

PARTE PRIMA

IL TEATRO DELLA DEMOCRAZIA ATENIESE

1. In un periodo molto breve, il 'mezzo secolo'

che corre tra la conclusione vittoriosa della guerra contro la Persia e l'inizio della guerra del Peloponneso (478-432 a.C.), le città-stato greche conoscono l'apice della loro fortuna, un'epoca straordinaria di floridezza economica e di creatività. Questo è vero soprattutto per Atene, città che più di ogni altra ha contribuito alla disfatta della Persia e che ora è a capo di un vero e proprio impero commerciale marittimo. Ad Atene l'allargamento degli orizzonti mentali, il regime democratico e la ricchezza economica permettono l'emancipazione dell'individuo dai limitanti vincoli della parentela e il suo libero sviluppo politico e culturale. Ora sono i legami che uniscono gli abitanti della città quelli più fortemente sentiti. Infatti la polis è soprattutto comunità di cittadini partecipi di una solidarietà di interessi e di valori sanciti dal vincolo che li unisce. È in questa comunità che, con la forza del vincolo etnico e sacrale che la informa, il cittadino vive integralmente la sua esperienza umana e trova il senso del proprio esistere. È la città che permette all'uomo la sua completa realizzazione: l'uomo è creatura della città, la piccola patria, che, come dice Socrate nel *Critone* "è più preziosa sia della madre che del padre e di tutti gli antenati, e più sacra, e più venerabile, più degna di considerazione da parte degli dèi e degli uomini assennati". Nel V secolo Atene si arricchisce di edifici monumentali, fastosamente decorati. Gli spazi pubblici, in cui si celebrano i riti religiosi e politici, i luoghi della cultura, l'agorà in cui si riunisce l'assemblea (il principale organo deliberante della democrazia) prendono quell'aspetto maestoso che ancora oggi stupisce. "O splendida illustre Atene, città divina coronata di viole e celebrata con canti, baluardo della Grecia" inizia un canto corale di Pindaro. Parchi nella decorazione della dimora privata, gli ateniesi non badano a spese quando si tratta della 'dimora di tutti': la bellezza della città è il segno tangibile della potenza, della devozione e dell'inventiva dei suoi abitanti. È il periodo breve e intenso in cui il genio ateniese crea le premesse dello sviluppo culturale dell'Occidente, inventando la scienza, la filosofia, la storia, il teatro.

Il teatro soprattutto è per la giovane democrazia luogo privilegiato della esaltazione dei valori della città e del dibattito politico e morale. Le classi dirigenti ateniesi considerano il teatro come uno strumento decisivo per la educazione del cittadino, un formidabile luogo di confronto ideologico e politico, oltre che un momento cerimoniale importante per la città. "Le istituzioni politiche democratiche, assegnando al popolo il potere decisionale, promuovono la civiltà del dibattito e della persuasione mediante la parola. E in una società come quella ateniese del sec. V a.C., in cui il libro è ancora riservato a ristrette élites, la parola parlata è il più efficace strumento di comunicazione di massa, di creazione del consenso, di ideologizzazione". (Basta Donzelli 1995, 28). A teatro non si va solo per divertirsi, ma soprattutto per celebrare i valori della polis e per riflettere sui grandi temi politici e morali che ogni cittadino deve sentire come suoi. Tutti infatti possono assistere ai festival teatrali, anche i più poveri, poiché lo stato rimborsa la spesa dell'ingresso. Né va sottovalutato il fatto che agli agoni drammatici, tra cori ditirambici,

cori tragici e cori comici, partecipano attivamente un migliaio almeno di cittadini, per cui il teatro diventa una forma di educazione permanente (l'unica forma di educazione per le classi meno abbienti). I temi che la tragedia, il genere più importante, offre alla meditazione del pubblico sono sempre estratti, tranne rare eccezioni, dalla mitologia, ma questo non impedisce che le elaborazioni personali del poeta li innervino di tematiche attuali capaci di suscitare dibattiti e prese di posizione. È un periodo di profondi cambiamenti. La polis democratica si confronta con il passato eroico e aristocratico, lo mette in discussione. Il mito si carica di ambiguità e gli antichi eroi sono posti a confronto con una realtà inquietante, problematica. L'uomo-cittadino, padrone di se stesso, si trova ad affrontare responsabilità individuali del tutto nuove. Un nuovo concetto di persona è in via di elaborazione. "La brusca comparsa del genere tragico alla fine del VI secolo, nel momento stesso in cui il diritto cominciava ad elaborare la nozione di responsabilità, differenziando in forma ancora impacciata e incerta il crimine 'volontario' dal crimine 'scusabile', segna una tappa inquietante nella storia dell'uomo interiore: nel quadro della città l'uomo comincia a sperimentarsi come agente, più o meno autonomo, nei confronti delle potenze religiose che dominano l'universo, più o meno padrone delle proprie azioni, più o meno responsabile del proprio destino politico e personale. Questa esperienza, ancora fluttuante e incerta, di quella che sarà nella storia psicologica dell'Occidente la categoria della volontà, si esprime nella tragedia in forma di un interrogativo angosciato riguardante i rapporti dell'uomo verso i propri atti: in che misura l'uomo è realmente la fonte delle sue azioni?". (Vernant 1976a, 67). C'è una profonda differenza tra gli eroi tutti d'un pezzo dei poemi omerici e della lirica corale pindarica, espressione dell'ideologia aristocratica, e gli eroi problematici e dubbiosi, umani, del teatro tragico del V secolo, espressione di una società democratica e in continuo, inquieto mutamento. La produzione tragica rappresenta ancora le vicende dei grandi eroi mitici, delle grandi famiglie, ma non in forma celebrativa, bensì descrivendo l'orgoglio, lo smarrimento e la solitudine dell'uomo di fronte agli eventi, nel momento in cui non si accontenta più delle consolanti spiegazioni offerte dal mito. I poeti tragici non scrivono per la corte del tiranno, ma per il teatro del popolo. Allora le antiche storie vengono piegate alle nuove problematiche. Ciò che interessa ora non sono più le doti eccezionali di uomini superiori per diritto divino, ma il problema dell'uomo e del suo destino, il corso implacabile del tempo, gli errori, le miserie e le follie di uomini posti di fronte a una volontà divina sempre più indecifrabile. E tutto ciò è destinato alla scena, presuppone cioè le emozioni e le reazioni di un pubblico che coincide con tutta la comunità. Si tratta quindi di un teatro sostanzialmente politico, non perché esso rappresenti gli avvenimenti della attualità politica, ma perché sulla scena finiscono per intrecciarsi tutte le problematiche culturali, politiche e religiose della società. Fondamentale è la funzione del coro, che proietta l'evento tragico individuale in una dimensione comunitaria. L'azione dell'eroe è sottoposta alla verifica dei valori comuni della città. Il teatro

ateniese del V secolo è un teatro democratico perché non impone visioni totalizzanti, essendo espressione di una società che, ripudiando la legge del sangue, ha scelto come base del proprio stile di vita il ragionamento, lo scambio e il confronto delle idee, la forza della ragione e il valore della persuasione. "Il pubblico dell'autore ateniese è tutta la città, perché lo spettacolo teatrale non è un'iniziativa privata, ma un momento della vita associativa della polis. Nei giorni dello spettacolo nella cavea del teatro di Dioniso si ricostituisce, anche visivamente, l'unità varia, ma organica, del corpo della città. Come in occasione delle feste, e il teatro è momento culminante di una festa, il corpo sociale della città ricomponne la propria unità, si celebra come organismo armonico, anche se articolato. Scompaiono, o almeno sono ignorate, le differenze di censo e di attività, e vi si sostituiscono quelle amministrative e rituali dei demi e delle tribù. Tutto il cerimoniale della preparazione della festa teatrale si inquadra con puntualità nel geometrico gioco di rispondenze e di simmetrie delle selezioni e dei sorteggi che caratterizzano l'organizzazione tribale di Clistene.

Nell'organizzazione teatrale si attuano le stesse norme di ripartizione egualitaria tra le tribù, le stesse regole di sorteggio che troviamo come elementi regolatori della procedura di elezione delle magistrature cittadine e di governo della città. Sono regole che non tengono conto della posizione sociale dei cittadini, del loro grado di cultura, della loro figura professionale, ma unicamente della cittadinanza, dell'appartenenza ad una tribù e a un demos". (Lanza 1977, 10-11).

Il genere teatrale più importante nella Atene del V secolo è la tragedia, ma anche la commedia e il dramma satiresco, inseriti negli agoni in rispetto alla tragedia, ottengono un grande successo. La commedia è il luogo della invettiva e della satira politica più sfrenata, tipiche del 'kómos' dionisiaco da cui deriva. È il genere dedicato all'attualità e ai personaggi contemporanei messi alla berlina. Uno spazio quindi di libertà inventiva che si colora spesso di utopia e di sogno e che mette in scena le situazioni più fantastiche (città di uccelli, cori di nuvole, uomini che ascendono al cielo in groppa a un calabrone per colloquiare con Zeus, donne che fanno lo sciopero del sesso, ecc.). Il dramma satiresco, a sua volta, posto com'è dopo la conclusione della trilogia tragica, vuole alleggerire la tensione mostrando un modo di accostarsi alla divinità opposto a quello tragico: un modo grottesco e irridente, che ricorda gli antichi riti di rigenerazione.

Sia la tragedia che la commedia e il dramma satiresco offrono al pubblico ateniese, che ama appassionatamente le emozioni condivise, spettacoli di grande impatto visivo e uditivo. I tre generi, così nettamente divisi per argomenti e per stile, condividono raffinati strumenti di 'fascinazione spettacolare'. Lo spettatore ateniese del V secolo assiste a un 'teatro totale' che utilizza musica strumentale, canto, maschere comiche o terribili, danze scatenate o ieratiche o languide, costumi colorati, rombi di tuono, apparizioni di fantasmi, sprofondamenti negli abissi. Tutte quelle cose insomma che sono la forza d'attrazione del teatro popolare di ogni epoca.



Figura 1-1

Dioniso con menadi e satiri musicanti. "L'uno tiene nelle mani flauti / dal suono profondo, lavorati col tornio, / e ripete tutta una melodia strappata con le dita, / un richiamo minaccioso suscitatore di follia; / un altro fa risonare cimbali cinti di bronzo [...] / alto si leva il suono della cetra". (Eschilo). Vaso a figure nere del 530-520 a.C. Londra, British Museum.



Figura 1-2

Suonatore di aulos. Vaso a figure rosse del 450-420 attribuito a Polignoto. Museo dell'Università del Mississippi



Figura 1-3

Suonatore di cetra. Vaso a figure rosse del 480 a.C. circa. Würzburg, Martin von Wagner Museum.

2. L'ELLADE

La favorevole posizione geografica della Grecia, protetta dalle orde nomadi delle steppe eurasiatiche e dagli aggressivi eserciti assiri, un vero flagello per le civiltà mediorientali, le permette una esplosione demografica che inizia nell'VIII secolo a.C. e continua fino al II secolo a.C. L'aumento della popolazione, che si aggrega in comunità di villaggi secondo un patto di collaborazione e di difesa degli interessi comuni ('polis'), ha due conseguenze importanti: la colonizzazione di nuovi territori, abitati da popoli troppo deboli per opporsi agli invasori, e la necessità di produrre e commerciare manufatti per acquisire prodotti alimentari (soprattutto il grano di Egitto e Ucraina). L'espansione dell'habitat greco e della sua area commerciale determina a sua volta una esplosione di energia che porta da una parte a guerre fratricide tra le città-stato elleniche e fra le varie classi sociali all'interno della stessa città, dall'altra parte all'assimilazione delle culture del bacino mediterraneo e a una produzione scientifica, letteraria e artistica stupefacente. "Nel corso di alcuni secoli la Grecia ha conosciuto, nella sua vita sociale e nella sua vita spirituale, delle trasformazioni decisive: nascita della Città e del diritto; sorgere, presso i primi filosofi, di un pensiero di tipo razionale e progressiva organizzazione del sapere in un insieme di discipline positive differenziate (ontologia, matematica, logica, scienza della natura, medicina, morale, politica); creazione di forme d'arte nuove, di nuovi modi di espressione rispondenti al bisogno di oggettivare aspetti fino allora ignorati dell'esperienza umana (poesia lirica e teatro tragico nelle arti della parola, scultura e pittura concepite come artifici imitativi nelle arti plastiche).

