

## Oddone Longo

### *Atene: il teatro e la città\**

#### **Abstract**

The ancient Greek theatre, in urban and architectural terms, was first of all the “theatre of the City”. The essay investigates the functional and “political” ambiguity and interchangeability, in the greek cities, between theatres in a strict sense and *theatra*, not forgetting *buleuteria* and *ekklasiasteria*. On the other end, the *paraskenia* of the theatre of Dionysus in Athens, evoking the palace-temple of the legendary *anakes* of the heroic age, had a “politically representative” character. It should not be underestimated the functional analogy between the orchestra and the *agorà*. The paper concludes with some reflections on the idea of the City in the sixteenth-century Italian theatre.

Il teatro greco, sotto il profilo urbanistico e architettonico, fu anzitutto il “teatro della città”. Il saggio indaga l’ambiguità e l’interscambiabilità funzionale e “politica” esistente nelle città greche fra teatri in senso proprio e *theatra*, senza dimenticare *buleuteria* ed *ekklasiasteria*. D’altronde, la scena a parasceni del teatro di Dioniso in Atene, evocante il palazzo-tempio dei leggendari *anakes* dell’età eroica, ebbe un carattere “politicamente rappresentativo”. E non è da sottovalutare l’analogia funzionale tra orchestra e *agorà*. Lo scritto si conclude con alcune riflessioni sull’idea di città nel teatro italiano cinquecentesco.

Per chi si occupi, anche professionalmente, di letterature antiche, l’espressione “teatro” (sia esso tragico o comico) mostra di possedere un significato preponderante: quello dell’insieme di quei testi, ma si dovrebbe piuttosto parlare di copioni, che nell’immane naufragio della letteratura greca, si sono salvati e tramandati fino a noi, perché si eserciti su di essi la nostra acribia di filologi, o la nostra sensibilità di storici della cultura e della letteratura.

In realtà, al di là della dimensione meramente “letteraria”, il *corpus* residuo di questi testi teatrali esige da parte nostra ulteriori attenzioni: allo specifico contesto istituzionale entro cui avveniva, nell’Atene del V e IV secolo, la produzione e la messa in scena di queste opere, e alle strutture architettoniche (ma anche urbanistiche) che lo

---

\* Si propone qui, in versione digitale, il prezioso saggio, di non immediato reperimento, pubblicato per la prima volta in *Mito e realtà del potere nel teatro: dall’antichità classica al Rinascimento*, Atti del convegno di studi (Roma, 29 ottobre-1 novembre 1987), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma 1988, 17-31. Il testo è stato rivisto dall’autore al quale va, come sempre, la nostra amicale gratitudine. Tale testo, proposto qui senza aggiornamenti bibliografici, può incrociarsi con profitto con tre successivi contributi di Oddone Longo: *Teatri e theatra. Spazi teatrali e luoghi politici nella città greca*, «Dioniso» LVIII (1988) 7-33; *La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco*, in *Scena e spettacolo nell’antichità*, Atti del convegno internazionale di studio (Trento, 28-30 marzo 1988), a cura di L. de Finis, Firenze 1989, 23-41; *Lo spazio del teatro greco*, in *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di S. Mazzoni, «Drammaturgia» X (2003) 5-37.

spettacolo teatrale inquadravano condizionandone immediatamente la ricezione da parte del pubblico.

A differenza di quanto avviene nell'epoca moderna, e in quella in cui noi stessi viviamo, nell'età classica del teatro antico la produzione e la realizzazione teatrale (due momenti inseparabili) non erano affidati alla libera ispirazione dei poeti, o ai capricci di committenti o impresari. Al contrario, questa produzione teatrale ci appare inquadrata e organizzata all'interno di un sistema rigido di rituali di carattere agonistico, controllato e gestito dalla stessa collettività o *polis*. Per tutto il V secolo, e per buona parte del IV, la gestione ad opera della città delle rappresentazioni teatrali (e musicali, poetiche, etc.) avviene tramite l'istituzione della coregia, e cioè dell'affidamento ad un privato di forti capacità censuarie, delle spese della messa in scena. In età ellenistica (a partire dal 315 a.C.) è la città di Atene in prima persona a gestire direttamente le esecuzioni drammatiche. Ma già in età classica la città controllava la produzione teatrale anche attraverso il meccanismo della selezione dei testi e degli autori ammessi alla rappresentazione, e della formazione, all'interno della terna di autori ammessi, di una graduatoria di merito.

