti, disposti a circolo (cori ciclici) con il corifeo in mezzo, esponevano in un canto univoco con più o meno particolari un mito o una leggenda concernenti il dio, si passò al ditirambo dialogato, in cui coreuti e corifeo assumevano le parti di due interlocutori, l'uno che interrogava, l'altro che rispondeva.

Bastò che al corifeo, che rappresentava Dioniso, e ai coreuti, costituenti lo stuolo dei suoi seguaci, si aggiungesse un secondo personaggio, perché si avessero gli elementi essenziali del dramma.

L'innovazione, feconda di successivi ampliamenti, fu attribuita dalla tradizione a Tespi, ritenuto comunemente l'inventore della tragedia.

Con lui, pertanto, l'elemento tragico si sarebbe scisso da quello comico, con il quale era mescolato nel dramma primitivo, e Dioniso, con le sue edificanti avventure, sarebbe stato sostituito dagli eroi e dalle loro dolorose vicende.

Feste ed agoni

Tra il 536 e il 532 a.C., per volontà di Pisistrato, ad Atene venne data la prima rappresentazione organizzata dallo Stato e furono istituiti annuali agoni tragici.

Circa un cinquantennio dopo (486 a.C.) pure la commedia, nata anch'essa dal culto di Dioniso e collegata con le feste in suo onore, da spettacolo privato divenne pubblico e regolato da norme precise (agoni comici).

Nel V e nel IV sec. a.C. in Atene e, in misura minore, come è presumibile, in talune altre città elleniche l'attività teatrale fu intensa e feconda.

Essa si svolgeva normalmente, poiché i Greci combattevano solo a fine primavera ed in estate, nel corso delle tre importanti feste dionisie (piccole dionisie o rurali [che si svolgevano nel mese di Poseidone, cioè a dicembre/gennaio], lenee [attuata nel mese di Game-lione, cioè a gennaio / febbraio; così chiamate da Lenai, uno dei seguaci di Dioniso ¹⁷], grandi dionisie o urbane [tenute nel mese di Elafebolione, cioè a marzo / aprile] ¹⁸) e talvol-

mi προεδρια ("posti d'onore"), le παροδοι passarono da metri 8 a metri 3 e si condusse intorno all'ορχηστρα l'ευριπος ("canale di scolo");

in età ellenistica l'edificio si trasformò in un portico *post scaenam* aperto verso la parte meridionale del recinto di Dioniso.

§ Le differenze tra il teatro di Licurgo e quello precedente

- Fu incrementata la distanza tra la scena e la *cavea*;
- L'ορχηστρα conservò la forma circolare;
- Vennero costruiti προεδρια di marmo;
- Fu sistemato intorno all'ορχηστρα il canale di scolo delle acque piovane;
- Ai parasceni, ad un solo piano, vi si accedeva dal piano superiore dell'edificio di marmo;
- La scenoteca venne trasformata in portico.

¹⁷ Poiché si svolgevano durante la brutta stagione, quando il mar Egeo era tempestoso ed impediva l'arrivo di gente da altre parti della Grecia, avevano risonanza solo locale: consistevano in grandi processioni per le vie della città ed in competizioni teatrali, quasi sempre commedie, che si svolgevano nel recinto riservato al dio quando ancora la rappresentazione teatrale non aveva un vero e proprio edificio quale fu il teatro.

¹⁸ Il rito preliminare consisteva nella rievocazione dell'arrivo di Dioniso da Eleutere tramite una processione, aperta dagli efebi, che accompagnava la statua del dio (da ciò possiamo capire quanto fosse sacro il carattere degli spettacoli nel mondo greco e come per i Greci la presenza degli dei fosse una costante di quasi tutte le attività quotidiane, anche se le gare drammatiche si svolgevano in onore di una sola divinità, Bacco, che non era solo il dio del vino, ma anche della fertilità e della vegetazione, le cui incarnazioni erano il toro ed il capro, i cui simboli erano l'edera ed il fallo, un dio che faceva appello alle passioni e non alla ragione, un dio

ta delle antesterie ¹⁹; ne era soprintendente l'arconte eponimo nelle grandi dionisie, l'arconte re nelle lenee, ai quali veniva riservata la designazione del cittadino abbiente obbligato ad assumersi la coregia e l'ammissione dei concorrenti al concorso drammatico.

Nello spirito competitivo proprio dell'indole del popolo greco, i tre poeti scelti negli agoni tragici dovevano presentare una tetralogia (tre tragedie e un dramma satiresco), mentre i tre (più tardi cinque) degli agoni comici gareggiavano con una sola commedia ²⁰.

L'autore, che talvolta anche fungeva da attore, o il corego stesso o un esperto corodidascalo curava l'istruzione del coro, la distribuzione e recitazione delle parti e l'allestimento scenico, che, primordiale agli inizi, si arricchì via via di ingegnosi espedienti.

Una commissione di cinque cittadini per la commedia, forse di dieci per la tragedia, estratti per lo più a sorte, giudicava le opere presentate e stabiliva le graduatorie di merito.

Dopo il verdetto, l'arconte redigeva un resoconto ufficiale con tutte le notizie relative ai drammi rappresentati.

Raccolte da Aristotele nelle sue Didascalie, pervennero a noi, insieme con gli argomenti (*"Hypothéseis"*), con i testi manoscritti delle singole opere ²¹.

I vincitori, l'autore, l'attore e in seguito anche il corego erano premiati con una corona di edera e di alloro e con un tripode di metallo, che spesso veniva dedicato a Dioniso.

Sorto dal popolo e promosso per le esigenze e l'educazione del popolo, il teatro in Atene concentrava l'attenzione e l'interesse di tutti i cittadini ²².

in onore del quale ben trovavano posto le rappresentazioni delle tragedie e delle commedie): aveva luogo per primo, forse nell'8° o 9° giorno di Elafebolione; nello stesso 8° giorno si teneva, probabilmente, anche il proagone (che aveva luogo nell'Odeon fatto costruire da Pericle nel 444), mentre quello successivo, il 10°, era dedicato alla processione religiosa; i tre giorni che seguivano servivano a portare sulle scene, ogni giorno, tre tragedie, un dramma satiresco ed una commedia; le cerimonie avevano inizio all'alba, quando il teatro veniva purificato con il sacrificio di un porcellino lattante

¹⁹ Non comprendevano rappresentazioni teatrali, duravano tre giorni e costituivano una tipica festa di desacralizzazione del vino nuovo