Queste innovazioni in tutti i campi manifestano un cambiamento di mentalità così profondo che molti vi hanno visto l'atto di nascita dell'uomo occidentale, il vero apparire dello spirito, coi significati che noi oggi diamo a questo termine" (Vernant 1970, 4-5). Il fatto che troppo spesso si combattano tra di loro, non toglie che tutte le popolazioni greche, che parlano i dialetti di una stessa lingua, si riconoscano portatrici degli stessi valori come figlie della stessa terra: l'Ellade. I poemi omerici, che assumono il loro aspetto definitivo nell'VIII secolo in qualche parte della Ionia, finiscono per essere recitati in tutto il mondo ellenico, che li sente come patrimonio comune e base dell'educazione dei giovani. "Omero ha conferito all'ordinamento della vita terrestre e spirituale del mondo antico una struttura altrettanto possente quanto Cristo al mondo moderno". (Dostoevskij). Costumi, credenze religiose, simboli e riti sono comuni. La comunanza della stirpe, per quanto articolata in genti diverse, è fortemente sentita e spiega il fatto che in nessuna parte della Grecia e in nessuna colonia un greco sia considerato uno straniero. Tutte le città-stato, pur con grandi differenze, condividono gli stessi ideali di civiltà e di ragione (capacità moderatrice della legge, valore educativo della cultura e dell'arte, possibilità di emancipazione dell'individuo) di cui Atene diventerà l'espressione più alta.

3. ATENE, L'INDIVIDUO, IL TEATRO E LA DEMOCRAZIA

Tra le città-stato della Grecia la più importante per la storia della civiltà è Atene, il cui slancio militare e commerciale attraverso il mare diventa causa di sviluppo e di rafforzamento della democrazia. La ricca borghesia di artigiani e commercianti infatti non sopporta i privilegi dell'aristocrazia e ottiene riforme costituzionali di senso democratico. Inoltre la flotta commerciale e da guerra attinge necessariamente ai ceti popolari, che acquisiscono così la consapevolezza di essere una parte importante dell'ingranaggio politico. La democrazia si nutre della consapevolezza che l'individuo ha di se stesso. Gli ateniesi del V secolo si sentono e sono uomini liberi, scelgono chi deve governarli e possiedono addirittura un istituto, l'ostracismo, con cui possono, riuniti tutti in assemblea, condannare a un esilio decennale le personalità sospette di mire autoritarie. Le guerre contro la Persia, che fanno vibrare gli animi dei cittadini di paura, di speranza e di orgoglio proprio durante gli anni dello splendore del teatro tragico, assumono, sotto questo punto di vista, il valore emblematico di scontro tra Oriente e Occidente, tra assolutismo politico e concorde sforzo di uomini liberi, tra orde di sudditi e eserciti di cittadini. "Che cosa è impossibile agli Ateniesi?" si chiede un personaggio di una commedia di Eupoli. Sono gli anni in cui l'uomo, la sua solitudine e il suo eroismo, diventano il fulcro di un fiorire meraviglioso di pensiero, di poesia, di arte, di teatro. "Nella liberazione dai ceppi dell'elemento individuale, lo Stato greco mostra un particolarissimo impeto nell'amore e nell'odio. La cultura ne riceve urti poderosi. Ogni frattura è terribile e conduce spesso a raccapriccianti lotte di partiti volte allo sterminio dell'avversario e all'espulsione di interi strati della popolazione, in specie quella culturalmente più elevata. Sennonché lo splendore della fama e della cultura prevale alla fine su tutto. Soltanto in un'organizzazione statale greca tutte le energie dell'individuo liberatosi dai ceppi raggiunsero quella tensione e vibrazione che permise l'effettuarsi della più elevata produzione in ogni campo". (Burckhardt 1966, 118).

La democrazia ateniese ha gravi limiti: ne sono esclusi i non attici, le donne e, ovviamente, gli schiavi. Il potere effettivo resta poi nelle mani di una ristretta cerchia di persone. Ma questo non diminuisce il valore storico del concetto che tutti possono essere eletti alle cariche dello stato in virtù dei propri meriti e non in base alla nascita e al censo. Per merito di Atene la ragione, strumento ancora giovane di analisi del reale, viene a sostituire le forze oscure del sangue e della superstizione, come nella religione e nella scienza, così nella politica. L'essere dotato di ragione, l'uomo, ha il gusto di mettere alla prova se stesso, di saggiare le proprie capacità. La democrazia mette tutti sullo stesso piano, rende cioè eque e razionali le regole del gioco politico, della gara vitale in cui ognuno può far valere se stesso. Da ciò la propensione fortissima dell'uomo greco per la competizione. Propensione che ha le sue massime espressioni non cruente nelle Olimpiadi e nei concorsi drammatici. In questa società fortemente competitiva, formata da cittadini desiderosi di successo individuale e collettivo, l'identità della persona, come scrive Gouldner (1980, 200 e 212-213) "è cosa mutevole e inquieta, perché è sempre soggetta a essere contestata, non è mai fissata una volta per tutte: ha bisogno di continue convalide a ogni nuova prova. In una simile società l'io è continuamente aggredito, sempre sotto esame, sempre morente e rinascete. Quindi non potrà mai venir conosciuto completamente e definitivamente; si deve attendere la nuova rivelazione di quest'io, offerta da ogni nuova prova. [...] La stessa evoluzione del teatro, che nella società occidentale è una invenzione della cultura greca, ha importanti, complessi rapporti con lo sviluppo dell'individualismo greco. La tragedia «antica» è direttamente indicativa del travaglio di crescita dell'individualismo; è il dramma dell'eroe individuale di fronte al proprio destino tragico. Essa esalta la dignità della persona, esponendone nel contempo l'inerente vulnerabilità, illuminando la sua solitaria individualità e la sua potenza, facendo risaltare questo eroe sullo sfondo costituito da un coro in gran parte indifferenziato e subordinato".

4. LA GUERRA, LO SPIRITO AGONISTICO E IL TEATRO

Quasi ogni manifestazione sociale della Atene del V secolo contiene elementi agonistici. I festival teatrali in particolare sono strutturati come gare tra poeti, tra cori, tra attori. Secondo George Steiner la causa di questo spiccato carattere agonistico dello spirito greco va ricercata nella guerra. “Non ci è facile valutare il ruolo della guerra nello sviluppo della civiltà greca. L'Ellade ha attinto buona parte del suo sentimento di identità dall'*Illiade*. Il linguaggio o i linguaggi della Grecia classica, i codici della retorica e del comportamento pubblico, i generi letterari sono inseparabili dal precedente omerico. Una grande epopea guerriera fornisce all'antica Grecia il senso delle sue origini eroiche. Le guerre persiane, a loro volta, furono l'occasione di un'esperienza breve, ma psicologicamente importante, di una comunità strategica ed etnica. Dalla guerra del Peloponneso Tuciddide ha attinto il concetto classico, che è in larga misura ancora nostro, della storia e della storicità. La catastrofe conseguente alla guerra del Peloponneso è un tema di fondo che ricorre costantemente nelle ultime tragedie di Sofocle e di Euripide. Quando Eraclito professava che la guerra «è padre e re di tutte le cose», quando diceva che era la guerra «a rendere divinità gli uni e uomini gli altri, schiavi gli uni e liberi gli altri», stava dando una totalità cosmologica a un luogo comune. Le immagini presocratiche della nascita del mondo esprimono spesso una lotta di elementi. La discussione filosofica greca, il modo di esporre la legge e la politica, le tecniche dialettiche dell'incontro intellettuale e poetico (la 'sticomitia' [dialogo che si svolge tra due personaggi che parlano a versi alterni], com'è impiegata nella tragedia) sono 'agonistiche'. Come nessun altro sistema di pensiero e di sentimento prima di Hegel, quello dell'antica Grecia riflette e comunica l'esperienza dell'uomo in termini conflittuali e polemici”. (Steiner 1990, 244/245). Il teatro è la forma artistica che risponde meglio allo spirito agonistico. In esso il pubblico è spettatore di conflitti in atto, che avvengono sotto i suoi occhi. Le modalità della fruizione del canto epico si basano sulla memoria di fatti gloriosi del passato. Il poeta epico, depositario della memoria, racconta ciò che del passato è degno di essere ricordato. Anche se l'aedo di talento sa far rivivere con il suo canto le emozioni vive dei fatti narrati, resta il fatto che è lui solo a raccontare. I personaggi e gli avvenimenti passano attraverso lui, attraverso la sua memoria, si sono fatti emozione del poeta stesso, vivono in lui, è lui l'attore e il personaggio che il pubblico vede e sente. Lo stesso vale anche per la poesia lirica corale. L'avvenimento teatrale invece pone direttamente gli spettatori di fronte ai fatti e ai personaggi. Le parole del poeta si fanno corpo degli attori. Il poeta tragico scompare e restano i conflitti vivi nel loro farsi atto. Il teatro vive nel tempo oggettivo e incontrollabile degli avvenimenti, mentre la declamazione e la lettura vivono nel tempo controllabile della memoria. Tutto il teatro greco, sia quello comico che quello tragico, è teatro di conflitti violenti che 'avvengono' sotto lo sguardo degli spettatori. Il concetto stesso di tragedia contiene in sé l'inconciliabilità delle posizioni. La tragedia è tale perché ogni personaggio ha ragione, nel senso che il suo punto di vista è totale e irriducibile. La tragedia è un 'agone', in cui si scontrano forze contrapposte e da cui nessuno esce mai davvero vincitore. Clitemnestra e Oreste, per esempio, sono personaggi che lottano uno contro l'altro perché appartengono a due mondi spirituali, sociali e giuridici inconciliabili. Ognuno interpreta la realtà secondo la propria ottica esclusiva. Ognuno 'ha ragione' e non può negoziare la propria posizione. Oreste è assolto dal delitto di matricidio, Clitemnestra invece è punita con la morte. Ma non c'è vittoria individuale di uno sull'altra. Due mondi si sono avvicinati e l'avvicinamento è 'guerra', estinzione di una realtà che viene violentemente soppiantata da un'altra realtà. Gli individui 'recitano' la loro parte, vivono la loro vittoria effimera, declinano e alla fine restano stritolati nella guerra senza fine del mutamento.

5. LO SGUARDO E IL TEATRO - I GRECI SONO UN POPOLO DI SPETTATORI

La parola greca 'theatron' ha in origine il senso di 'luogo da cui si guarda'. La nascita del teatro stabilisce il passaggio dalla fruizione della poesia e del canto tramite l'ascolto alla fruizione dello spettacolo che unisce all'ascolto il 'vedere'. Che i Greci abbiano inventato il teatro ci dice quanto per loro fosse importante lo sguardo, la possibilità di capire il mondo osservandolo. La luce, che permette la visione, è sinonimo di vita. Vivere vuol dire vedere la luce del sole e le cose che la luce del sole scolpisce nello spazio. Morire vuol dire passare al mondo senza luce, il mondo della notte e delle ombre, in cui non si vede e non si è visti, in cui quindi non si è. “Lascio la luce bellissima del sole / e le stelle splendenti e il sembiante della luna, / e i cocomeri maturi e le mele e le pere”, canta una lirica di Praxilla. “Nella cultura greca, il «vedere» ha uno statuto privilegiato: risulta valorizzato sino a occupare, nell'economia delle umane capacità, una posizione egemone. In un certo modo, nella sua stessa natura, l'uomo è sguardo. [...] Vedere e sapere sono tutt'uno: se *idèin* (vedere) e *eidēnai* (sapere) sono due forme di uno stesso verbo, se *eidōs*, apparenza, aspetto visibile, significa anche carattere specifico, forma intelligibile, è che la conoscenza è interpretata ed espressa secondo il modo della visione”. (Vernant, 1997, 14). “I Greci sono un popolo di spettatori. Curiosi per natura gli uni degli altri, attenti alle differenze [...] *L'Odisea* si apre con l'eroe che «di molti uomini vide le città e conobbe i pensieri»”. (Segal 1997, 187). Nella affascinante visione di Nietzsche (*La nascita della tragedia*, 1871) è lo sguardo del coro ebbro di musica e di danza che provoca l'apparizione degli dei sul palcoscenico. Questa evocazione avviene sotto lo sguardo, a sua volta emozionato, del pubblico presente. Se si tiene presente la particolare visione fisiologica dello sguardo tipica della scienza greca (dagli occhi esce un flusso igneo che, unendosi alla luce dell'ambiente, raggiunge le cose e le rende visibili) si comprende quanto l'atto del vedere sia costitutivo dell'evento teatrale, in quanto magica evocazione nel fuoco degli occhi.