Il teatro ateniese fu per eccellenza un teatro "politico", organizzato e controllato dalla *polis*, e cioè dalla collettività dei cittadini. Questa siede nel *theatron* nella propria completezza, e giudica del valore delle opere rappresentate, anche se il verdetto è affidato ad un ristretto collegio di giudici, formato attraverso complesse procedure che associavano elezione e sorteggio. Ma il giudizio di questa giuria non poteva ovviamente non rispecchiare quello che era il consenso o il dissenso del pubblico nella sua totalità.

A monte della rappresentazione, la selezione (o se vogliamo, la censura preventiva) era operata da una delle massime autorità cittadine, l'arconte, cui spettava la decisione sull'ammissibilità dei testi alla "pubblicazione", e cioè alla messa in scena. In questa scelta, accanto a criteri di carattere estetico, avranno certamente operato criteri "politici", nel senso più lato del termine. Soggetto delle tragedie composte in Atene erano le leggende tradizionali relative agli eroi di età micenea, e queste leggende costituivano per la collettività una autentica "storia patria"; il poeta tragico godeva bensì di una certa libertà nel rielaborare e ricreare queste tradizioni mitico-leggendarie, ma tuttavia la sua non era una operazione anodina. La rappresentazione sulla scena della città delle leggende rielaborate e interpretate dal poeta tragico conferiva un qualche crisma di ufficialità a questa "lettura", e questo crisma non poteva venir conferito senza una attenta valutazione preventiva, come quella messa a punto dalla città.

Lo spettacolo teatrale era del resto un evento, o una serie di eventi, rigidamente preordinato e predeterminato, così nei tempi come nei luoghi del suo manifestarsi. Nei tempi, in quanto i concorsi teatrali, sia tragici che comici, cadevano in corrispondenza con i festival rituali di Dioniso (Dioniso Eleutereo, o Dioniso "nella palude", *en Limnais*), e il loro svolgersi non era concepibile al di fuori di quei periodi. Nei luoghi, che sono in Atene, almeno a partire dai primi decenni del V secolo, il teatro di Dioniso

sulle pendici meridionali dell'Acropoli, e, forse, un altro "luogo teatrale", il presunto teatro "lenèo", di cui restano controverse così la collocazione come la stessa esistenza. Prima del trasferimento nel teatro di Dioniso, gli spettacoli drammatici si tenevano nella *orchestra* dell'agorà.

È di questi "luoghi teatrali", in Atene ma anche fuori di Atene, della loro struttura architettonica e funzionale (ma anche della loro situazione urbanistica), che ci occuperemo in questa sede. Non dobbiamo infatti dimenticare che il teatro, come luogo in cui l'evento drammatico si compie, è una componente fondamentale della comunicazione scenica. Lo spazio entro cui il pubblico assiste alla *performance*, nella sua struttura e articolazioni, rappresenta la forma primaria e ineludibile di condizionamento, anche ideologico, cui il pubblico teatrale è sottoposto. L'evoluzione del teatro antico, dal teatro ateniese di epoca classica fino ai possenti teatri romani di età imperiale, si lascia leggere come la progressiva, e sempre più totalizzante, presa di possesso, da parte del "potere", dello spazio teatrale ai fini di un condizionamento del pubblico indipendentemente dallo stesso contenuto dei testi, o dei "pezzi" teatrali rappresentati. Del resto, la stessa nascita del teatro ateniese, e il suo primo organizzarsi urbanistico e architettonico, non è affatto slegata dal sistema politico della città, e ne riflette immediatamente i tratti salienti.