²⁰ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: *"Anche la commedia giocò un ruolo determinante nell'omogeneizzazione del corpo sociale fornendo un riferimento culturale del procedere dell'esperienza politica della polis. Aristotele, nella <<Poetica>>, indica l'origine della commedia nelle antiche processioni dei fallofori che avanzavano a ritmo di marcia. La definisce <<imitazione di persone più volgari dell'ordinario, non però volgari di qual si voglia specie di bruttezza o fisica o morale, bensì di quella sola specie che è il ridicolo: perché il ridicolo è una partizione del brutto. Il ridicolo è qualcosa come di sbagliato e di deforme, senza però essere cagione di dolore e di danno. Così, per esempio, tanto per non uscir dall'argomento che trattiamo, la maschera romana: la quale è qualcosa di brutto e come di stravolto, ma senza dolore>>"*

²¹ L'argomento I della tragedia oggetto di studio nella traduzione di G. Paduano: *"L'Edipo a Colono è legato in un certo qual modo all'Edipo Re. Scacciato dalla patria, Edipo già vecchio giunge ad Atene condotto per mano dalla figlia Antigone. Le femmine infatti erano più dei maschi attaccate al padre. Giunge ad Atene, come egli stesso dice, seguendo l'oracolo che gli aveva predetto che sarebbe morto presso le dee dette Venerande. Per primi lo vedono i vecchi del luogo che compongono il coro, e vengono a parlare con lui. Poi arriva Ismene e gli riferisce la lite tra i fratelli e la venuta di Creonte. Questi, giunto per ricondurlo in patria, se ne va senza esservi riuscito. Edipo riferisce a Teseo l'oracolo e chiude la sua vita presso le dee. Il dramma è meraviglioso; Sofocle lo scrisse già vecchio per ingraziarsi non solo la patria ma anche il suo demo: era infatti originario di Colono. Ma rendendo celebre il demo fece cosa gradita a tutti gli Ateniesi, perché Edipo nel dramma dice che essi non subiranno assedi e sconfiggeranno i loro nemici, predicando anche che essi un giorno combatteranno coi Tebani e, secondo gli oracoli, vinceranno per il privilegio di possedere la sua tomba. La scena è nell'Attica, nel demo equestre di Colono, presso il tempio delle Eumenidi. Il coro è costituito da Ateniesi, il prologo è detto da Edipo."*

²² U. Albin ("Nel nome di Dioniso, 1991") delinea, attraverso testi significativi, lo spettatore del tempo:

- esprime la sua antipatia contro chi entra in teatro e non è gradito masticando rumorosamente i cibi e tirando proiettili di ogni genere [Demostene, *Contro Midia* 226; Aristotele, *Etica nicomachea* 1175b 12/14]
- riceve, spiritosamente, un sacco pieno di pietre da un audace autore di parodie perché, eventualmente, se ne possa servire [Ateneo, *Sofisti a banchetto* 406f]
- si alza in piedi per protestare o, poiché non ha sentito, per chiedere all'attore di ripetere i primi tre versi [Cicerone, *Disputazioni tuscolane* IV 29 63]
- fischia, schiamazza, pesta i piedi, batte fragorosamente le mani, chiede il bis, esagera con grida e strepiti [Platone, *Repubblica* 492b]

Ai poveri, perché potessero assistere agli spettacoli, era concesso dallo Stato un sussidio di due oboli (*"theorikón"*): sussidio, comunque, destinato ad aumentare con il tempo.

La tragedia: specchio dei tempi

Ad eccezione del dramma satiresco (che, pur muovendo dal mito, lo sfruttava in modo umoristico), della farsa burlesca, del mimo e del pantomimo, rivolti a soddisfare un diletto di breve durata, la drammatica ateniese del V e IV sec. a.C. nelle sue forme più significative (Eschilo, Sofocle, Euripide) è legata alle condizioni del tempo e ne riflette i fatti e i problemi di maggior rilievo.

La tragedia nella mirabile fusione di epica e lirica e nell'armonia dei mezzi espressivi della parola, del canto e della danza, adombra nella rappresentazione del mito²³ la realtà quotidiana nei suoi contrasti politici e sociali e nelle sue ansie morali e religiose²⁴.

Nell'età ellenistica il teatro perse l'originale carattere religioso e civico.

Mentre l'organizzazione degli spettacoli passava dai coreghi agli agonoteti, funzionari statali, la tragedia²⁵, perdendo ogni carica emotiva²⁶, si ridusse a esercitazione letteraria

➤ si scatena perché un autore riceva il primo premio e cerca di condizionare il giudizio [Eliano, *Storia varia* II 13]

➤ urla scompostamente cercando, in tal modo, di sancire la bravura di interpreti e scrittori [Platone, *Leggi* 700c/701a]

➤ fa parte di una *claque* [Plutarco, *L'adulatore* 63a]

²³ E il mito, che sta alla base della tragedia, così come della vita del tempo, non ha mai dato adito a sicure interpretazioni, ma, di volta in volta, è stato inteso come... "racconto intorno a dei, esseri divini, eroi e discese nell'al di là" [Platone], "espressione altamente complessa dello spirito umano del quale rivela attraverso la dissimulazione tendenze inconscie" [Freud], "realtà umana e cosmica che si concretizza e si determina in una unità originaria che si può solo ascoltare ed intuire" [Kerényi], "narrazione di eventi accaduti in una realtà che ha determinato la nostra realtà ed ha carattere sacrale" [Pettazoni], "funzione mediatrice ad opera dei suoi modelli per risolvere le contraddizioni" [Levi-Strauss], ...

²⁴ V. Citti, *Tragedia e lotte di classe in Grecia*, 1978: "La tragedia rappresenta, a livello ideologico, lo strumento principale attraverso il quale nella polis ateniese si esercita questa lotta di classe e si riproducono le situazioni sociali necessarie per lo sfruttamento dei soggetti: essa era particolarmente adatta a questa funzione per le ampie possibilità di elaborazione del consenso che le venivano dai vari livelli di messaggi con cui coinvolgeva il pubblico. [...] Rispetto a questa funzione fondamentale della tragedia non è univoco l'atteggiamento dei diversi operatori culturali che sono i poeti tragici. Se complessivamente essi si muovono nell'ambito dell'ideologia dominante ed al servizio di essa, è nondimeno possibile additare degli scarti rispetto a certi aspetti del sistema esistente di potere, minori in Sofocle, più decisamente accentuati in Eschilo, vistosi in apparenza, sia pur limitati da pesanti antinomie, in Euripide."