6. IL TEMPO DEL TEATRO E IL TEMPO DELLA FESTA

Per duemila anni il tempo e il luogo del teatro coincidono con il tempo e il luogo della festa. Solo in epoca moderna (nella Spagna di Lope de Vega, nell'Inghilterra di Shakespeare, nella Francia di Molière e nell'Italia dei comici dell'arte) il teatro diventa autonomo rispetto alla festa trasformandosi in un intrattenimento 'laico'. Prima la dimensione spettacolare è intrinsecamente legata ai giorni festivi. Nell'Atene classica le rappresentazioni tragiche e comiche fanno parte delle feste cittadine dette Grandi Dionisie, che sono feste insieme religiose e politiche. A Roma ogni forma di spettacolo, sia teatrale sia agonistico o circense, è legato alle feste religiose collettive o private, anche se il senso sacro del rito teatrale viene meno. In epoca medievale il teatro è di nuovo occasione di esaltazione dei valori comuni, in questo caso cristiani, e fa parte delle feste cittadine in onore dei santi protettori. "Nella festa prevale in generale l'elemento-ricorrenza, vale a dire l'esigenza di ripercorrere, rivivere, rinnovare - mettendo in moto una sorta di 'macchina mitologica' - esperienze e accadimenti che appartengono sia al ciclo dell'anno, sia ad una ciclicità che sembra inscritta nei comportamenti collettivi". (Prandi 1993). Il vero protagonista della festa è dunque il tempo. Durante la festa si esce dal tempo del lavoro e delle piccole esperienze quotidiane (il tempo 'laico') e si entra nel tempo sacro, in comunione con le divinità. La festa religiosa, in particolare, corrisponde ad un intervallo di sacralizzazione del tempo. Le attività economiche vengono sospese e la società celebra i valori comuni, quei valori religiosi e civili che tengono unita la comunità. Il fatto che il teatro sia legato alla festa, occasione di gioia per tutti, ha come conseguenza che tutti in un modo o nell'altro partecipino al teatro, e non soltanto come pubblico: le Grandi Dionisie prevedono, accanto ai pochissimi attori di professione, il concorso di numerosi cori formati da dilettanti; nel Medioevo quasi non esistono attori professionisti e per loro si prevedono solo le parti non ambite dai cittadini (diavoli, Giuda, il Serpente). Il teatro, forma rituale d'arte e di intrattenimento prodotto dalla civiltà urbana, è tutt'uno con la città e con il popolo della città. Assistere allo spettacolo teatrale vuol dire partecipare a un avvenimento che rafforza i vincoli di appartenenza e esalta i valori della comunità.

7. L'UOMO DI FRONTE AGLI DEI - TEATRO E RELIGIONE

"Tutto comincia con lo spettacolo del mondo sulle rive di Troia, dove gli eroi, rappresentanti dell'umanità, lottano per la vittoria sotto gli occhi di Zeus e del mondo degli dei. 'Zeus dall'alto / mai distoglieva gli occhi raggianti dalla battaglia rumoreggiante'. Contemplando egli medita in che modo debba volgere le sorti dei mortali. Vero è che gli dei sono più che tutto degli spettatori, ma molto impegnati: molti combattono nelle battaglie insieme con gli uomini; tutti, Zeus per primo, perseguono la vicenda con il cuore compromesso in un indefinibile ibrido di divina superiorità e di compassionevole partecipazione". (Von Balthasar 1980, 128). Il teatro greco è un teatro religioso. In un'epoca in cui non c'è ancora separazione netta tra politica e religione, una manifestazione di grande rilevanza sociale come la festa teatrale è insieme un evento politico e religioso. Nella Grecia antica ogni carica politica è anche una carica religiosa. Ogni atto politico ha una valenza religiosa ed è compiuto nel rispetto di un rituale sentito come sacro. Tutta la vita dei cittadini ateniesi, soprattutto la vita pubblica, è intrisa di religiosità. È una religiosità diversa da quella cristiana, che pone al suo centro una visione del divino come lontano e indicibile. La religiosità greca non separa con barriere insormontabili ciò che è umano da ciò che è divino. Come scrive J.P. Vernant, la parola 'dio' a noi non solo evoca un essere eterno, assoluto, trascendente, creatore di tutto ciò che esiste, ma ci fa pensare a un preciso e delimitato campo di esperienza, il 'religioso', campo diverso e contrapposto agli ambiti 'laici'. Per cui nella nostra cultura "il sacro si oppone al profano, il sovrannaturale al mondo della natura, la fede alla miscredenza, i sacerdoti ai laici, e così dio è separato da un universo che in ogni istante dipende interamente da lui, poiché egli lo ha creato, e creato dal nulla". Gli dei greci invece sono nati nel tempo e abitano un universo che preesisteva, la loro trascendenza è del tutto relativa "valida solo in rapporto alla sfera umana". Tutto ciò che rende la vita umana felice (giovinanza, forza, bellezza, grazia, coraggio, onore, gloria) e che è destinato a deteriorarsi e morire, negli dei non ha fine. Le divinità vivono una vita senza ombre, in cui le 'gioie umane' sono eterne. I contatti tra uomini e dei sono frequenti. Gli dei intervengono negli affari degli uomini e, sentendo gli stessi sentimenti degli uomini, agiscono spesso come loro. Ma molto più spesso si esprimono con enigmi che l'uomo deve saper interpretare. Nel teatro greco l'uomo è sempre di fronte alla divinità enigmatica. Da questo punto di vista la tragedia greca è la rappresentazione di se stesso che l'uomo offre agli dei. "Nelle tragedie l'uomo viene innalzato come un ostensorio e mostrato agli dei che invisibili guardano". (Von Balthasar). La vita, per i Greci, è tutta una offerta, una liturgia, una rappresentazione davanti agli dei. Non c'è spettacolo migliore per gli dei di quello offerto dall'uomo giusto che lotta contro le avversità. Gli eroi della tragedia sono nella situazione di dover comprendere quale è la parte loro assegnata, e come recitarla. Il teatro greco è 'mimesi', imitazione della vita anche in questo senso, nel senso che è il momento e il luogo in cui si concentra in forma esemplare la condizione consueta degli uomini di fronte agli dei. Il dio del teatro è Dioniso. Il giorno che precede l'inizio degli agoni drammatici, egli è trasportato, sotto forma di statua, dal tempio al teatro che porta il suo nome. Per tutto il tempo delle rappresentazioni egli sarà presente, come dice in modo magistrale George Steiner (1990, 303): "Come il sangue sacrificale attira alla luce del giorno gli spiriti dei morti, come il miele attira le api, così il conflitto umano e la sua rappresentazione in teatro attirano gli dèi e l'ibrido Dioniso in particolare. Il punto è cruciale per capire la tragedia attica. Gli dèi sono presenti nell'enunciazione e nella rappresentazione mimica del mito. Ma arrivano anche sull'altare nell'anfiteatro. Dioniso è presente nel suo teatro e alla sua festa".

8. IL TEATRO TRA ORALITÀ E SCRITTURA

Tra gli importanti elementi di contraddittoria evoluzione che caratterizzano la civiltà greca del secolo V, è di grande rilievo il passaggio graduale dalla dimensione orale della cultura a quella scritta. Fino a tutto il VI secolo la fruizione letteraria è esclusivamente orale. I poeti-cantori compongono le loro opere rielaborando i materiali mitici preesistenti, per eseguirli davanti a un pubblico, spesso in una situazione conviviale. Nel libro ottavo dell'*Odissea* Omero ci dà la più antica rappresentazione del poeta-cantore, nella persona del 'divino' Demodoco, aedo privato di Alcino: "Toccò le corde l'aedo e intonò il canto che narrava gli amori di Ares e Afrodite" e più avanti, alla richiesta di Odisseo di cantare la presa di Troia "ispirato dal dio l'aedo prese a cantare; e cominciava da quando, saliti sulle navi dai solidi banchi, dopo aver dato fuoco alle tende, ripresero il mare gli Achei". E Ulisse: "Io dico che non esiste cosa più bella di quando regna la gioia tra il popolo e nella sala i convitati, seduti l'uno accanto all'altro, stanno a sentire l'aedo". (trad. di Maria Grazia Ciani). I re hanno il poeta-cantore di corte. Chi non ha i mezzi dei re, assolda di volta in volta chi possa allietare col canto gli invitati. Nel secolo V la capacità di seduzione che la parola poetica accompagnata dalla musica esercita sugli ascoltatori è ancora grandissima e tale che a noi, avvolti dalle immagini, risulta quasi incomprensibile. Ma per i Greci la parola del poeta è tanto segno del talento individuale quanto epifania divina. Il poeta di talento è il poeta 'entusiasta' cioè toccato dalla grazia della divinità, che tramite lui, comunica agli uomini le antiche eterne storie degli dei e degli eroi, storie fondanti, che hanno stabilito una volta per tutte i valori veri, primi e profondi della vita umana. In questo contesto anche le opere teatrali sono "concepite come un'esecuzione da ascoltare e memorizzare [da parte degli attori che l'apprendevano direttamente dalla voce del poeta-maestro], una dimensione che si protrasse ancora per alcuni secoli, anche quando, nel contesto della civiltà libraria, la scrittura fu sentita come vero e proprio atto letterario". (Gentili 1992, 41). Nel V secolo la scrittura è ancora solo una tecnica di conservazione della parola da dire. A tale proposito Eric H. Havelock (1994, 65-72) formula l'ipotesi che la tensione che si viene a creare tra oralità e scrittura sia una delle cause principali della grandezza del teatro greco del V secolo. L'autore del V secolo scrive - o, più probabilmente, detta - parole che, nella maggior parte dei casi, sono destinate ad una vita orale, cioè alla declamazione e al canto dell'attore e all'ascolto del pubblico. La necessità di essere comprensibile ed emozionante nel breve tempo dell'ascolto, tende il linguaggio in un modo che, per Havelock, non si darà mai più, accende le metafore più ardite, usa tutte le risorse del ritmo. Le opere dei tre grandi tragici "si pongono in una dimensione quasi sovrumana, dotate di un'assolutezza che decisamente manca alle loro moderne controparti. I problemi e i traguardi superati grazie alla loro arte divengono più complessi e più profondi di qualunque altro testo scritto oggi per il teatro. La condizione sociale che provocò la nascita di queste composizioni si presenta come assolutamente unica da un punto di vista storico, e tale che non si potrà mai ripetere".

9. LE OCCASIONI SOCIALI DELLA POESIA E DEL CANTO

"Davanti alla sorte felice o avversa di persone estranee, l'anima prova come proprie, ad opera della parola e come per magia, le emozioni altrui" afferma il filosofo sofista Gorgia. Questa affermazione dice con chiarezza la complessa operazione emotiva che si instaura tra interprete e uditorio. La grande fioritura lirica che caratterizza la civiltà greca è legata alle occasioni sociali. La poesia lirica non è composta per essere letta individualmente ma per essere ascoltata in feste cerimoniali, religiose, politiche, sportive, ecc. Essa fa parte della festa e ha un importante ruolo culturale e sociale. Tramite il canto e le parole del poeta il gruppo si riconosce come una entità che supera l'individuo. La lirica, che può essere eseguita da un singolo o da un coro all'unisono, prende varie forme, a seconda delle occasioni alle quali è destinata: 'inno', di contenuto mitologico e di andamento narrativo; 'mono', canto in onore di un dio; 'peana', in onore di Apollo 'guaritore'; 'prosodio', canto processionale per coro misto di voci bianche; 'iporchema', canto con danza in onore di Apollo; 'ditirambo', canto dal carattere orgiastico in onore di Dioniso; 'encomio' canto in onore di un uomo eminente, da eseguire durante una festa a lui dedicata; 'imeneo', canto nuziale da eseguire durante la cerimonia; 'epitalmio', canto nuziale da eseguire davanti alla porta della camera da letto; 'epinicio', canto in onore di un vincitore di gara sportiva; 'epicedio', canto da eseguire durante la cerimonia funebre; 'treno' canto funebre da eseguire nelle ricorrenze della morte; 'partenio', canto in onore di una divinità femminile, eseguito da un coro di ragazze. I contenuti e le forme della lirica sono adeguati alla occasione per la quale la singola composizione viene preparata. "Dei ed eroi, scrive Vincenzo Guarracino (1991, XII), umano e divino, pubbliche solennità o private ricorrenze ed avventure, insomma le più diverse circostanze della vita, propria o comunitaria, diventano occasione per l'effusione di un canto in cui l'io del poeta riversa la propria visione partecipe o perplessa, o il senso di un'esperienza individuale, che accetta di essere condivisa soltanto dalla prospettiva di una precisa funzione sociale del messaggio, come una sorta di 'paideia', all'interno di una cerchia ben determinata di uditori, in un processo di interazione tra gruppo e individuo, sulla base di comportamenti, valori e consuetudini comuni".