Noi ci troviamo evidentemente, anche se è vano rammaricarsene, per quelli che sono gli evanescenti dati materiali di cui disponiamo, in una condizione di lamentevole ignoranza, non solo per i primordi della storia teatrale ateniese, ma anche per l'epoca "d'oro" della produzione drammaturgica (V secolo a.C.). I teatri che visitiamo, o che frequentiamo oggi, a cominciare dal teatro di Dioniso sotto l'acropoli, fino al teatro di Siracusa, o a quello di Epidauro (ma altrettanto vale per i teatri minori come quelli di Segesta, o di Delfi, etc.), non rispecchiano, né per la *cavea*, né per l'edificio scenico (ove di questo siano rimaste tracce consistenti) la situazione del V secolo, e spesso neppure del IV. Lo stato attuale di questi teatri è in genere quello che risulta da trasformazioni e adattamenti ripetutisi nel tempo e conclusisi in epoca romana; nella migliore delle ipotesi quello che vediamo è un edificio di età ellenistica, come nel caso di Priene, o di Epidauro (quest'ultimo teatro fu edificato verso la metà del IV secolo a.C.).

Nel corso dei secoli, ma talora anche solo dei decenni, i teatri antichi subirono continue trasformazioni, in rapporto sia all'evoluzione dell'edificio scenico, che a mutate necessità o soluzioni relative alla disposizione del pubblico. Si aggiunga che, nel periodo più antico (ma ancora nel corso del V secolo), le strutture, così della scena come della *cavea* (o *theatron*), erano formate di materiali deperibili: lo spazio per il pubblico poteva semplicemente venir ricavato da un pendio naturale attrezzato con banchi in legno; la scena, quale che fosse l'immagine architettonica che essa proponeva, era essa stessa lignea. Il teatro di Dioniso non ebbe un permanente assetto monumentale se non con il rifacimento dovuto a Licurgo (seconda metà del IV secolo).

Anche l'immagine che ci facciamo abitualmente del teatro antico (s'intenda, della cavea), come di una struttura curvilinea di gradoni in pietra, eventualmente intagliati nella roccia, non corrisponde probabilmente all'assetto dei teatri più antichi, dove i gradoni, quando esistevano, potevano essere rettilinei, a scalinata, e forse, negli edifici più complessi (come ad Atene o a Siracusa), disposti in forma di trapezio aperto sull'orchestra, essa stessa trapezoidale: ipotesi quest'ultima, propugnata in particolare da Carlo Anti, ma non da tutti accettata. Ogni ricostruzione dello stato, o degli stati, più antichi di un teatro greco, rimarrà inevitabilmente, per l'insufficienza, o l'ambiguità dell'evidenza monumentale, oggetto di controversie non sempre solubili. Nei casi più fortunati, i resti esistenti dell'edificio scenico, o del *theatron*, consentiranno di ipotizzarne gli stadi anteriori, nella presunzione di una qualche continuità e permanenza delle strutture.

Malgrado queste riserve, un primo dato risulta indubbio, e della massima rilevanza ai nostri fini: ed è il carattere eminentemente "rappresentativo" che l'edificio teatrale antico esibisce della collettività che lo gestisce e lo frequenta. Il teatro greco è in primo luogo, sotto il profilo urbanistico-architettonico, il "teatro della città", nel senso più pieno del termine. E una controprova di questo carattere "politico", che preciseremo meglio più avanti, ci è fornita da un dato di cui non si tiene comunemente il debito conto: e cioè dalla ambiguità e al limite interscambiabilità funzionale esistente nelle città greche fra teatri in senso proprio e *theatra* intesi come luoghi di raccolta della collettività a fini non teatrali. Questo riguarda in primo luogo, appunto la struttura e la funzione degli spazi architettonici destinati ad accogliere il "pubblico": spazi che nei teatri veri e propri consistono nella cavea (o *theatron*, o ancora *auditorium*), e che ritroviamo in forma simile, quando non identica, in edifici a destinazione politica come i *buleuteria* (luogo di raccolta della *bulé*, o consiglio: nelle città greche il numero dei componenti si aggirava sulle 500 persone), e gli *ekklesiasteria* (luoghi di riunione dell'assemblea cittadina, che poteva comprendere varie migliaia di persone). Ma, come vedremo più avanti, riteniamo che gli stessi edifici scenici, per quel che ci è dato ricostruirne, esibiscano un carattere "politicamente rappresentativo", per le indiscutibili analogie rilevabili fra di essi e i tipi di determinati edifici di carattere pubblico esistenti nelle città greche. Infine, non è da trascurarsi un'ulteriore analogia funzionale, quella tra orchestra e agorà; per cui, assunto in questa rete di rapporti significanti, il teatro greco nel suo insieme ci appare in qualche modo come la metafora spaziale della *polis*.