²⁵ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Nella tragedia si possono rintracciare i seguenti elementi: a) la presenza e lo studio delle caratteristiche fisiche, morali e intellettuali dell'eroe (a questo proposito va ricordato che la letteratura occidentale inizia la sua storia proprio con la presentazione di personaggi eccezionali; la figura dell'eroe, descritta e rappresentata attraverso un'azione che progressivamente si intensifica e diventa tragica, è il centro su cui si focalizza l'azione; l'eroe si scontra con forze su cui non potrà mai vincere: di qui l'orribile e spesso il sanguinario); b) la struttura degli eventi, vale a dire lo schema delle azioni da cui scaturisce la tragedia; c) la presenza del mito come elemento rintracciabile in quasi tutte le tragedie (il mito non è nient'altro che il complesso delle idee comuni appartenenti a tutta la polis e raffigurato fantasticamente; non a torto i personaggi tragici sono stati considerati come archetipi; ed è proprio la presenza del mito a garantire la pragmatica della comunicazione tra attori e spettatori; si può definire questo teatro come teatro autenticamente popolare, nel senso che esso parlava a tutto il popolo della polis senza distinzione di classe, di ricchezza, di cultura); d) l'altezza della caduta, rappresentato da un eroe che da una posizione di felicità e di potere cade in quella dell'infelicità e dell'impotenza; e) la verosimiglianza (lo spettatore poteva riferire gli eventi drammatici a fatti o cose sperimentati o sperimentabili da lui stesso); f) i personaggi della tragedia non dovevano essere mai vittime passive, ma possedere nel grado più alto la coscienza della tragedia che stavano vivendo; g) la catarsi finale; h) lo stile alto e sublime."

²⁶ Di Sabato: *La vera funzione della tragedia è la catarsi. Lo stesso Aristotele parla di purificazione dal "timore" e dalla "pietà" perché tali sentimenti si trasformino in "piacere"; e se il popolo greco ebbe un bisogno ancestrale di ricercare "il vero" soprattutto nell'uomo, possiamo interpretare il processo catartico come un vero e proprio processo cognitivo: lo spettatore, nell'assistere allo spettacolo, anche se a livello inconscio, "immedesimandosi" si rivela a se stesso portando, senza accorgersene, dall'inconscio alla coscienza tutti quegli istinti più reconditi del proprio essere fino ad allora celati. E' questo il momento più dionisiaco; da questo punto, che non deve essere superato, ancora una volta gradualmente, la tensione va diminuendo fino a rag-*

o, per un processo di progressiva profanizzazione, si trasformò nella commedia «nuova» (Menandro).

Il teatro a Roma

Venuto meno pressoché completamente il contatto con la vita culturale e politica del tempo, il teatro ²⁷ si svincolò da ogni intento educativo per diventare un semplice quanto diffuso divertimento delle folle e delle corti ellenistiche.

Con siffatto carattere e tale funzione fu accolto in Roma verso la metà del III sec. a.C. e costituì, nel suo contenuto profano, la manifestazione ²⁸ più appariscente di festività religiose e di celebrazioni di avvenimenti gloriosi.

La produzione teatrale, sebbene mostrasse in genere preferenza per i modelli greci (Plauto, Terenzio, Cecilio Stazio), non trascurò la produzione indigena e quella precedente di provenienza etrusca, osca e italica (fescennini, satura, atellana, mimo).

Cercò pure il genere di contenuto nazionale, nella tragedia con la *praetexta*, nella commedia con la togata, predominando fra le manifestazioni artistiche del mondo latino per circa un secolo e mezzo dell'età arcaica. In seguito, nell'ultimo secolo dell'epoca repubblicana e durante l'Impero, il teatro da una parte lasciò sempre più posto alle lascive rappresentazioni del mimo, dall'altra subì via via maggiormente la concorrenza degli spettacoli del circo, dei giochi gladiatori, delle naumachie, ecc.

La drammatica propriamente detta, rimasta in onore presso le classi colte, si esaurì nella riesumazione di opere del passato o nella loro rielaborazione, come nelle truci tragedie di Seneca, destinate alla privata o pubblica recitazione, o nella commedia del «piagnone» (*Querolus*) modellata sulla *Aulularia* plautina.

All'avvento del cristianesimo la condanna della Chiesa, volta soprattutto contro la troppa libera vita degli attori, e l'arretramento culturale provocato dalle invasioni barbariche determinarono nell'alto medioevo l'affievolirsi e infine la scomparsa di ogni attività teatrale, ridotta all'esibizione di pochi guitti vagabondi nelle piazze dei mercati.

giungere di nuovo un punto zero, che coincide con la "soluzione", e, quindi, la "ricomposizione" e di nuovo il controllo del λογος sul θυμος. [...] La tragedia doveva essere mimesi di una ed una sola azione che doveva verificarsi in un sol luogo ed in un solo giorno proprio per agevolare lo svolgersi del processo catartico.

²⁷ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Ad avallare le differenze tra il teatro greco e quello romano vi è Vitruvio che nel trattato <<De architectura>> dice <<Se noi diamo al proscenium maggiore lunghezza dei Greci, lo si deve al fatto che da noi tutti gli artisti recitano sul palcoscenico e l'orchestra è riservata ai seggi dei senatori. L'altezza del proscenio non deve superare i cinque piedi cosicchè le persone sedute nell'orchestra possono vedere tutta l'azione degli attori. I Greci hanno l'orchestra più larga, un palcoscenico più arretrato, poiché da loro, se gli attori tragici o comici recitano sul palcoscenico, gli altri artisti, coristi e strumentali agiscono nell'orchestra>>"

²⁸ Museo Archeologico Nazionale di Napoli: "Nel teatro romano la cavea era costruita su archi a volte ed era un perfetto semicerchio unito alla scena attraverso logge a volte dette <<vomitoria>> che coprono gli antichi <<parodoi>>; la scena era ampiamente decorata: nella parte frontale aveva tre aperture e sui lati altre due porte, il tutto era completato e coronato da colonne di vari ordini. Un elemento tipico del teatro romano era il <<pulpitum>> che, alto 5 piedi, prendeva il posto dell'iniziale proscenio greco. I sedili di rappresentanza erano detti <<tribunalia>>. In tutto il suo complesso il teatro romano risultò molto più fastoso: decorazioni, archi, scalinate riempivano la scena che risultava nel suo insieme molto elaborata. Bisogna, infatti, ricordare che in questo tipo di teatro sulla scena potevano essere inseriti elementi mobili di legno come prati, monti, utilizzati per le diverse e molteplici rappresentazioni. L'edificio, infine, era completato da una copertura di protezione, detto <<velarium>> ed anche dal sipario che i Romani avevano costruito ed inserito al di sotto della scena facendolo risalire dal basso verso l'alto al termine delle rappresentazioni."