10. LE ORIGINI SACRE DELLA TRAGEDIA - LA MASCHERA, LA DANZA, IL CANTO

All'origine del teatro greco (quindi del teatro occidentale) c'è una quantità di feste agricole diffuse in tutta la Grecia, caratterizzate da canto e danza, da cerimonie mistiche che sono anche cerimonie estatiche e sessuali, legate ai ritmi della terra e delle stagioni. Tra i riti della rinascita della natura che si celebrano in primavera, quello di Dioniso finisce per diventare il più diffuso. Dioniso è il dio del vino, della giovinezza e della fertilità, dio e animale insieme, sprigionatore di istintuali energie collettive, "dio del corpo e della sua grande ragione" (Nietzsche), incarnazione dell'emozione che trova nella danza e nel canto il vertice dell'espressività, dio crudele che Euripide descrive come un giovane bellissimo, dai lunghi capelli e dalla pelle chiara. Attorno all'altare del dio, un coro di uomini mascherati, guidato da un corifeo, canta e danza per propiziare magicamente la rinascita di Dioniso e della natura dopo il sonno invernale. La danza è accompagnata dal suono di strumenti rudimentali, come sonagli, tamburi e nacchere. Il canto, all'unisono, viene chiamato 'ditirambo', ossia 'inno in onore del dio'. Non si sa bene come da questi canti corali accompagnati da danze si sia arrivati alla tragedia. Le teorie sono molte e la documentazione in nostro possesso è quasi nulla. Aristotele spiega il termine 'tragedia' come 'canto dei capri', dalle maschere dei coreuti, e attribuisce a Tespi l'introduzione dell'attore, in greco 'hypocritès' cioè 'colui che risponde', ma non ci informa sui passaggi intermedi. Resta il fatto che ancora nel V secolo i festival teatrali prevedono sempre, insieme alle tragedie, i canti ditirambici e i drammi satireschi (drammi grotteschi con coro di satiri, uomini-bestia), a testimoniare una comune origine sacrale. Come di origine sacrale è l'uso, mai abbandonato, della maschera. La tragedia greca è quindi prima di tutto un evento religioso-politico (politica e religione in Grecia sono strettamente connesse). Questo spiega l'adozione di modalità espressive e di linguaggio che conservano la preminenza del canto e della danza. Ancora in Eschilo è evidente che la struttura drammatica portante della tragedia non è, come nel teatro moderno, il dialogo tra i personaggi, ma l'azione del coro e il dialogo tra questo e i personaggi. Prima di Eschilo e di Tespi, epoca per la quale è addirittura improprio parlare di 'attore', lo spettacolo consisteva quasi esclusivamente nell'azione del coro, che possedeva un pieno carattere narrativo oltre che evocativo-rituale. Davanti al cerchio sacro tracciato nell'agorà e destinato alle evoluzioni del coro si costruiva una gradinata di legno per il pubblico. Questi erano gli elementi indispensabili. A fianco del cerchio c'era un piccolo palco da cui il poeta-attore introduceva e spiegava l'azione del coro e narrava ciò che non poteva essere rappresentato. Che l'attore-poeta avesse, a questo livello dell'evoluzione, una funzione parateatrale, più esplicitiva che drammatica, è confermato dal fatto che non portava maschera (Tespi sarà il primo a tingersi la faccia di biacca).

Sappiamo che a Eschilo venne imputato di aver profanato i misteri eleusini, divulgandoli empicamente. Giorgio Colli (1998, 33) ipotizza che questa accusa faccia riferimento al teatro eschileo: "Stupefacente è la forma drammatica che assumono alcuni documenti orfici, quasi che appartenesse fin dall'origine al rituale misterico, o almeno si accompagnasse a esso, un'azione tra personaggi, una rappresentazione sacra. [...] Forse questo aspetto teatrale, drammatico dei misteri ci offre un'altra via per esplorare l'origine della tragedia greca". In ogni caso non bisogna però lasciarsi tentare da una affascinante visione evolucionistica. Le radici del teatro greco affondano certo nel rito, ma il rito non diventa teatro modificando progressivamente e armoniosamente se stesso. È la decisione politica della classe dirigente democratica

e moderata della fine del VI secolo che trasforma in agone, in competizione, le antiche rappresentazioni liturgiche, ponendo così le basi di uno sviluppo rapido e imprevedibile. È lo spirito competitivo intrinseco nella mentalità greca che crea le condizioni organizzative e materiali entro le quali antiche forme legate al culto di Dioniso diventano teatro.



Figura 10-1

Attori della commedia antica. Statuette di terracotta. Berlino, Staatliche Museen.

11. LE ORIGINI SACRE DELLA COMMEDIA

La nascita della 'commedia' - 'canto del villaggio' o 'canto della gioia dionisiaca' - è legata alla pratica del 'kómos', una processione falloforica in onore di Dioniso bambino. Alla fine dell'inverno (nel periodo del nostro carnevale) cortei di maschere ebbre e festanti sfilano danzando scompostamente e cantando canzoni oscene. I celebranti, che portano maschere grottesche e esibiscono pance gonfie ed enormi falli posticci, si fermano davanti alle case degli uomini più in vista, di cui mettono crudamente alla berlina i difetti in brevi e volgarissime scenette. Tentano poi di coinvolgere nella ebbrezza festiva coloro che assistono alle loro esibizioni con atteggiamenti provocatori e violenze verbali. Così spesso l'eccitazione diventa contagiosa e si propaga a tutta la comunità. La commedia attica antica, soprattutto nei primi testi di Aristofane, conserva ancora molti dei caratteri del kómos, in un'epoca che sta per lasciarsi definitivamente alle spalle questo tipo di comicità primordiale, come dice Cesare Molinari (1996, 38): "La commedia rimane ancorata al magma dionisiaco, dove ancora non vige il 'principium individuationis', proprio nel momento in cui si fa strada la razionalità della distinzione e delle categorie che nel giro di un secolo troverà la sua pienezza nell'opera di Aristotele". Anche le strutture drammaturgiche del teatro comico antico ricordano il kómos: la scarsa coerenza formale (una sequenza di scene comiche, tenute insieme da un fragile pretesto narrativo), l'invettiva tra i due semicori, l'abitudine di interrompere la finzione scenica per rivolgersi direttamente al pubblico. Quindi anche la commedia, come la tragedia, ha una origine rituale. Per gli antichi il comico non è estraneo al sacro, anzi ne costituisce parte integrante. Noi abbiamo completamente perso il significato sacro di rigenerazione cosmica che ha dato origine alle feste di tipo carnevalesco. Per opera della morale cristiana il sesso e il riso, prima sacri, in epoca moderna sono considerati esclusivamente nel loro aspetto comico-volgare, disdicevole. Ma questa opera censoria nei confronti del ridicolo, dell'irriverente, dell'antiautoritario e del sessuale inizia già, per la verità, nel V secolo avanti Cristo. Ad Atene infatti la commedia viene introdotta più tardi e ha un rilievo minore della tragedia. Le classi dirigenti si rendono conto che è prudente soddisfare la voglia di ridere del popolo, il suo desiderio di insultare i potenti, ma cercano di smussare le violenze verbali e il carattere osceno ed eversivo tipici della comicità dionisiaca.

12. LE ORIGINI DELLA TRAGEDIA - L'IPOTESI DI ERIC A. HAVELOCK - POLITICA, DIDASSI, TEATRO

La teoria di Havelock (1994, 67-69) non contraddice quelle basate sulle informazioni forniteci da Aristotele, ma sottolinea l'importanza, nella complessa operazione dell' 'invenzione del teatro', della volontà politica della classe dirigente ateniese che ha bisogno di uno strumento didattico che sappia rispondere alla esigenza di rafforzare l'identità e il prestigio di una comunità economicamente e politicamente sviluppata. Per Havelock la Atene del VI secolo a.C. è città ancora ai primi nell'alfabetizzazione, con la maggioranza della popolazione ancora illetterata. Dove è possibile trovare un corpo di tradizioni capace di consolidare le istituzioni e di contribuire alla formazione dei giovani cittadini? I poemi omerici "tesaurizzati, recitati, citati e insegnati a scuola, al mercato e nelle ricorrenze pubbliche" sono però in una lingua diversa dal dialetto attico e risalgono nei loro valori fondanti a un'epoca aristocratica e guerriera, epoca ormai superata dalla democrazia. "Non potrebbe forse nascere, in questa Atene nelle prime fasi dell'alfabetizzazione, un desiderio di acquisire una propria integrazione ad Omero, composta nella propria lingua madre, il dialetto dell'Attica, e rispondente agli interessi nazionali ateniesi? [...] I poemi epici avevano fornito un'identità comune, morale, politica e storica a tutti i popoli di lingua greca. Gli ateniesi si rivolsero al dramma per scoprire la loro particolare identità, che era quella di un'unica città-stato. [...] I drammi erano ripetute drammatizzazioni di aspetti della scena civica, con la quale gli spettatori erano invitati a identificarsi. [...] Come sostituzione alla declamazione epica, il dramma presentava il grande vantaggio che la mimesi del linguaggio poteva essere rafforzata dalla mimesi della danza, e che la mimesi della melodia e del ritmo potevano essere sfruttati molto più ampiamente dell'esametro cantato. Nell'esibizione del coro venivano convogliate una massa di commenti di carattere sociale, prescrittivi e valutativi, che reiteravano e continuamente riassumevano i valori etici della comunità civile, stabilendo la correttezza e la proprietà degli atteggiamenti. Il dialogo prese dalla retorica di Omero la sua caratteristica forma d'invettiva e di ammonizione, consigliando, commentando, ordinando, esortando, pregando, denunciando, invitando al pentimento, esponendo con forza quello che doveva essere accettato e quello che bisognava evitare, esprimendo i comportamenti estremi della reazione maschile e femminile, drammatizzando i loro premi e i loro castighi. Infine, il 'mito' di ciascun dramma, collocando la trama in un immaginario ed eroico passato, continuava il principio della fantasia omerica, rivestendo di un'aura di arcaismo il messaggio contemporaneo. Ma tutto ciò doveva essere fatto nel dialetto attico, con l'aggiunta di un po' di dorico nei cori, per dare al tutto un tocco di solennità".

13. TRAGICO E COMICO - RITI DI MORTE E RIGENERAZIONE - LO SPIRITO CARNEVALESCO

I riti sacri, le prime forme di cultura e di interpretazione del mondo, nelle fasi primitive della civiltà mantengono insieme aspetti comico-grotteschi e aspetti tragici. Accanto ai riti di implorazione esistono quelli, altrettanto sacri, di ingiuria e di derisione, di provocazione e di sfida del dio, chiamato ad apparire. Il culto della divinità mantiene indistinti e ugualmente importanti i lati seri e i lati comico-festosi. Questa compresenza lascia segni anche nelle fasi successive della civiltà, fornendoci una spiegazione per fenomeni altrimenti incomprensibili. Nella Roma imperiale, per esempio, era ancora viva l'abitudine di celebrare una persona e contemporaneamente deriderla: si esalta e si deride il vincitore nel giorno del suo trionfo e addirittura, durante il funerale, si ricorda commossi il defunto e contemporaneamente si mettono alla berlina i suoi difetti.

Per noi moderni è difficile comprendere fino in fondo questa compresenza di devozione e di irriverenza, perché pensiamo il comico come puro divertimento e derisione, mentre il comico festivo antico era strettamente collegato al concetto di rinascita. La festa primitiva coincide sempre con i rituali della rigenerazione (coincidenza che permane nel duplice significato delle parole 'ricreazione', 'ricreare'). "Il morire, il rinascere, l'avvicinarsi e il rinnovarsi sono sempre stati elementi dominanti nella percezione festosa del mondo". (Bachtin). È lo spirito originario 'carnealesco', cioè quel senso di rigenerazione, di cambiamento, di indeterminatezza dell'identità personale e dei rapporti sociali, di caos primitivo, di fine e di inizio, di passaggio fluido da una condizione all'altra, di capovolgimento dei valori costituiti, che per le popolazioni antiche (ma anche per quelle del Medioevo) è indissolubilmente legato al riso. "L'immagine del mondo elaborata dalla cultura agraria vedeva nel riso lo strumento magico primario, lo scongiuro più potente per la creazione e la ricreazione della vita". (Camporesi 1991, 31). Civiltà allo stato etnologico praticano la riconsacrazione dell'abitazione 'sporcata dal dolore', attraverso le risate. La forza devitalizzante del lutto viene annullata dal comico rigenerante. Dopo la sepoltura arrivano i buffoni.