Ma considereremo in primo luogo i *theatra*, per evidenziare le convergenze e le interferenze che ne segnano, in molti casi, le funzioni. Un caso di particolare interesse ci è offerto da uno dei grandi centri storici della Grecia continentale, la città di Argo. Qui il pendio orientale dell'acropoli (detta Larissa), ostenta nel suo stato attuale il giustapporsi e il sovrapporsi attraverso i secoli di tre distinte strutture "teatrali": un grande teatro curvilineo, costruito verso il 330 a.C., di dimensioni e capacità superiori allo stesso teatro di Epidauro (ne rimane, della cavea, solo la parte centrale scavata in

roccia); un odeo romano; una gradinata rettilinea di circa 40 gradoni scavati in roccia, capace di circa 2000 posti, alla quale l'odeo romano si è parzialmente sovrapposto (**Fig. 1**). Questa gradinata viene comunemente definita come la «pnice argiva», e cioè il luogo dove si riuniva l'assemblea cittadina. Ma ad es. Carlo Anti e Luigi Polacco ritengono difficile decidere «se essa fosse usata come teatro o come luogo di riunione per l'assemblea», ovvero «che le esigenze teatrali e quelle politiche abbiano senza distinzione portato a realizzare una struttura architettonicamente unica e funzionalmente polivalente». A questa «ambiguità funzionale» della gradinata rettilinea concorre la sua collocazione in un'area che fu successivamente quella scelta per l'installazione sia del teatro vero e proprio che dell'odeo romano. Riteniamo tuttavia che, nel caso della gradinata, come in altri casi analoghi, non si tratti semplicemente di una polifunzionalità dettata da esigenze pratiche (anche economiche); o per lo meno, che l'esistenza di queste non togliesse nulla al fatto che uno e il medesimo era il “luogo” dove la comunità cittadina si riuniva come assemblea o come pubblico teatrale (**Fig. 2**).

Un caso non meno significativo di sovrapposizione di funzioni “politiche” e “teatrali” nel tempo è quello offertoci dal *theatron* di Metaponto: qui, ad un originario edificio a due cavee semicircolari affrontate databile al 480-470 a.C., probabilmente un *eklesiasterion*, si sovrappone nel IV secolo un teatro semicircolare (**Fig. 3**). Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare; basti qui ricordare ancora il caso del *buleuterion* di Mileto (prima metà del II sec. a.C.), che in età romana viene trasformato in teatro mediante l'erezione di una scena appoggiata alla parete di fondo e l'apertura di una porta nella stessa (**Fig. 4**).

Analogo appare il caso di due grandi *theatra* del IV secolo, la cui primitiva destinazione doveva essere “politica” e non “teatrale”: quello di Mantinea (**Fig. 5**), dove l'edificio scenico fu eretto solo in età romana, mentre la cavea, che si apriva sullo spazio stesso dell'agorà, era originariamente destinata ad accogliere l'*ekklesia* cittadina. Altrettanto si può dire del *theatron* di Megalopoli (**Fig. 6**) eretto prima della metà del IV secolo e dotato di una *skene* solo alla metà del III. L'edificio, probabile sede dell'assemblea dei Megalopolitani, era in diretta comunicazione, attraverso lo spazio dell'orchestra, con il cosiddetto Thersilion, che accoglieva invece, come pare, l'assemblea della confederazione panarcadica, ed era verosimilmente modellato sul *telesterion* di Eleusi.

D'altra parte, anche ad esaminare i resti (o le ricostruzioni) di edifici specificatamente ed univocamente destinati ad ospitare assemblee o organi rappresentativi politici, e cioè *buleuteria* ed *eklesiasteria*, si constatano, sul piano dell'impianto generale e dell'organizzazione funzionale degli spazi (sia che si tratti di edifici aperti, o chiusi, come più spesso avviene per i *buleuteria*), sorprendenti analogie con gli edifici teatrali. L'*eklesiasterion-buleuterion* di Priene (IV sec. a.C.), forma particolarmente elaborata del modello, presenta, oltre ad una “cavea” rettilinea, capace di circa 650 posti, e solcata da scalette d'accesso analoghe alle *klimakes* teatrali, un