Ancora su...

IL TEATRO, LE RAPPRESENTAZIONI TEATRALI, GLI ATTORI, IL CORO, LA MUSICA

Teatro: termine proveniente dal greco "theatron", che significa "luogo per vedere", con cui si indica sia un particolare genere di spettacolo o rappresentazione basata sul dialogo, sia l'edificio in cui una tale rappresentazione ha luogo. Com'è noto, il teatro in quanto organismo architettonico trae origine, in Grecia, dalle primitive sistemazioni dei luoghi all'aperto in cui si svolgevano danze e cori rituali, connessi al culto dionisiaco: l'altare era solitamente in un breve spazio, pianeggiante e circolare, mentre i cittadini che partecipavano ai riti si raggruppavano lungo il declivio concavo del terreno. E' possibile che si prevedevano posti a sedere per gli spettatori direttamente sull'erba del pendio naturale circostante il terreno piano dello stadio, e che i posti a sedere sull'erba siano stati sostituiti da strutture lignee che assicuravano al terreno panche di legno per fare sedere gli spettatori, com'è possibile che si è creduto necessario circondare tutta l'area con uno steccato, soprattutto nelle zone in cui gli abitanti non godevano di uguaglianza di diritti, in modo che una parte di essi veniva esclusa dalla partecipazione agli spettacoli, in quanto si trattava di forme di culto più che di spettacolo. Più tardi venne introdotto nel mondo greco il sistema minoico della scalinata di pietra, restando immutato il resto della struttura. Successivamente con la nascita della tragedia e della commedia, concepite anch'esse come manifestazioni dell'"ethos" comune e, quindi, di significato mediamente rituale, fu consuetudine far svolgere entro il recinto dell'altare, già definito "orchestra", le prime pubbliche e gratuite rappresentazioni sceniche. La forma del teatro greco si suppone peraltro derivata in parte (Anti) anche da quella dei teatri di corte minoici, tradizionalmente quadrangolari: primi arcaici teatri della reggia di Phaistos e Knossos, infatti, come quelli dell'Ellade anteriori al V sec. a.C., avevano l'orchestra in forma quadrata e la cavea grosso modo trapezoidale (teatro di Leneo ad Atene del 450 a.C.). Un primo tentativo di teatro a forma semicircolare si attuò a Siracusa (per esempio il teatro costruito nel 470 a.C. da Damacopo detto Myrilla), mentre solo con il IV sec. a.C. si ebbero delle cavee interamente in pietra, come quelle di Epidauro (370-360 a.C.). Nei primi tempi la rappresentazione scenica si svolgeva sul medesimo piano dell'orchestra, attorno all'altare (thymele) e a stretto contatto con l'azione del coro, davanti ad un semplice fondale mobile (skenè) di tela, posto dietro l'orchestra, dalla parte opposta all'"auditorium" (o cavea). A questa primitiva scena di tela se ne sostituì presto una stabile, costituita da un elemento rettangolare ligneo, che aveva la duplice funzione di fondale e, nella sua parte retrostante, di magazzino per gli attori. La scena rappresentava ordinariamente la facciata di un palazzo, con tre porte, e sosteneva le antenne per la manovra degli scenari dipinti. Questi man mano che non servivano più erano calati in apposita fossa, che correva lungo tutto il fronte della scena.

Teatro di Dioniso ad Atene.

Questo teatro è del VI sec. a.C. Le rappresentazioni tragiche venivano fatte in onore di Dioniso, tra febbraio e marzo.

All'epoca di Eschilo la scena non era rialzata (ciò avviene in età ellenistico-romana, quando si adotta l'idea di costruire una struttura per gli attori). Gli strati che si vedono adesso nel Teatro di Dioniso, sono di età romana, IV sec. a.C. = età di Licurgo (uomo politico ateniese, discepolo di Platone e di Aristotele).

A noi interessa il VI sec. a.C. Dove ora si trova lo spazio scenico sono state trovate sotto il suolo 6 pietre, datate alla seconda metà del VI sec. a.C., lunghe ciascuna 4 metri. Esse sono disposte ad arco e sulla loro base si è ricostruito un cerchio. Forse erano un muro di sostegno, costruito per le rappresentazioni teatrali. Probabilmente tale costruzione corri-

sponde alla rappresentazione di una Tragedia del 533 a.C. ca. dove si immagina uno spazio circolare di circa 30 metri di diametro.

Le rampe sono i παροδοί gli "ingressi" degli attori. Le rampe non sono conservate, ma è probabile che ci fossero.

Il declivo dell'Acropoli faceva da Cavea naturale (dove stavano gli spettatori). Il poeta è anche regista. Comunque per capire la struttura architettonica del teatro, ci si basa sulle tragedie di Eschilo.