Anche il culto di Dioniso è originariamente caratterizzato dalla compresenza di polarità opposte: sentimento tragico (la morte, lo sprofondamento nella terra, la fine, il decomporsi) e sentimento comico-festoso-grottesco (il risorgere, il germogliare, il ricominciare da capo, il caos come luogo delle infinite possibilità generative).

Ma quando la società si organizza e si stabilizza in forme rigide e razionali, i due aspetti della celebrazione si dividono e generano due modi distinti di fare teatro. Le classi al potere, che si propongono come modello, vogliono rappresentare i propri valori incarnandoli in personaggi mitologici 'alti', tragici, seri. La comicità irridente diventa lo stile con cui si rappresenta il modo di vedere delle classi subalterne, del popolo. Nella Atene del V secolo infatti i principali generi teatrali, tragedia e commedia, sono distinti in modo nettissimo, non c'è ombra di comicità nelle rappresentazione tragica delle vicissitudini dei potenti, non c'è ombra di tragicità nelle vicende quotidiane dei personaggi comici. Il tragico è il mondo esclusivo degli dei e degli eroi, dei mitici governanti che sopportano le responsabilità del potere e ne pagano le tristi conseguenze, il comico è il mondo delle grane quotidiane, del sesso e della fame, delle esigenze primarie della sopravvivenza, vissute come esclusive e rappresentate in modo iperbolico. Al teatro comico è attribuito uno spazio subalterno: durante le Grandi Dionisie ognuna delle tre giornate di spettacolo è scandita dal succedersi di tre tragedie e un dramma satiresco, e solo dopo alcuni decenni si introduce una quarta giornata interamente dedicata alla commedia. Ciò conferma che è ancora avvertito come insopprimibile il lato comico della visione della vita, ma denuncia anche la preoccupazione della élite politico-culturale nei confronti di un genere che non sembra possedere il valore educativo di quello tragico e che utilizza costituzionalmente il turpiloquio e gli insulti ai potenti. Sono i primi atteggiamenti censori del potere nei

confronti di un genere teatrale che ricava la sua forza dalla primigenia fusione di sesso e riso, conservando il senso del mito primitivo del dio che, mentre feconda il cosmo, ride. Tra commedia e tragedia il dramma satiresco mantiene un carattere del tutto particolare, più schiettamente primigenio, in cui comico-grottesco e tragico coesistono. In esso infatti le vicende mitiche degli eroi, agite dagli attori con stile tragico, sono immediatamente 'abbassate' e reinventate comicamente dal coro di satiri, gli uomini-bestia. Il dramma satiresco è la forma teatrale in cui più visibilmente si mantiene lo 'spirito carnealesco' delle origini, con le sue maschere deformi, le battute volgari, le danze scomposte, i canti irriverenti. Elementi che creano un contrasto dalle forti tinte nei confronti della serietà tutta d'un pezzo del protagonista tragico. Nella storia del teatro occidentale lo spirito carnealesco impregna di sé fenomeni teatrali anche molto lontani nel tempo, come per esempio le commedie di Aristofane e la Commedia dell'Arte italiana. Esso costituisce una fonte continua di comicità che si basa sui principi materiali e corporei della vita (è dal basso che nasce la vita): il mangiare, il bere, il liberare il corpo, e soprattutto il sesso, sentito come la forza più potente e solida.



Figura 13-1

Cratere a figure rosse, attribuito al Pittore di Dolone di Metaponto, 390 a.C. circa, rappresentante probabilmente la scena della tragedia *Agamennone* in cui Clitennestra, la seconda figura da sinistra, offre ad Agamennone appena tornato da Troia di camminare sui drappi di porpora, che una serva tiene ancora in mano. La quarta figura, in espressione afflitta, è probabilmente il corifeo. Parigi. Louvre.



Figura 13-2

Farsa fliacica. Parodia di *Alceste*. Con Alceste ci sono Ercole con la mazza e la testa di leone e Mercurio con il caduceo. Milano. Museo teatrale della Scala.



Figura 13-3

Illustrazione di uno spettacolo di fliaci. Chirone, bloccato dalla gotta, è tirato sul palco provvisorio da due schiavi, sotto gli occhi di Achille giovane e di due ninfe. Cratere greco a figure rosse.

I fliaci erano attori saltimbanchi girovaghi attivi nella Magna Grecia e in Sicilia, che si esibivano su palchi elementari eretti su pali di legno. Nel V secolo a.C. i fliaci non usano testi scritti, ma un canovaccio sul quale improvvisare dialoghi in dialetto dorico. I loro spettacoli sboccati sono particolarmente richiesti durante le feste dedicate a Dioniso. I costumi sono buffi, con pancia e sedere rigonfi, e con un grosso fallo posticcio.

14. PISISTRATO

Atene, fine del VI secolo

Pisistrato, tiranno di Atene, pone fine col suo potere personale a un periodo di scontri interni tra aristocrazia fondiaria, 'demos' cittadino e contadini. In seguito consolida il suo potere attuando una politica mediana rispetto agli interessi in contrasto: aiuta la piccola proprietà agraria e l'imprenditoria cittadina. La politica di rafforzamento dei legami tra stato e popolo comprende l'assunzione sotto l'egida statale delle feste celebrate ogni primavera in onore di Dioniso. Di questa festa è parte integrante un concorso teatrale. Gli agoni drammatici nascono per una decisione politica.

15. IL TEATRO E LA CITTA' IN FESTA - GLI AGONI TEATRALI AD ATENE NEL V SECOLO - LENEE E GRANDI DIONISIE

I festival teatrali si svolgono durante le festività in onore di Dioniso, che nella Atene del V secolo sono due: le Lenee (gennaio-febbraio), festa esclusivamente ateniese dedicata solo agli agoni comici (fino al 432-430, quando vengono introdotti anche agoni tragici) e le Grandi Dionisie, aperte agli stranieri (marzo-aprile, in coincidenza con la riapertura del porto del Pireo). Ci sono poi le Dionisie rustiche, in cui cortei gioiosi, cori, gare di danza e di canto "animavano a dicembre, nel cuore dell'inverno, i villaggi e i borghi delle campagne attiche". (J.P. Vernant). Durante le Grandi Dionisie inizialmente si rappresentano solo tragedie, oltre ai tradizionali cori ditirambici, ma dal 486 anche commedie. La scelta del periodo dell'anno per la celebrazione delle feste è legata alla vita economica della città. Inverno e prima parte della primavera sono il periodo dedicato alle attività culturali e religiose, mentre la primavera inoltrata e l'estate sono le stagioni delle attività commerciali e della guerra.

Nel V e nel IV secolo le Grandi Dionisie hanno un'importanza paragonabile a quella delle Olimpiadi, la più grande manifestazione comune dell'ellenismo. Alle manifestazioni, che durano sette giorni, partecipano rappresentanti di tutte le città greche, ospiti, commercianti, cittadini stranieri venuti apposta ad Atene. Nell'occasione ogni attività economica è sospesa. Si tratta di una festa culturale, religiosa e politica insieme. Un giorno o due prima dell'inizio del concorso, nell'odeon, ha luogo la cerimonia del 'proagón': la presentazione ufficiale ai cittadini dei coreghi, poeti, attori, cori, splendidamente vestiti e adornati di ghirlande. Con l'occasione si rendono noti gli argomenti dei drammi. Intanto si trasferisce la statua di Dioniso dal vecchio tempio in un nuovo tempio fuori città. Da qui, la notte che precede il primo giorno festivo, con una processione alla luce delle fiaccole, la statua viene portata nel teatro dedicato al dio, celebrando così il primo arrivo della sua statua da Eleutere ad Atene. L'effigie di Dioniso è presente per tutta la durata della festa. Al mattino del primo giorno festivo il teatro viene purificato tramite libagioni e offerte cruenti al dio. I rappresentanti delle città alleate rinnovano i trattati politici alla presenza del pubblico. Sfilano in parata gli orfani di guerra che indossano l'armatura donata loro dallo stato. Sfilano i giovani con sacchi pieni d'argento, tributi delle città sottomesse. Dieci cori femminili e dieci cori maschili danno vita a un concorso canoro (ditirambi). Poi per tre giorni tre autori drammatici, scelti dall'arconte addetto tra quelli che hanno 'chiesto il coro', presentano tre tragedie nuove e un breve dramma satiresco ognuno. Nel 486, come si è detto, viene introdotto un quarto giorno di gara: cinque commedie di cinque autori diversi. I premi (miglior coro, miglior corago, cioè il ricco cittadino che ha pagato le spese dell'allestimento, miglior poeta e, dal 450, miglior attore protagonista) vengono attribuiti da una giuria di dieci membri scelti a sorte tra gli spettatori, uno per tribù. Anche la fortuna ha la sua parte, perché dall'urna in cui i dieci depositano la tavoletta con la loro personale graduatoria vengono estratte solo cinque tavolette.

16. LE FESTE DELL'ANTICA GRECIA

La vita pubblica della polis ha il suo momento più ricco di significato nelle feste. Le feste interrompono il flusso monotono e caotico della vita quotidiana e danno forma al tempo stabilendo i punti fissi del calendario. Ogni polis ha il suo calendario festivo. Quello di Atene, fissato da Solone nel sec. VI a. C., prescrive per ogni festa non solo i giorni della ricorrenza, ma anche i dettagli del cerimoniale. Alcuni atti rituali sono comuni a tutte le feste dell'anno: la processione d'apertura, le offerte sacrificali agli dei, il banchetto sacro. Le ricorrenze festive si concentrano prevalentemente "attorno ai momenti importanti o alle fasi critiche della vita agraria. Le *targhelie*, nel mese di Targhelione, dedicate ad Apollo ed Artemide, consistevano nell'offerta delle primizie e probabilmente inauguravano la mietitura; con la cerealicoltura erano legati anche i misteri di Eleusi e le *tesmoforie*, riservate alle donne. Nel corso delle *antesterie*, una sorta di carnevale che coinvolgeva tutta Atene, si aprivano le botti per bere il vino nuovo in una apposita competizione, ma si celebrava anche la ierogamia [matrimonio divino] tra Dioniso e la Basilinna, moglie dell'Arconte Re. Le *antesterie* avevano pure i tratti di una festa di capodanno, presentando esplicite forme di disordine rituale sottolineate dalla presenza dei morti, che venivano allontanati alla fine della festa". (Scarpi 1993a). Accanto alle feste di origine agricola, Atene celebra ricorrenze legate alla sua storia, come le *Sinecee*, che ricordano l'unificazione dell'Attica operata da Teseo. Ci sono poi feste legate alla vita sociale (come le *Apaturie*, per il passaggio degli adolescenti alla vita adulta) ed economica (come le *Efestee*, festa degli artigiani, di cui fa parte una gara a staffetta con le fiaccole) e, importanti, le feste di chiusura e di apertura dell'anno. Un vero e proprio 'capodanno' sono le 'grandi Panatenee' ateniesi, collocate nel primo mese dell'anno, Ecatombeone. Si tratta di feste panelleniche che cadono ogni quattro anni. Si aprono con una grande processione per portare al Partenone il peplo ricamato dalle vergini in onore di Atena. Seguono le competizioni poetiche e ginniche, come a Olimpia. I numerosi partecipanti sono ripartiti in classi di età. Gli Ateniesi gareggiano anche a squadre, per tribù. Durante le feste panelleniche - oltre alle Panatenee di Atene, le Pitiche a Delfi, le Nemee a Nemea, le Istmiche a Corinto e le Olimpiche, in onore di Zeus, ad Olimpia - ci instaura la 'pace sacra'. A Delfi il vincitore è premiato con una corona d'alloro, a Olimpia di olivastro, a Corinto di sedano ecc., ed è celebrato dai poeti. A volte si innalzano statue a sua perpetua memoria. Le feste determinano il calendario. Tra tutte le Olimpiadi assumono una tale importanza da diventare punto di riferimento per il computo degli anni.