altare al centro dell'“orchestra”, due “parodoi”, e un nicchione o esedra rettangolare, fornito di banchi sui tre lati, che doveva alloggiare il presidente, i pritani e i segretari dell'assemblea (**Fig. 7**). In Atene, il *buleuterion* recente (V-IV sec.), curvilineo, alloggiava, come pare, il *bema* (tribuna) e un altare di Hestia al centro dell'“orchestra”, i sedili per i pritani nel luogo corrispondente alla “scena”, oltre ad altri arrangiamenti (**Fig. 8**). Ma l'esemplificazione, per queste e per altre situazioni analoghe, potrebbe continuare.

Il fenomeno che siamo venuti illustrando, e che si può definire come interscambiabilità di funzione politica e di funzione spettacolare, ci è confermato da fonti epigrafiche e letterarie. Per l'Atene ellenistica e romana, disponiamo di una serie di iscrizioni segnalanti l'impiego per assemblee sia del teatro di Dioniso, che di quello di Munichia, al Pireo, fra il IV secolo a.C. e il I d.C. Per il V secolo, Tucidide (VIII 93, 1-93, 3) ci dà notizia di assemblee politiche tenute nei due teatri, riunioni, in periodi di emergenza, di “corpi” cittadini, come gli opliti, che debbono assumere importanti e talora drammatiche decisioni. Accanto a queste assemblee nei teatri, abbiamo notizia da Senofonte (*H.G.* II 4, 9) di ben più ristrette e riservate riunioni, come quella tenuta dai Trenta e dai loro accoliti nell'*odeion* di Pericle, edificio chiuso e di più limitata capienza, presenti al centro della sala gli armosi spartani... Al di fuori di Atene, assemblee politiche tenute in edifici teatrali ci sono sicuramente attestate dalle fonti più antiche per Corinto, Delo, Efeso, Leontini, Messene, Mileto, Rodi, Samo, Sicione, Tebe. Particolare menzione merita l'episodio narrato da Plutarco (*Tim.* 34, 5-7) per Siracusa: sotto Timoleonte, il tiranno di Catania Mamerco viene condotto nel teatro del Temenite per esservi sottoposto a processo popolare. Il teatro si trasforma, per l'occasione, in tribunale del *demos*, e il racconto plutarco ci consente di recuperare tutta la dimensione “spettacolare” del processo. Mamerco, dopo una vana perorazione della propria causa, mette in scena un tentativo quanto mai teatrale (e certamente simulato) di suicidio, spogliandosi delle vesti nel mezzo dell'orchestra e lanciandosi quindi a testa bassa contro il muro di cinta. La “tragicommedia” finisce però qui, e la realtà politica prende subito il sopravvento, giacché Mamerco, fallito questo tentativo di muovere a compassione il “pubblico”, viene condannato a morte.

Concluderemo questo primo ordine di considerazioni ribadendo che ci è ben attestata, per la Grecia antica, una interscambiabilità di luoghi e di funzioni fra edifici teatrali ed edifici politici, quando non una ambiguità di fondo nella definizione della destinazione del monumento. Abbiamo così, sia edifici teatrali concepiti già in partenza per una destinazione politica, sia teatri usati, all'occorrenza, come luoghi d'assemblea, sia luoghi d'assemblea riutilizzati o adattati a teatri. La stessa collocazione degli edifici teatrali nel contesto urbano ne poteva esaltare la politicità, ove si pensi ai numerosi casi in cui il teatro sorgeva nella zona dell'agorà, spesso a contatto diretto con gli edifici sedi di magistrature, organi deliberanti, etc. (L'alternativa, imposta in certi casi da ragioni

pratiche, era quella del teatro periferico, addossato ad un pendio e situato ad una certa distanza dal centro funzionale della città).