Come nel teatro di Dioniso ad Atene, dinanzi alla scena era pure una vasta pedana di legno un poco sopraelevata rispetto al piano dell'orchestra e notevolmente profonda, era il "logeion", da cui recitavano gli attori, per i quali quella pedana costituiva una specie di cassa armonica. All'orchestra e alla scena si accedeva attraverso due ingressi laterali (παροδοί) ricavati nello spazio intercorrente fra la cavea e l'orchestra: sotto il piano dell'orchestra erano praticate gallerie, accessibili dalla fossa scenica e in comunicazione con l'altare ergentesi al centro e con gli angoli dell'orchestra muniti di uscite (κἀθοδοί), donde apparivano le ombre dei morti evocati dal sottoterra. Infine sul tetto dell'edificio scenico, accessibile dall'interno, era ricavata una piattaforma destinata alle epifanie delle divinità (θεογεῖον), che di lassù prendevano parte diretta alle vicende degli uomini. Gli ambienti raffigurati nella scena erano dipinti e manovrati in modo che all'occorrenza, spiccati dai sostegni e lasciati cadere nella fossa, provocassero il cambiamento della scena: dovendosi procedere a più di un mutamento si montavano sulle antenne, prima della rappresentazione, le scene occorrenti in modo che prima fosse quella di immediato impiego e ultima, o più interna, quella riservata all'ultima scena. Si ripete dunque una grave inesattezza quando si dice che i Greci, assistendo ad una rappresentazione, dovevano fare appello alle più riposte virtù immaginative per compensare l'inadeguatezza dei mezzi tecnici a disposizione della regia: l'illusione scenica non tanto difettava per povertà ed ingenuità della ricostruzione ambientale, quanto era compromessa dalla struttura stessa del teatro antico. Nella cavea, o auditorium, la gradinata (κοῖλον) era divisa solitamente in tre distinti e separati ordini di posti mediante settori circolari (κερκίδες) riservati, a partire da quello più prossimo all'orchestra, ai magistrati e ai sacerdoti, ai militari ed al popolo. Queste gradinate poi erano intervallate da una rete di scale radiali e di corridoi orizzontali anulari (διαζώματα), che assolvevano il compito di coordinare i vari percorsi della cavea per un continuo disimpegno dei singoli settori. Il pubblico era ammesso dietro pagamento di un modico biglietto (due oboli), il cui costo per i cittadini poveri era sostenuto dallo stato. Il teatro classico ateniese non era puro divertimento, ma una solenne funzione pubblica, alla quale ogni cittadino doveva essere posto in grado di partecipare. Durante l'età ellenistica hanno luogo la costruzione di numerosi teatri nuovi e la trasformazione di molti preesistenti. Fra i principali di nuova costruzione, quello di Delfi. Fra i più importanti di quelli rimaneggiati: Atene ed Epidauro. Il teatro ellenistico subisce, rispetto al teatro classico, graduali trasformazioni nell'orchestra, nella cavea e, specialmente, nell'edificio della scena. Le trasformazioni sono legate all'evoluzione che subisce il teatro antico con l'esaurirsi della tragedia, l'affermarsi della commedia nuova e la conseguente diminuita importanza che hanno, nella finzione scenica, le parti affidate al coro. Per questi motivi, quello che era il fulcro del teatro antico, l'orchestra, va perdendo sempre più della sua importanza a favore dell'edificio della scena, dove gli attori, su un apposito palco (logeion), svolgono la loro azione. I mutamenti subiti dalla cavea consistono in un variare dei rapporti di funzione e di distanza fra esse e gli elementi della scena, anche come conseguenza dell'introduzione del "logeion". Più interessanti sono le variazioni della scena. Esse sono state così ricostruite: precede una fase (310-300 a.C.), in cui si introduce un "proskenion" mobile di legno in teatri di vecchio tipo; quindi (dal 250 a.C.), in teatri di nuova costruzione, il proscenio, facente parte del progetto originario, è costruito in legno, con un basso colonnato, ma è stabile. Segue la fase (dal 200 a.C.) del proscenio in muratura. In certi casi, per esigenze del terreno, si manterrà l'u-

so della scena mobile di legno, i cui elementi, dopo le rappresentazioni, si conserveranno in apposite "skenothekei". Una volta trasferito sul logeion (e cioè sul soffitto del proscenio) il sito della recitazione, l'edificio della scena acquista la funzione di sfondo della finzione scenica con la erezione di un secondo piano (episkenion). Anche in questo caso si pensa che si sia passati da una fase di episcenio ligneo a una fase di episcenio in muratura. Il proscenio si presentava come una fronte rettilinea di pilastri, colonne o semicolonne appoggiate a pilastri (per lo più di ordine dorico). Riservati alcuni degli intercolumni (uno o tre) come vani di comunicazione fra l'orchestra e l'edificio della scena, gli altri potevano essere riempiti con pannelli di legno dipinti (pinakes). La fronte dell'episcenio presentava un numero variabile di grandi aperture, da tre a cinque e sette chiuse spesso da scenari dipinti mobili (thyromata). I tipi principali di scena che meritano qui di essere ricordati sono: il tipo cosiddetto a "paraskenia", o occidentale, in cui si conservano i corpi laterali aggettanti dell'edificio della scena del teatro più antico, fra i quali è inserito il logeion; il tipo a rampe, o continentale, con il logeion accessibile dall'orchestra per mezzo di due rampe inclinate, collocate alle estremità, lungo la linea dell'edificio della scena (Epidauro); il tipo orientale con scena a parete diritta, proscenio senza chiusure laterali prolungato, esteso talvolta sui lati o tutt'intorno all'edificio della scena; il tipo con proscenio con vero e proprio colonnato dell'avanzato ellenismo.

LE RAPPRESENTAZIONI

In Grecia le rappresentazioni, sia quelle tragiche che le comiche, erano connesse alle feste in onore del dio della vegetazione e del vino, Dioniso, ma non bisogna dimenticare, a dimostrazione di quanto fosse sentita la presenza degli dei in tutte le attività quotidiane, che nell'arco dell'anno innumerevoli erano le feste dedicate a questo od a quel dio le quali presentavano gare di velocità, musicali e concorsi vari.

Tra quelle in onore di Dioniso tre risultavano legate a spettacoli teatrali: le Lenee, le Dionisiache dei campi e le Grandi Dionisiache, mentre nelle Antesterie, tipica festa per il vino nuovo, della durata di tre giorni a fine febbraio, non c'erano spettacoli.

Le Dionisie rurali si svolgevano a fine dicembre nei singoli demi e, quindi, diverse l'una dall'altra secondo le più o meno ricche possibilità finanziarie dei vari distretti rurali; mancavano di ufficialità e, nel migliore dei casi, ci si limitava a riproporre commedie e tragedie già conosciute.

Le Lenee avevano luogo nel recinto sacro di Dioniso Leneo (da *lenòs* = torchio) a fine gennaio, quando la brutta stagione non permetteva un grande afflusso di persone, e consistevano o in processioni o in gare teatrali (per lo più commedie, dato il carattere lieto di queste feste). La prima rappresentazione "ufficiale" di una tragedia in esse è da collocarsi intorno al 432, di una commedia verso il 445 a.C.

Le Grandi Dionisie venivano effettuate a marzo, attiravano (e per la loro importanza e per le mutate condizioni climatiche) un gran numero di persone da ogni parte della Grecia e comprendevano, dopo la processione simboleggiante il ritorno di Dioniso ad Atene da Eleusi e le danze in onore del dio, anche rappresentazioni.

Dei sei giorni destinati alle cerimonie ben tre erano riservati a rappresentazioni, concorsi diretti dallo Stato di cui aveva l'organizzazione, nonché la sorveglianza, l'arconte eponimo (mentre le Lenee erano presiedute dall'arconte re). Compito dell'arconte, oltre quello di trovare un corego per ogni autore, che finanziasse le spese globali di chi aveva chiesto l'ammissione al concorso domandando la concessione di un coro, era anche di selezionare, tra quanti si proponevano, non più di sei poeti (tre tragici più tre comici). E si ricordi che la coregia era imposta a turno ai cittadini più ricchi di ogni tribù: se, tuttavia, il corego rifiutava di sostenere le spese, era lo Stato che subentrava al suo posto.