17. CLISTENE

510 a.C.

Clistene abbatte la tirannide e riforma in senso democratico il governo di Atene.

Le feste in onore di Dioniso diventano una manifestazione civile e politica, oltre che religiosa, e prendono il nome di 'Dionisie cittadine' o 'Grandi Dionisie'.

18. LA PRESA DI MILETO

500-494 a.C.

Le colonie ioniche dell'Asia Minore, sotto la guida di Aristagora di Mileto, si ribellano all'egemonia dell'impero persiano. Solo Atene, che ha importanti interessi nel Mar Egeo, le appoggia. I Persiani schiacciano la rivolta, radono al suolo Mileto e deportano i suoi abitanti in Mesopotamia.

19. L'ORGOGGIO GRECO

492 a.C.

I Persiani, comandati da Mardonio, conquistano Tracia e Macedonia e chiedono alle città greche di inviare acqua e terra in segno di sottomissione. Sparta e Atene rifiutano.

20. MARATONA E IL SUO MITO

490 a.C.

Prima guerra persiana: la spedizione persiana contro Atene, voluta dall'imperatore Dario per punirla dell'aiuto prestato alle colonie ionie ribelli durante gli anni 499-494, viene fermata a Maratona da un esercito inferiore di numero, ma più organizzato e più motivato, diretto da Milziade. La vittoria delle piccole città (a fianco di Atene c'è una lega di polis tra cui Sparta) contro il colossale impero crea un clima di grande euforia e di slancio creativo. Maratona diventa subito un mito, un punto di riferimento morale, il simbolo della libertà contro la tirannide e insieme delle possibilità che si offrono all'azione comune di uomini consapevoli.

21. IL PRIMO AGONE DRAMMATICO

534 a.C.

Il poeta-attore Tespi vince il primo agone drammatico. Egli stesso recita la sua opera interpretando tutte le parti.

22. ESCHILO ED ELEUSI

Eleusi, 525 a.C.

Nasce Eschilo, da famiglia nobile. La città di Eleusi, distante 20 chilometri da Atene, è sede di un importante santuario misterico. Le cerimonie religiose e magiche a cui il giovane Eschilo assiste influenzeranno in modo determinante il suo teatro.

23. IL GIOVANE SOFOCLE

Atene, 496 a.C.

Nasce Sofocle, da famiglia ricca (il padre è costruttore e commerciante di armi) ma non nobile. Ha ottimi maestri e in gioventù eccelle nelle discipline sportive.

24. 'LA PRESA DI MILETO'

493 a.C.

Il tragediografo Frinico mette in scena *La presa di Mileto*. "Frinico ateniese, gran tempo dopo Omero, fece soggetto di una tragedia la presa di Mileto fatta da Dario, e mosse gli uditori a pietà sopra quella sciagura dei greci per modo, che, secondo l'espressione di Longino, tutto il teatro si sciolse in lagrime. Gli Ateniesi lo multarono in mille dramme perch'egli avea rinfrescato la memoria delle domestiche calamità e riposte sotto gli occhi rappresentandole al vivo; di più vietarono con decreto che quella tragedia fosse più recata sulle scene: anzi secondo Eliano, lagrimando, lo cacciarono dal teatro esso stesso che stava rappresentando la sua propria tragedia" (Leopardi, *Zibaldone*, 3105).

25. ESCHILO IL POETA-SOLDATO

490 a.C.

Eschilo combatte a Maratona. L'esperienza diretta della guerra contro i Persiani contribuisce a definire la sua visione del ruolo civilizzatore di Atene e insieme gli fa conoscere le brutture della guerra: "Mi piegai sul tronco rosseggiante del fratello" scrive, ricordando la morte del fratello a cui in battaglia erano state mozzate le mani mentre si aggrappava al bordo di una barca, dopo il naufragio della sua nave. Nei *Persiani*, unica tragedia di argomento storico rimastaci, Eschilo metterà in scena la eccellenza militare della sua Atene, ma anche le atroci sofferenze che la guerra infligge agli uomini. La sconfitta dei Persiani è l'espiazione di un atto di orgoglio punito dagli dei.

26. AUTORI PREESCHILEI

Chèrilo, Pràtina, Frinico sono i nomi degli autori di tragedie dalla struttura simile a quelle di Tespi (con un solo attore che interpreta più parti), di cui non restano che pochi frammenti.

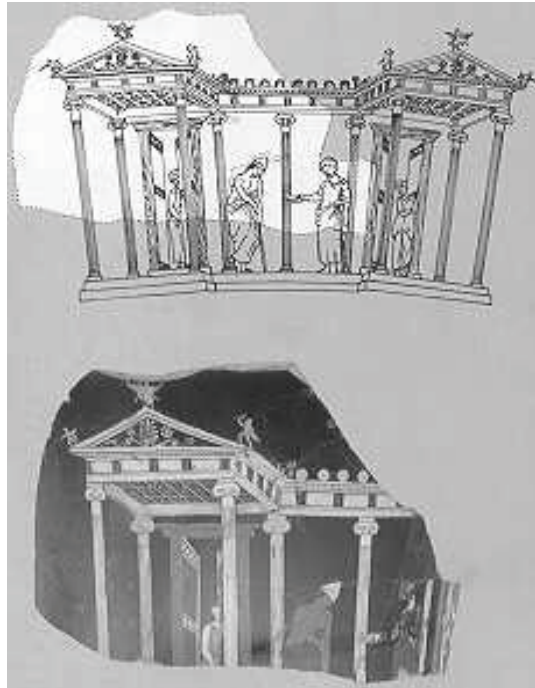


Figura 26-1

Ricostruzione di enkyklema, sulla base del frammento di un vaso di Taranto. L'enkyklema è una macchina teatrale che trasporta alla vista del pubblico una intera scena teatrale.



Figura 26-2

Satiro che suona l'aulos. Vaso a figure rosse del 500 a.C. Siracusa, Museo Archeologico Regionale.

27. GRECI E PERSIANI - LA LIBERTÀ'

Lo scontro Greci e Persiani, che ha il suo momento più glorioso nella vittoria di Maratona, è di più di un confronto militare. E' un epocale scontro politico e culturale fra comunità di cittadini-soldati che si governano da sé e un elefantico impero autocratico che riconosce solo sudditi. Eschilo ed Erodoto interpretano questo scontro come lo scontro tra la libertà e la schiavitù. La libertà per i Greci non è una questione privata, ma un aspetto essenziale della autonomia politica, intesa come autogoverno. Anche la libertà di parola, che "toglie le briglie" alla lingua degli uomini, come scrive Eschilo (il poeta-soldato-maestro della città) nei *Persiani*, è intesa come strumento essenziale alla vita politica della città-stato, la creatura politica originale della civiltà greca.

28. ATENE, TEMISTOCLE E IL MARE Atene, 481

Si porta a termine la costruzione di 180 triremi, costruzione promossa da Temistocle, che ha intuito che Atene è città votata al mare e che solo sul mare può fondare la sua potenza. Le navi sono costruite a spese dello stato e l'armamento è finanziato tramite la pratica della liturgia, prelievo forzoso ai cittadini più ricchi. Gli uomini appartenenti alle classi popolari trovano impiego nella flotta come rematori. Questa importante funzione viene considerata dagli storici come un elemento di democratizzazione, perché tutti, anche chi siede al banco dei rematori, ha il diritto di esprimere la propria opinione, visto che partecipa in prima persona alle lotte e alle conquiste della città.

29. L'EDIFICIO TEATRALE GRECO

L'edificio teatrale greco è all'aperto ed è composto di tre parti: la cavea, l'orchestra e la scena. La cavea è il posto del pubblico, costituito da gradoni digradanti, su cui vengono sistemate panche di legno. Dapprima la cavea è trapezoidale, poi prende la forma di un semicerchio abbondante, forma che permette una migliore visione per tutti. Come appoggio per la costruzione della cavea di solito si usa un declivio naturale. Corridoi e scalette dividono la cavea in settori a cuneo. Quelli più in basso e più vicini alla scena sono riservati agli appartenenti alle classi superiori. Al centro della gradinata più bassa siede il sacerdote di Dioniso. L'accesso del pubblico avviene di solito dall'alto, mentre le personalità accedono al livello dell'orchestra. Dalla cavea, oltre la scena, si scorgono panorami suggestivi che fanno da sfondo naturale allo spettacolo. Elemento essenziale del fascino emanato dai teatri greci, scrive infatti Ludovico Zorzi (1979b, 180), "rimane l'incomparabile scenario offerto dalla natura circostante, dalla felicità dell'insediamento allo spazio imminente del mare e del cielo, al cospetto dei quali gli interpreti e gli spettatori si sentivano uniti nell'antico rito-spettacolo come in una sorta di magico ciclo". L'orchestra, il luogo delle danze del coro, è lo spazio circolare avvolto dalla cavea. Nel mezzo dell'orchestra c'è un piccolo altare, ricordo dell'origine liturgica del teatro. Il coro entra nell'orchestra attraverso due corridoi laterali, le parodi. Il palcoscenico, in posizione simmetrica rispetto alla cavea, dall'altra parte dell'orchestra, è un semplice palco di legno delimitato da uno 'schermo' di fondo. Questo schermo è inizialmente una tenda ('skené' vuol dire 'tenda') o un grande pannello di legno, ma nel corso del V secolo diventa una vera e propria costruzione architettonica ad avancorpi, con tre porte da cui entrano gli attori. La disposizione degli elementi strutturali dell'edificio teatrale greco vede quindi al centro del complesso il cerchio del coro, l'orchestra, e dalle due parti, uno di fronte all'altro, lo spazio del pubblico ('theatron' secondo la definizione greca, 'cavea' secondo la definizione romana) e lo spazio degli attori, il palcoscenico. Le tre componenti umane del fenomeno teatrale hanno dato origine a un edificio costruito da tre parti distinte e separate.



Figura 29-1

Farsa fliacica riprodotta su un cratere apulo. New York, Getty Museum.

30. LA SECONDA GUERRA PERSIANA - DALL'ORRORE DELLA FINE ALLA VITTORIA PIU' GRANDE

480 a.C.

Il re persiano Serse, figlio di Dario, invade la Grecia con un esercito di 100.000 uomini. Dopo una battaglia navale presso capo Artemisio, la Grecia è invasa dall'esercito persiano. Alle Termopili, Leonida, re di Sparta, sacrificando se stesso e trecento spartani, copre la ritirata delle forze di terra elleniche. Il sacrificio delle Termopili, cantato da Simonide, passerà alla storia come uno degli atti eroici più grandi.

Temistocle prende atto della tragica situazione, si rende conto che la campagna militare di terra è persa, abbandona l'Attica e la Beozia al saccheggio e ordina la fuga di tutta la popolazione sulle isole. Nello stretto tra Atene e Salamina la enorme e lenta flotta persiana viene distrutta dalla snella e veloce flotta ateniese, genialmente guidata da Temistocle.

Primavera 479 a.C.

L'esercito di terra persiano viene sconfitto a Platea e la flotta viene definitivamente messa fuori combattimento a Micale.

Per consiglio di Temistocle, Atene comincia la costruzione delle "lunghe mura" che collegano la città al porto del Pireo.

478 a.C.

Le città ionie dell'Asia Minore sono liberate da una flotta greca guidata dallo spartano Pausania. In seguito Sparta si ritira dal conflitto. Atene, che non vuole lasciare i suoi interessi in Asia Minore, rimane l'unico baluardo della Grecia e diventa la capitale del mondo greco. Inizia il periodo più attivo della sua espansione.

477 a.C.

Con la Confederazione di Delo, le città greche s'impegnano a contribuire al mantenimento di una flotta armata in funzione antipersiana.

32. ESCHILO 'PADRE DELLA TRAGEDIA'

Atene, 485 a.C.

Eschilo (di cui ci restano 7 tragedie dei 73 titoli tramandatici) ottiene la prima vittoria in un concorso drammatico. La grande novità dei suoi allestimenti è l'aggiunta di un secondo attore (pagato direttamente dal poeta), per cui ora possono essere compresenti due personaggi. Aumentano a dismisura le possibilità del gioco drammatico, prima limitate al rapporto attore-coro. Nelle sue tragedie, possenti per la forza degli elementi in gioco e per l'altezza metaforica del linguaggio, Eschilo celebra i valori della democrazia e della civiltà in contrapposizione a quelli della tirannide e del clan familiare: la certezza del diritto, la fine della vendetta privata, la pietà per il nemico sconfitto, la dedizione alla polis, la solidarietà tra i concittadini. La base morale e ideologica di Eschilo è la fiducia incrollabile nella giustizia divina. Gli uomini vivono in un mondo di violenza, di mistero e di paura, ma il loro compito è proprio quello di cercare in esso le tracce del volere divino, che è sempre sommamente giusto, e di adeguare il proprio comportamento ad esso. Il teatro di Eschilo è un teatro altamente educativo, religioso e politico, e nello stesso tempo di grande forza spettacolare e drammatica.