Dobbiamo ora chiederci se e in quale misura la strutturazione intrinseca dell'edificio teatrale, e in particolare della *cavea*, o *theatron* riservato al pubblico, trasferisca e riproduca, anche solo metaforicamente, nello spazio teatrale stesso, le gerarchie di classi, ordini, cariche politiche che articolavano la società cittadina che di quell'edificio fruiva e in esso percepiva in qualche modo sé stessa. Per la *cavea* è indiscutibile che, malgrado l'apparente carattere egualitario della struttura curvilinea, il suo spazio si articolava in funzione di precise gerarchie. Esse si esternavano in primo luogo nelle *proedrie*, e cioè nelle file di posti, talora espressi in forma di banchi o singoli seggi, occupanti i primissimi ordini della *cavea*, in immediata prossimità dell'orchestra, e riservati a determinate categorie di cittadini portatori di rilevanti cariche pubbliche. Ma, accanto a questa *proedria* "architettonica", concretamente visibilizzata da dati monumentali, esisteva, come ha evidenziato il Kolb, una *proedria* "giuridica", organizzante l'intero spazio occupato dal pubblico. «Il pubblico degli spettatori era accuratamente disposto, nello spazio teatrale, in rapporto alla collocazione giuridica e sociale delle singole categorie all'interno della *polis*»: le gerarchie sociali e politiche che articolavano la città strutturavano dunque visibilmente anche lo spazio del *theatron*. I gradoni più vicini all'orchestra (e alla scena) erano così riservati a strateghi, tesorieri, tassiarchi, etc., nonché ai membri della *bulé*, o consiglio (in Atene erano 500). Ancora nel settore inferiore del *koilon* prendevano posto i cittadini di pieno diritto, significativamente disposti secondo le tribù di appartenenza, così come essi sedevano all'assemblea della *Pnice*, o come si allineavano sul campo di battaglia. Il *theatron* era dunque la riproduzione visibile della *polis* nella sua totalità, complessità e articolazione: una situazione che possiamo utilmente confrontare, per opposizione, con quella che sarà la struttura del teatro cinquecentesco italiano, dei teatri di corte di Ferrara, Firenze, Sabbioneta, dove la "città", espulsa dalla *cavea*, ora occupata dal signore e dalla sua corte, viene proiettata in palcoscenico, tramite la scenografia prospettica, ma nella forma di una "città ideale", più o meno immaginaria, come sfondo dell'azione.

Fra lo spazio del *koilon* e l'edificio scenico, si colloca, ed è tipico del teatro greco arcaico e classico, lo spazio dell'*orchestra*, riservato alle evoluzioni del coro, e che rappresenta un settore di trapasso e di mediazione fra *theatron* e *skene*. Ciò è vero sia in senso architettonico, spaziale, che funzionale, giacché il coro opera in certo qual modo, così nella tragedia che nella commedia (in quella antica), come metafora della collettività cittadina. Con la progressiva riduzione del coro ad elemento secondario, accessorio, o con la sua totale eliminazione, anche lo spazio dell'orchestra subisce profonde modificazioni; esso può venire sensibilmente ridotto, con l'avvicinamento del *koilon* all'edificio scenico, ma può essere anche "invaso" dalle *proedrie*, come vediamo in alcuni teatri di età ellenistica e romana. Così avviene a Priene (**Fig. 9**) e ad Oropòs

(Fig. 10), dove un ristretto numero di veri e propri “troni” occupano, autentica materializzazione del “potere”, lo spazio un tempo riservato a quel coro che fungeva da metafora della collettività cittadina. In Atene, l’usanza romana di riservare lo spazio dell’orchestra ai posti dei senatori, verrà introdotta, nel teatro di Dioniso, al tempo di Nerone.

Infine, l’edificio scenico, si tratti di una vera e propria struttura architettonica, o di un impianto ligneo, provvisorio, come nell’età “eroica” del teatro ateniese. La *skene*, luogo qualificante dello spazio teatrale, che conferisce al *theatron*, passibile di per sé anche di altre utilizzazioni, la sua autentica destinazione “drammatica”. Qui, ci sembra tuttora valida una considerazione espressa a suo tempo dall’Anti sulla genesi della scena antica dall’invenzione del fondale scenico (quale che ne sia la forma), comportante l’esclusione del pubblico da un lato dello spazio teatrale, che viene così riservato alla *performance* drammaturgica. Certo, noi si vorrebbe poter leggere, nei monumenti come nei testi, la storia di questo fondale scenico, la genesi di questa “esclusione”: ma, come si è già osservato, il ricorso a materiali deperibili, a strutture mobili, ci preclude una conoscenza sicura delle prime fasi della scena greca. Inoltre, la nostra ignoranza è effetto anche delle frequenti trasformazioni e rimaneggiamenti cui la gran parte dei teatri antichi fu sottoposta nel corso dei secoli, per cui lo stato attuale di molti di essi non è che il prodotto dell’ultimo rimaneggiamento (spesso avvenuto in età romana). Di qui il proliferare, fra gli archeologi che si sono particolarmente dedicati alla storia del teatro greco, di tutta una serie di ipotesi ricostruttive, non di rado scarsamente motivate, che ebbero nei primi decenni del secolo scorso, col Bulle o con altri, la loro epoca d’oro. In tempi più recenti, una maggiore cautela nel “restauro” della scena antica è divenuta d’obbligo fra gli studiosi.