Ogni autore, all'inizio anche con mansioni di maestro del coro e di protagonista, nei giorni

dedicati alle rappresentazioni drammatiche presentava tre tragedie che, accompagnate da un dramma satiresco o da una tragedia a lieto fine (come spesso in Euripide), formavano una tetralogia.

Precedeva le gare la cerimonia del *proagon* che faceva conoscere a tutti il programma previsto e che, dalla metà del sec. V, prese a svolgersi nell'odeon alla presenza dei musicisti e degli attori, cioè di quanti interessati a pubblicizzare le loro opere. Seguiva il concorso il giudizio affidato a cinque o, per alcuni studiosi, dieci giudici che premiavano, si pensa senza pressioni essendo sorteggiati, con una corona di edera il poeta vittorioso, ma tutti, in misura più o meno grande, avevano una ricompensa. L'arconte, quindi, faceva stilare, e le didascalie scolpite nel marmo ce ne hanno dato una conferma, l'ordine di premiazione ed il nome dei poeti.

La prima tragedia rappresentata alle Grandi Dionisie è da far risalire al 533, all'anno, cioè, in cui Pisistrato istituì i concorsi in queste feste; la prima commedia al 486.

GLI ATTORI E LE MASCHERE

Gli attori, giunti a un numero non superiore a tre, avevano un ruolo maschile e femminile, dato che alle donne non era permesso assistere alle commedie e tanto meno recitare. La pittura vascolare del periodo ci attesta l'esistenza di maschere, una pratica molto probabilmente derivata dal culto religioso, ma sappiamo che di certo fu Tespi ad introdurle sulla scena. Ottenuta colando del gesso su una struttura di cartone o semplicemente di tela, la maschera copriva completamente la testa, era fornita di parrucca e di barba per distinguere il personaggio maschile da quello femminile e presentava un'apertura *all'altezza* della bocca per il passaggio della voce: e si pensi che le battute dovevano essere ascoltate fin su in cima al *koilon*!

Mentre la tradizione ritiene Tespi inventore del primo attore, Eschilo del secondo e Sofocle del terzo e riferisce anche di altri attori sulla scena, purché muti, Polluce, uno scrittore del sec. II d.C., a proposito delle maschere, ricorda, dalle origini all'età alessandrina, ventotto tipi diversi per la tragedia, quattro per il dramma satiresco, quarantaquattro per la commedia.

Anche la veste indossata non è che agevolasse i movimenti degli attori sulla scena risultando imbottita e lunga fino a terra. Formata dalla sottoveste (*CHITON*) e dal mantello (*epiblema*), aveva anche colore diverso secondo la condizione o lo stato d'animo dei personaggi: azzurra, verde o grigia per gli sfortunati, nera per quelli in lutto, gialla per le donne, porpora per i re, ricca di tonalità per i personaggi felici.

Le scarpe (*kothornos* o *embates*) erano quadrate e con suola molto doppia.

Le mani, infine, erano occupate a reggere oggetti simbolici, quali lo scettro per gli dei, la spada per i guerrieri, il tirso per gli dei.

IL CORO

Il coro (prima di dodici, poi di quindici coreuti) manteneva il contatto con gli attori per il tramite del corifeo, una specie di capo-corò il cui ruolo, importante quando c'era un unico attore, andò via via scemando e concesse maggiore spazio a parti cantate a turno dagli attori e dal coro. Circa la disposizione di quest'ultimo sulla scena sappiamo che poteva disporsi: *kata stoichus*, con tre file ognuna di cinque o quattro coreuti e ciascuno della prima fila prendeva il nome di *aristerostates*, della seconda *laurostates*, della terza *dexiostates*; *KATA ZIUGÀ*, in cinque file di tre coreuti nel coro di quindici; *emichória*, in due semicori a capo di ognuno dei quali c'era un *parastates*. Durante la recitazione degli attori il coro, che ebbe una parte importante soprattutto nelle rappresentazioni drammatiche, sembra che eseguisse una danza ritmica procedendo da sinistra a destra nel corso della strofe, da de-

stra a sinistra durante l'antistrofe.

LA MUSICA

La musica di accompagnamento delle parti liriche era quella del flauto (*aulos*), mentre il ritmo della danza variava con il mutare dei generi divenendo solenne nella tragedia (*em-meleia*), vivace nel dramma satiresco (*SIKINNIS*), sfrenato nella commedia (*kordax*).

A Roma le rappresentazioni teatrali, che in Grecia nel periodo ellenistico erano diventate regolari recite perdendo, però, in religiosità, non furono mai celebrazioni sacrali, rituali, come nel mondo ellenico, anche se venivano organizzate in occasione di feste religiose. Due date ci sembra importante ricordare: il 363 a.C. ed il 240 a.C. La prima, riferita da Livio (VII, 2), fa congetturare un'origine etnisca delle prime rappresentazioni: in occasione dei Ludi Romani, festa settembrina in onore di Giove, per allontanare la pestilenza dalla città si mandarono a chiamare attori etruschi che, danzando al suono di un flauto, attirarono a tal punto le simpatie dei giovani che questi li imitarono aggiungendo gesti adatti alle battute dette.

A tal proposito il Sandbach considera "esibizioni del genere precedenti del dramma teatrale vero e proprio ed un qualche supporto all'ipotesi che la loro origine sia da ricercarsi in Etruria è dato dalla circostanza che, probabilmente, le parole latine per indicare il palcoscenico (*scaina*) e la maschera (*persona*) non sono altro che deformazioni di stampo etrusco dei corrispondenti termini greci".

La seconda, invece, il 240 a.C., segna la data d'inizio del teatro: in quell'anno, infatti, Livio Andronico sempre ai Ludi Romani mise in scena una tragedia ed una commedia.

Gli *histriones*, cioè gli attori, così chiamati dall'etrusco *ister*, per lo più persone prive di diritti civili, a Roma non tenuti in gran conto e riuniti in compagnie teatrali, sottostavano ad una specie di direttore che li sovvenzionava con i fondi statali pagati da un magistrato. Ed eccezioni rappresentano due attori *liberi*: Tito Publilio Pellione, protagonista di varie commedie di Plauto, e Lucio Ambivio Turpione, famoso ai tempi di Terenzio.

Diversamente da Atene, a Roma i concorsi, che si svolgevano in luoghi anche non religiosi, non furono costanti almeno fino al sec. II a.C., periodo in cui, tuttavia, non si poteva rappresentare che una tragedia o una commedia al giorno, per poi andare sempre più a decadere a favore dei giochi circensi e delle corse.