33. IL TEATRO DI DIONISO E LE TECNICHE DELLO SPETTACOLO AL TEMPO DI ESCHILO

Al tempo di Eschilo il teatro di Dioniso è probabilmente ancora una struttura in prevalenza lignea. Non si hanno certezze in proposito, ma la maggior parte degli studiosi propende per una scena costituita da un semplice fondale fisso (di muro o ancora di legno?) davanti al quale c'è una pedana, sopraelevata di circa quaranta centimetri rispetto alla zona antistante, l'orchestra, dove si muove il coro. Tra la pedana e il muro di fondo c'è la fossa scenica, probabilmente una innovazione proprio di Eschilo, che consente il variare dei fondali, che salgono a coprire e abbellire il muro stesso (non sappiamo se la pittura dei fondali è allusiva all'ambiente richiesto dall'argomento del dramma o solo decorativa). Il posto degli spettatori è costituito da gradoni digradanti (ancora in terra battuta o già in pietra?) su cui sono sistemate delle panche di legno. Come tutti i drammaturghi coevi, Eschilo è il responsabile globale dell'allestimento scenico degli spettacoli su suoi testi. Si occupa quindi dell'addestramento del coro e degli attori, si occupa delle danze e delle musiche, dei costumi, delle maschere, tra le quali diventano famose quelle terribili delle Erinni dalla capigliatura di serpenti e quelle delle Coefore solcate da rughe sanguinanti. È proprio a Eschilo che va attribuito il merito di avere introdotto il secondo attore e inventato maschere coerenti con il carattere dell'eroe, di aver utilizzato per primo macchine teatrali e scene dipinte, trombe, apparizioni di divinità. Insomma Eschilo è l'inventore dello spettacolo teatrale ad Atene, anche se nelle *Rane* Euripide ricorda polemicamente l'ingenuità arcaica e la staticità del suo teatro: "Far sedere sulla scena un personaggio dal capo velato, un Achille o una Niobe, di cui non mostrava il volto: mera parvenza figurale della tragedia, del tutto silenziosa [...]. Intanto il coro riversava sul pubblico, colpo su colpo, quattro serie di strofe in successione, mentre l'eroe taceva [...]. Quando il dramma era giunto a metà, questi finalmente pronunciava qualche dozzina di parole" (in Tessari 1993, 8). In realtà lo spettacolo eschileo, soprattutto quello della maturità, pur mantenendo una certa lentezza rituale originaria, si serve già di strumenti di seduzione visiva e acustica che ci consentono di immaginare un rapporto col pubblico di forte presa emotiva. Le danze e i canti del coro, gli 'effetti speciali', i costumi e le maschere, le apparizioni costituiscono un corredo spettacolare che vivacizza la rappresentazione e scuote l'animo degli spettatori.

34. DAL POETA-ATTORE ALL'ATTORE TRAGICO

All'inizio la figura dell'attore e quella dell'autore coincidono in un'unica funzione rievocativo-pedagogica. È il poeta colui che conserva e tramanda un corpus di tradizioni orali considerate come indispensabili alla identità politica e morale della città. Alle origini del teatro greco si può quindi affermare che esiste la recitazione ma non l'attore, essendo l'arte della interpretazione ancora prerogativa dell'autore stesso. Come nella tradizione degli aedi e dei rapsodi, e come in tutte le tradizioni orali, l'autore tragico interpreta personalmente le proprie composizioni. Tespi è un poeta-attore. Eschilo è ancora un poeta-attore, anche se si fa aiutare da un secondo attore. È questo aiutante, interprete ma non autore, che può essere considerato il primo attore vero e proprio. Ma passerà molto tempo prima che all'attore venga riconosciuta autonomia artistica. Infatti fino a metà circa del V secolo le Grandi Dionisie non prevedono, accanto ai premi per autore e coro, un premio per l'attore. E questo premio sarà comunque attribuito sempre solo al protagonista, il primo attore, colui che ha preso il posto che era del poeta. Il fatto che l'attore protagonista sia in pratica colui che sostituisce l'autore (solo in epoca ellenistica la professione dell'attore diventerà pienamente autonoma dal punto di vista artistico) spiega la sua assoluta preminenza sui due colleghi. Il pubblico avverte come solo vero interprete dello spettacolo il protagonista e considera gli altri attori aiutanti per le parti minori. Infatti il deuteragonista e il tritagonista non hanno nessun rapporto ufficiale con la comunità. Il poeta prima e lo stato poi scelgono il protagonista, che a sua volta assume, come dipendenti, gli altri due, che non concorrono a nessun premio e i cui nomi non sono ricordati in alcun modo. In pratica, mentre l'attore protagonista somma in sé le funzioni di attore principale, di regista e di capocomico, i due attori secondari hanno una mera funzione esecutiva. Questa situazione può spiegare forse come mai nel teatro greco non si è mai superato il numero di tre attori. Ma Oliver Taplin (1998, 30) aggiunge "Questo limite fu dovuto in parte, senza dubbio, alle eccezionali qualità tecniche richieste (sia vocali che fisiche) ma in parte anche alla difficoltà di mostrare chiaramente chi dei molti personaggi stava parlando in uno spazio teatrale così ampio".

35. ATENE E SPARTA

Nel trentennio successivo alla seconda guerra persiana e alla confederazione di Delo, prosegue il conflitto contro i Persiani, condotto da Atene e dai suoi alleati. L'egemonia ateniese si rafforza, suscitando una crescente ostilità in Sparta. Il confronto politico e culturale fra democrazia e oligarchia sfocerà in un conflitto militare dalle conseguenze catastrofiche.

36. ESCHILO MUSICISTA - LE MELODIE SACRE DELLA TRADIZIONE

Nella commedia *Le rane* Aristofane mette a confronto Eschilo, rappresentante della tradizione, ed Euripide che ha apportato al genere tragico innovazioni che Aristofane non smette mai di deridere. Ad un certo punto dello scontro il giovane poeta Euripide accusa il vecchio Eschilo di aver plagiato i canti popolari antiquati: "Le melodie dei portatori d'acqua le hai prese a Maratona o dove altro?". Eschilo risponde: "Dalla bellezza le ho portate alla bellezza". Eschilo fa grande uso di melodie popolari nelle sue tragedie. Sappiamo per esempio che il coro dei Persiani che piangono la distruzione dell'esercito di Serse è la ripresa di un lamento funebre che erano soliti cantare gli schiavi durante la raccolta del grano presso il Mar Nero e che due strofe corali dell'*Agamennone* ricordano un canto in voga tra i contadini del tempo di Omero. I canti popolari sono la grande fonte non solo di Eschilo, ma di tutti i poeti tragici e comici del V secolo. Si tratta soprattutto di canti rurali (come i canti d'amore dei pastori) e di lavoro (i cosiddetti 'canti pratici'): dei filatori, dei mugnai, dei mietitori, dei portatori d'acqua, dei marinai alla voga. I poeti musicisti del V secolo amano questa musica, che alle loro orecchie, come a quelle del loro pubblico, suona dolcissima e sacra, colma di un intatto sentimento della natura: "Io canto - afferma Aristofane negli *Uccelli* - le melodie sacre a Pan, le danze sacre alla Gran Madre delle montagne, da cui Frinico trasse la sua dolce melodia, succhiando come un'ape quell'ambrosio frutto di canto".

37. 'I PERSIANI'

Atene, 472 a.C.

Eschilo vince il festival delle Grandi Dionisie con una trilogia di cui ci resta *I Persiani*, unico dramma storico giunto fino a noi. La tragedia affronta un argomento di attualità: la recente vittoria dei Greci sulla Persia con la battaglia di Salamina, a cui il poeta stesso ha partecipato. Ma il dramma della guerra è visto dalla parte dei vinti, puniti per la loro empietà, ma commiserati nella sventura. L'architettura di *I Persiani* è ancora arcaica: non esiste intreccio, non c'è il prologo, il coro ha una parte preponderante.

38. IL NUOVO IDOLO DEL PUBBLICO ATENIESE: SOFOCLE

Atene, 468 a.C.

Al concorso delle Grandi Dionisie il ventottenne Sofocle batte Eschilo, che ha 57 anni ed è da tutti considerato il padre della tragedia. La vittoria coincide con un eccezionale successo di pubblico, ma ad essa è legato un aneddoto significativo del rapporto privilegiato tra Sofocle e il potere politico. Plutarco racconta che il magistrato incaricato di estrarre a sorte i dieci giudici popolari, chiede a Cimone, stratega in carica, e ai suoi nove colleghi di emettere il verdetto. Di Sofocle ci restano 7 tragedie integre, delle 90 attribuitegli. Sofocle apporta molte innovazioni sia alla tecnica di scrittura (autonomia del dramma, sciolto dal vincolo della trilogia, com'era ancora in Eschilo, e ridimensionamento delle parti destinate al coro), sia all'arte della messa in scena: gli attori da due a tre (con conseguenti maggiori possibilità di gioco drammatico), i coreuti da dodici a quindici, maggiore sviluppo della scenografia.

39. STRUTTURE FORMALI DELLA TRAGEDIA

Caratteristica formale della tragedia è l'alternarsi di parti recitate e parti danzate e cantate. La struttura-tipo prevede un 'prologo' recitato; seguono il canto di ingresso del coro, 'parodo' e una serie di 'episodi', caratterizzati prevalentemente dal dialogo tra gli attori, spesso con parti cantate o declamate con accompagnamento musicale. Tra un episodio e l'altro ci sono canti e danze del coro, 'stàsimi'. L'opera si chiude con il canto e la danza di uscita del coro, 'esodo'. C'è poi un tipo di episodio in cui il coro e l'attore, o gli attori, cantano alternandosi il lamento lirico 'commo'.

40. LA COREGIA

472 a.C.

La coregia per la rappresentazione della trilogia tragica di Eschilo a cui appartiene *I Persiani* è assunta dal ventiduenne Pericle, che si accolla così le spese per l'allestimento del coro: costumi, lunghe prove, musicisti. La coregia è una 'liturgia', cioè una forma di imposizione straordinaria, non periodica, con cui si obbligano i cittadini più ricchi a sostenere spese pubbliche importanti, come la costruzione e l'armamento di navi da guerra o l'edificazione di opere pubbliche. Il corego deve provvedere alla preparazione del coro con tutti i mezzi, sostenendo le spese necessarie per il mantenimento dei coreuti durante le prove, per i costumi, i maestri di canto e di danza.

41. LA DEMOCRAZIA

Atene, 462-458 a.C.

Riforme democratiche di Efialte e di Pericle che attribuiscono tutte le decisioni politiche al Consiglio dei Cinquecento e all'Assemblea popolare, riducendo ai soli delitti di sangue le prerogative dell'Areopago, assemblea di ex capi di governo e baluardo della aristocrazia. E' una riforma che accoglie le richieste dei cittadini di ceto più basso esclusi dalla costituzione soloniana dal servizio militare in quanto impossibilitati a pagarsi le armi. Con le guerre persiane hanno contribuito alla difesa della Grecia prestando servizio nella mariniera e ora vogliono diritti civili uguali a quelli degli altri strati sociali. L'aristocrazia sconfitta risponde con un atto di terrorismo: l'assassinio di Efialte. La direzione del movimento democratico resta al solo Pericle, che introduce una indennità giornaliera per chi è chiamato al Consiglio o nei tribunali popolari. È un gesto profondamente democratico, che permette a tutti, almeno teoricamente, di accedere alle cariche pubbliche.

42. 'I SETTE CONTRO TEBE'

Atene, 467 a.C.

Va in scena *I sette contro Tebe*, in cui Eschilo narra la guerra fratricida tra i due figli di Edipo, Eteocle e Polinice, in lotta per il potere sulla città di Tebe, che il padre ha affidato a entrambi. Struttura arcaica, statica e possente, per grandi blocchi contrapposti, simile a un bassorilievo.

43. 'LE SUPPLICI'

Atene, 463 a.C.?