Alla mancanza delle maschere si ovviava caratterizzando con una pelle scura i personaggi maschili, chiara quelli femminili; mentre il già ricordato Polluce ci attesta l'importanza dei costumi (ad es. neri per i personaggi in lutto, bianchi per gli esiliati) e la loro differenza secondo i generi (ad es. imbottiture accentuavano il ridicolo di certi personaggi della palliata, mentre gli attori della togata restavano con la toga bianca).

LA TRAGEDIA

La grande elaborazione dell'arte tragica spetta alla Grecia del V sec. a.C., è creazione del genio greco, come greca ne è la denominazione e greco lo sviluppo; la tragedia risulta forma particolare dell'animo greco in cui in tono di alta commozione si rappresentavano scene e fatti dell'epoca eroica; il dialogo si alternava con il coro che esprimeva alti concetti morali.

Ma cosa significa specificamente il termine "tragedia"? Il nome è quasi sicuramente formato dalle parole "capro" e "canto", ma se significasse "canto per il capro" o "canto per accompagnare il sacrificio del capro", animale sacro al dio Dioniso, è tuttavia molto incerto. Si è soliti perciò tornare all'interpretazione data da Aristotele che nella *Poetica* fa derivare il termine dall'ipotesi dionisiaca, ma si è soliti anche avallare la ridefinizione data da Vico

che ricerca l'origine della tragedia antica nella satira che avveniva nel periodo della vendemmia. *"Co' personaggi de' satiri, eh' in quella rozzezza e semplicità dovettero ritrovare la prima maschera col vestire i piedi, le gambe e cosce di pelli caprine, che avere alla mano e tingersi i volti e l'petto di fecce d'uva, ed armar la fronte di corna (onde forse finora, presso di noi, i vendemmiatori si dicono volgarmente cornuti); e si può esser vero che Bacco, dio della vendemmia, avesse comandato ad Eschilo di comporre tragedie. E tutto ciò convenevolmente ai tempi che gli eroi dicevano i plebei esser mostri di due nature, cioè d'uomini e di caproni, come appieno sopra si è dimostrato"*.

Analizzare le caratteristiche della tragedia greca, latina, quest'ultima quasi sempre di derivazione greca, non è compito certo facile. La problematica intorno a questo tema è svariata; mantenere quindi le fila risulta vano per gli spunti sul tema che si vogliono dare qui.

Considerando l'esiguità delle opere superstiti rispetto all'enorme produzione che caratterizzò l'Attica del V sec. a.C., risulta rischioso parlare della tragedia greca poiché ci si basa solo su pochi elementi, infatti senz'altro molti altri scrittori, di cui non ci è giunta notizia, avranno elaborato tragedie e la stessa produzione dei tre grandi tragediografi come Sofocle, Eschilo ed Euripide dovette essere molto più vasta rispetto a quella che ci è pervenuta.

Sembra, infatti, che di Eschilo siano state rappresentate settanta o ottanta tragedie sulle sette pervenute; così per Sofocle che ne scrisse 123, per Euripide che ne scrisse ottanta di cui diciannove conosciute. Si tratta dunque di un campione veramente esiguo e perciò il compito di ricavare da esso una struttura generale della tragedia e dei caratteri comuni è cosa ardua, se non addirittura arbitraria. Si è sicuri comunque che ogni tragedia greca o latina che fosse, avesse tre elementi caratteristici comuni: *il coro*, ribadendo che nella tragedia greca era sistemato nell'orchestra e in quella romana sulla scena dove appariva ad intervalli; *il dialogo e la sticomitia* che consistevano nel fatto che ogni interlocutore recitava una battuta racchiusa in un solo verso.

Oltre questi elementi definibili come elementi di carattere strutturale e stilistico, se ne possono, anche se non sempre evidenziabili in tutte le tragedie, rintracciare altri qui di seguito riportati:

a) la presenza e lo studio delle caratteristiche fisiche, morali e intellettuali dell'eroe. A questo proposito va ricordato che la letteratura occidentale inizia la sua storia proprio con la presentazione di personaggi eccezionali; la figura dell'eroe descritta e rappresentata attraverso un'azione che progressivamente si intensifica e diventa tragica, è il centro su cui si focalizza l'azione: l'eroe si scontra con forze su cui non potrà mai vincere, di qui l'orribile e spesso il sanguinario;

b) la struttura degli eventi, vale a dire lo schema delle azioni da cui scaturisce la tragedia e che Aristotele sembra contrapporre allo studio dell'eroe.

In tal modo l'elemento predominante non è nei personaggi ma nella successione degli eventi.

e) la presenza del mito come elemento rintracciabile in quasi tutte le tragedie. Ma cosa è il mito? Nient'altro che il complesso delle idee comuni appartenenti a tutta la polis e raffigurato fantasticamente. Non a torto i personaggi tragici sono stati considerati come archetipi. Ed è proprio la presenza del mito a garantire la pragmatica della comunicazione tra attori e spettatori.

Si può dunque definire il teatro della Grecia antica come teatro autenticamente popolare, nel senso che esso parlava a tutto il popolo della polis senza distinzione di classe, di ricchezza, di cultura.

d) altezza della caduta; elemento ineliminabile rappresentato da un eroe o eroina che da una posizione di felicità, di benessere e potere cade in quella dell'infelicità, della miseria e dell'impotenza.

e) possibilità di riferimento alla coscienza comune, vale a dire che lo spettatore doveva po-

ter riferire gli eventi drammatici a fatti o cose da esso stesso sperimentati o sperimentabili. Tale elemento è quello che oggi potremmo definire verosimiglianza.

f) i personaggi della tragedia non dovevano essere mai vittime passive, ma possedere nel grado più alto la coscienza della tragedia che stavano vivendo.

g) catarsi finale, in cui il tragico non scompariva ma si placava non in una conciliazione finale degli elementi, ma, anzi, riproponendo sino alla fine l'assoluta insanabilità del conflitto tragico. È questo un elemento che Aristotele sottolinea con forza proprio quando definisce Euripide "il più tragico tra i poeti tragici".

Un altro elemento basilare della poesia greca è riscontrabile nello stile alto e sublime; ma intraprendere questo discorso sarebbe rischioso e lungo. Vale la pena, invece, riflettere su un altro problema storico culturale abbastanza interessante.

La tragedia greca voleva celebrare l'ortodossia dei valori presenti nella società o far nascere idee e prospettive nuove?

Prima di rispondere a questa domanda bisogna ricordare anche che il teatro greco, come già è stato detto, era un teatro di Stato, voluto e organizzato come forma culturale capace di omologare i comportamenti degli individui e di mantenere e rinforzare la coesione della polis.

Ebbene, proprio il teatro tragico, ma anche la commedia, spesso propose idee nuovissime, se non rivoluzionarie.