Va in scena *Le supplici* di Eschilo, prima tragedia e unica rimasta di una trilogia comprendente *Gli Egizi*, *Le Danaidi*, seguite dal dramma satiresco *Amynone*. Priva di intreccio, ma molto mossa, ricca di empito lirico. Il coro delle figlie di Danao è il protagonista.

44. SOFOCLE - LA SOLITUDINE DELL'EROE

Le tragedie di Sofocle (che dalla vita ha tutto: bellezza e salute, successo artistico, denaro, cariche pubbliche, stima generale dei concittadini) sono segnate da un profondo pessimismo. La coincidenza del destino individuale con la volontà degli dei, tipica di Eschilo, si trasforma in rapporto enigmatico. Lo spirito della polis sta cambiando. Atene ha raggiunto una prosperità e un potere imprevedibili, ma è circondata dall'odio delle città un tempo alleate, ora sottomesse. Il futuro non è più ricco di speranze ma di minacce. L'euforia eroica lascia il posto ad una visione più problematica e razionalista. In Sofocle l'individuo è solo, alla ricerca di se stesso. È lontano lo spirito costruttivo di Eschilo, per il quale è urgente stabilire le regole del vivere civile contro le usanze barbare e arcaiche. Gli dei di Eschilo intervengono secondo un piano logico, gli uomini vi si devono piegare, perché solo all'interno della volontà divina è la loro salvezza dal caos. Le istituzioni politiche stesse, la legge, hanno origine divina e sono la base della felicità umana. Gli dei di Sofocle invece sono problematici. L'uomo si affatica a capire. Il risultato di questa fatica (che pure è insopprimibile, non essendoci salvezza per l'uomo se non nella sottomissione al volere divino) è l'angoscia, il sentimento desolato del nulla e della morte. I tipici eroi di questo modo inquieto di vedere la realtà, sono Edipo - che cerca disperatamente di conoscere la verità su se stesso, verità che gli mostra facce sempre diverse e ambigue, finché ne viene schiacciato - e Antigone, prototipo di ogni personaggio antiautoritario, che lotta per i diritti della pietà individuale contro la cruda ragione di stato, perdendo in questa lotta la vita. Il teatro sofocleo predilige toni cupi, terrei. Le vicende degli uomini, visti con occhio crudelmente pessimistico - l'uomo tende inevitabilmente, per sua natura, al male - sono agite in un paesaggio che ha i modernissimi fondi tonali delle terre, delle pietre. Un senso costante di paura occupa i cuori dei protagonisti. Sofocle li vede coi visi umidi di sudore gelato, mentre cercano di capire il perché della loro condizione, delle loro disgrazie, disperatamente appesi a un ideale, a una giustificazione che li salvi dal caos.

45. LA NASCITA DEL PENSIERO OCCIDENTALE - TRAGEDIA E FILOSOFIA

"Proprio del filosofo, scrive Platone, è essere pieno di meraviglia, né altro cominciamento ha il filosofare che questo". Il clima di libertà individuale e collettiva, le profonde trasformazioni economiche e sociali, l'assenza di una religione dogmatica, i contatti mercantili e culturali con l'Oriente: sono le condizioni che formano il contesto nel quale la filosofia occidentale vede i suoi inizi, anche se non ne spiegano in termini causali la nascita. Ma forse soprattutto lo stupore per le cose del mondo, viste con occhi nuovi - quello stesso stupore affascinato e incredulo con il quale i poeti del V secolo guardano le storie tramandate dai miti - è la premessa, anch'essa non altrimenti precisabile, del nascere della filosofia. La filosofia greca per la prima volta in Occidente pone e affronta in modo razionale (cioè non accontentandosi più del mito) i problemi conoscitivi fondamentali. "La nascita della filosofia è uno degli eventi più decisivi nella storia dell'uomo. Si può addirittura dire che sia il più decisivo, se ci si rende conto che il modo in cui la filosofia si è presentata sin dal suo inizio sta alla base dell'intero sviluppo della civiltà occidentale". (Severino 1984,15). La filosofia greca ha "fondato per la verità una dimora in seno all'umanità storica" (Heidegger). I grandi temi della filosofia sono gli stessi della tragedia: rapporto tra individuo e comunità, tra volontà individuale e ordine universale, giustizia, potere, ricerca della verità, permanenza e mutamento, natura delle cose e dell'uomo. Filosofia e tragedia nascono insieme in un periodo di grandi cambiamenti, in cui la società è posta di fronte al compito di discutere e ridefinire valori e identità di se stessa. La democrazia è di per sé problematica: ognuno deve affrontare autonomamente le proprie responsabilità di cittadino, non è più il re o una ristretta casta gentilizia a decidere per tutti. È un'epoca di contraddizioni, incertezze, tensioni tra vecchio e nuovo. La tragedia rappresenta l'uomo esaltato dal conflitto e dalla ricerca della verità. Verità che può essere raggiunta solo dividendo e separando, 'analizzando'. "Lo spirito europeo odia il grumo: frutto di un'epocale *decisione*, esso procede analizzando, disgregando". (Cacciari 1997, 18-19). Il mito, che 'rivela' immediatamente e globalmente, (quel mito che è ancora il soggetto narrativo pressoché esclusivo della tragedia) è sottoposto alla luce del logos. La ragione indaga l'ordine logico, il rapporto causa-effetto, la relazione tra soggetto e oggetto, tra uno e molti. La mente calcola, desidera la conoscenza ordinata e articolata, cercando di darsi una ragione della sofferenza.



Figura 45-1
Il teatro di Delfi.

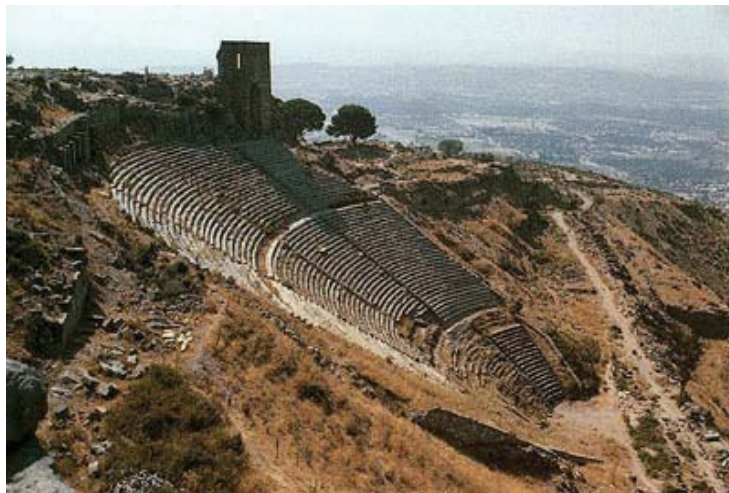


Figura 45-2
Il teatro di Pergamo, in Turchia.

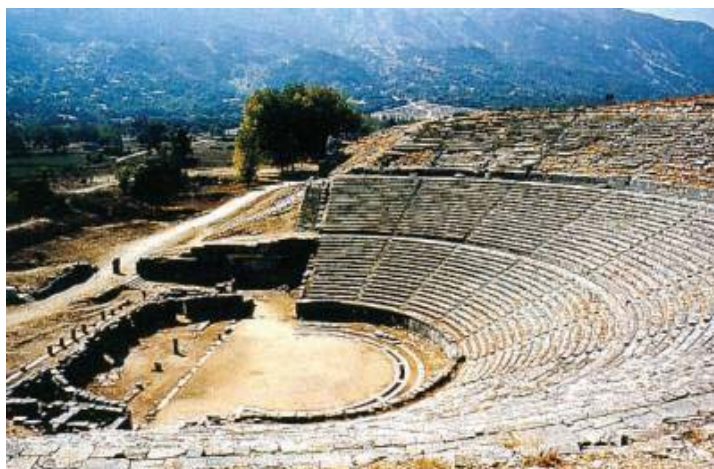


Figura 45-3
Il teatro di Dodona (Epiro, regione della Grecia) del terzo secolo. Originariamente conteneva quattordicimila posti.

46. LA VITA NELLA ATENE DEL V SECOLO

Se paragonato al centro politico e religioso, il resto della città di Atene appare modesto. Le strade sono strette e tortuose, le case umili, le botteghe e i laboratori rumorosi e pieni di polvere. Tutti gli abitanti, sia gli abbienti che i manovali e gli operai, vivono in condizioni simili. I cittadini ricchi non possiedono abitazioni lussuose. Solo Alcibiade fa dipingere le mura della sua casa, e la cosa genera scandalo. Atene è una democrazia violenta, nessuno ritiene prudente mettersi in vista per la sua ricchezza. Gli uomini d'Atene del resto non passano molto del loro tempo a casa. Il mercato, la Pnice, dove si tengono le assemblee popolari, i tribunali e l'aula del consiglio sono i luoghi dove i cittadini eminenti trascorrono il loro tempo. Quelli delle classi inferiori lavoravano nei depositi e nei magazzini del Pireo, o nei loro laboratori e nelle botteghe. Tutti gli abitanti, a qualunque classe appartengano, dedicano buona parte del tempo libero alla ginnastica. Per questo la città e i sobborghi sono ricchi di palestre per la lotta e arene circondate da colonnati. Qui gli Ateniesi, sia giovani sia vecchi, si esercitano nella corsa e nella lotta, giocano alla palla, lanciano il disco e il giavellotto e si tuffano poi nelle piscine. Negli stessi ambienti si compie l'educazione obbligatoria di ogni giovane Ateniese. I ragazzi sono addestrati per la guerra e per le gare, imparano anche a leggere e a scrivere, ma il loro studio consiste principalmente nella musica, nel canto e nella lettura dei capolavori letterari, specialmente dei poemi omerici.

47. 'PROMETEO INCATENATO'

Atene, 459 a.C.?

Ve in scena *Prometeo incatenato* di Eschilo, unica tragedia superstite di una trilogia che comprendeva *Prometeo portatore di fuoco* e *Prometeo liberato*. Il titano Prometeo ha rubato il fuoco agli dei per donarlo agli uomini e per questo è condannato a stare incatenato ad una rupe e a vedersi divorare il fegato da un'aquila, per sempre. Tragedia totalmente priva di azione ma con effetti spettacolari: i personaggi che vengono da Prometeo arrivano su carri e cavalli alati.

48. 'ORESTEA' DI ESCHILO - LA NASCITA DELLA CIVILTÀ GIURIDICA - L'UOMO E LE SUE DECISIONI

Atene, 458 a.C.

Eschilo vince il festival tragico con l'*Orestea*, unica trilogia pervenutaci completa, in cui il poeta celebra la vittoria della legge cittadina sulla faida familiare. *Orestea* è la storia di Oreste che vendica l'assassinio del padre Agamennone uccidendo la madre Clitennestra e il suo amante Egisto, per essere quindi sottoposto a giudizio dall'Areopago (il tribunale per i delitti di sangue di Atene) e assolto con l'intervento di Atena. La trilogia, in cui il linguaggio lirico e la tecnica drammaturgica di Eschilo toccano la perfezione, è composta da *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*.

"Questa tragedia rappresenta il fondamento dell'etica politica e culturale europea, non solo del nostro teatro. È nell'*Orestea* che si assiste all'invenzione della democrazia, del primo tribunale giudiziario democratico". (Peter Stein).

Nell'*Orestea* agisce un concetto che può essere considerato una invenzione eschilea: l'essenza dell'azione umana consiste nella capacità di decidere secondo se stesso, al termine di un conflittuale processo interiore. Come ha evidenziato Bruno Snell (1963, 159-160), l'eroe epico non decideva sulla base del proprio io, la sua decisione era una reazione alla maggiore o minore 'convenienza' dell'oggetto. Le formule 'gli parve essere meglio' o 'gli parve che fosse più vantaggioso' ci dicono questo. Eschilo invece "ha concepito per primo l'azione umana come risultato di un processo interiore". La tragedia eschilea appare come un laboratorio della volontà. Il pubblico osserva individui agitarsi in situazioni purificate dal quotidiano, in conflitti distillati, per cui lo scontro tra le volontà risulta più visibile e pedagogicamente più efficace. Si sta elaborando una nuova coscienza. Gli automatismi 'magici' della maledizione e del sangue (le Erinni *sono* le parole che maledicono) stanno per lasciare il posto alla consapevolezza e all'autonomia morale.



Figura 48-1

Statuetta riprodotte un attore tragico greco. L'atteggiamento del corpo è fortemente espressivo.