Per semplificare basta pensare ai ruoli affidati ai personaggi femminili come Medea, Elettra, Ifigenia che, contrariamente a ciò che avveniva nella Grecia del V sec. a.C., avevano nella tragedia il ruolo di donne forti e aggressive, spesso capaci di soverchiare il potere maschile.

Certo, come si può vedere, ricostruire i caratteri della tragedia greca non è cosa semplice se si vuole evitare un discorso di archeologia storica e rivivere per ciò che è possibile il pathos dell'antica rappresentazione. Si può solo avere un approccio al teatro greco quasi a livello percettivo, sedendo in un antico teatro, per esempio in quello di Dioniso ad Atene o in quello, di dimensioni più ridotte, di Pompei.

Per ciò che concerne il teatro tragico a Roma c'è da dire che esso fu quasi sempre derivato da quello greco, con adattamenti e scelte indispensabili per la società romana.

Esso comparve in periodo arcaico con Livio Andronico che, come già ricordato, nel 240 a.C. ridusse in latino una tragedia greca e poi con Nevio, Ennio; seguirono Pacuvio e Accio. La circostanza che essi provenivano dal mezzogiorno d'Italia, spiega la connessione che esistette tra teatro greco e teatro romano.

Dobbiamo arrivare a Seneca per trovare una tragedia autonoma rispetto a quella greca; elemento che i critici hanno troppo poco messo in risalto; elemento che deriva proprio dall'originalità dello scrittore, dalla sua inquietudine che lo spinse sempre a rifiutare le fonti per fondarsi invece sull'esperienza vissuta nella Roma di Messalina, di Agrippina, di Claudio e di Nerone.

(Soprintendenza archeologica delle province di Napoli e Caserta, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Sezione Didattica, pp. 21-26)

L'ETIMOLOGIA DEL TERMINE "TRAGEDIA"

§ **VICO** -> ricollega la parola alla festa della vendemmia nella quale i partecipanti si coprivano le gambe con pelli caprine e facevano aderire alla fronte corna di animali

§ **ARISTOTELE** -> collega il termine alle parole "τραγων" + "ωδη" (= "*canto dei capri*", cioè canto di accompagnamento degli attori travestiti da capri)

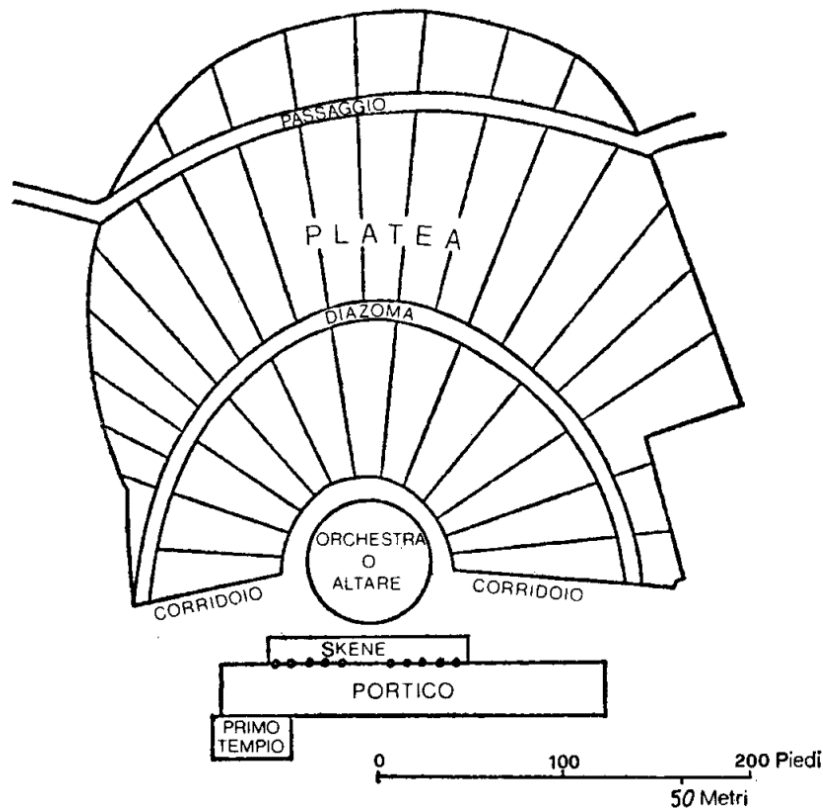
§ **ERATOSTENE** -> collega il termine a "τραγου" + "ωδη" (= "*canto per il capro*", cioè canto per un capro dato in premio al poeta vincitore o, forse, canto di accompagnamento al sacrificio dell'animale)

§ **PISANI** -> lo fa derivare dall'unione di "ωδη" + "trg" (termine illirico) e lo spiega dicendo che si tratta di un "*canto del mercato di città*"

§ **DEL GRANDE** -> collega ωδη a "tarhh" (termine ittito) e lo intende come "*canto per il dio potente*"

§ **ALTRI** -> la fanno derivare o dal comportamento assunto sulla scena da attori e coro, o da τρυξ (perchè gli attori si tingevano volto e petto con la feccia dell'uva), o da "τετραγωνωδια"(dalla posizione assunta dal coro)

I TEATRI



Pianta del teatro di Dioniso al tempo di Aristofane. (Sandbach).

ORIGINE DELLA TRAGEDIA (ipotesi aristotelica)

inizio del sec. VI
a.C.
(520-505 a.C.)
ATTICA

→ i ditirambi dialogati si innestano nel culto locale degli eroi e sono privati dell'elemento dionisiaco

incomincia la formazione della tragedia
così come noi la conosciamo

(la tradizione attribuisce l'"invenzione" della tragedia a **TESPI**)



si forma la tetralogia con l'aggiunta a tre tragedie di un dramma satiresco (il suo "ripescaggio" è dovuto, forse, a **PRATINA**)

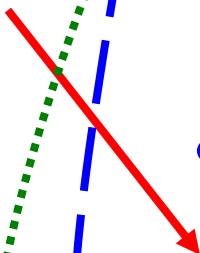
secondo alcuni critici il "Teseo" di Bacchilide presenta un esempio arcaico di dialogo

fine del sec. VI
a.C.
(595-580 a.C.)
PELOPONNESO

→ ditirambi (secondo **Erodoto**, Arione [a Corinto nel Peloponneso] fa cantare ditirambi a satiri)



ditirambi dialogati (in essi i coreuti sono "capri")



dramma satiresco (un atto unico comico primitivo; in essi appaiono i satiri con caratteristiche equine)