Al di là di queste doverose riserve, e con ogni obbligo di cautela in un campo così controverso, ci sentiamo tuttavia di dover fare nostra un’ipotesi a suo tempo propugnata dallo stesso Anti, ma che ha goduto e gode tuttora di un credito abbastanza largo presso gli studiosi della scena antica: con l’osservazione che, data l’abbondanza delle testimonianze monumentali superstiti, si tratta di qualcosa di più che una mera ipotesi. Intendiamo riferirci al modello di scena a parasceni, un modello che ebbe larga diffusione nei teatri di età post-classica fuori di Atene, e che in Atene stessa è sicuramente documentato per la sistemazione operata da Licurgo del teatro di Dioniso, ma che viene correntemente riconosciuto come preesistente ad essa, già nella scena lignea del V-IV secolo.

La scenografia della tragedia attica è di regola impostata sulla rappresentazione, più o meno convenzionale, di un edificio che “chiude” lo spazio drammatico, “palazzo” o tempio, o meglio ancora, forma intermedia o composita, interpretabile di volta in volta dagli spettatori come tempio o “palazzo”, in rapporto al contesto delle singole tragedie. Il “palazzo” è ovviamente quello degli eroi micenei (gli Atridi, i Labdacidi etc.) le cui



vicende sono narrate dalla tragedia, che è essenzialmente una sceneggiatura delle fortune e delle sfortune dei protagonisti di un passato “eroico”. Secondo l’Anti, il modello della scena stabile ateniese, e cioè essenzialmente del “palazzo” a parasceni, sarebbe derivato dal palazzo principesco, o *anaktoron*, e dunque dalle residenze delle grandi famiglie aristocratiche che dominavano, ancora in età classica e “democratica”, la scena politica. Addirittura, il “palazzo” tragico riprodurrebbe in qualche modo le forme del palazzo dei tiranni, e dunque in Atene quello (probabilmente sorgente sull’acropoli) dei Pisistratidi; e non si dimenticherà che è appunto sotto Pisistrato che gli agoni drammatici ebbero un riconoscimento ufficiale da parte della *polis* ateniese. «Per rappresentare la reggia degli Atridi – scrive l’Anti – nessuno allora poteva ricorrere a riesumazioni archeologiche, ma doveva riprodurre ciò che tutti conoscevano come il palazzo del principe, l’*anàctoron*».

La peculiarità formale e strutturale, del “palazzo” a parasceni, è quella di presentare una facciata serrata fra due avancorpi prominenti, strutture aggettanti che possono richiamare elementi architettonici come torri o porte di città, e che in ogni caso conferiscono all’edificio una precisa connotazione funzionale e ideologica, rafforzandone l’aspetto di chiusura, difesa, isolamento verso l’esterno. Al modello di palazzo a facciata e parasceni massicci, si affianca, già col teatro di Licurgo, quello con parasceni (e/o facciata) a colonnato, indubbiamente meno severo del primo, e da leggersi in contro luce alle *stoái* a parasceni ben attestate per molte *agorái* greche, specie in età post-classica.

Del palazzo del tipo a parasceni massicci l’Anti suggeriva un possibile modello, o esemplare, nell’*anaktoron* di Larissa sull’Ermo (Asia Minore), nella suggestiva ricostruzione dello Schefold (**Fig. 11 e 12**). Il palazzo di Larissa – scrive ancora l’Anti – «corrisponde in modo perfetto a tutte le principali esigenze sceniche. Trasportato tale e quale sulla orchestra del teatro ateniese soddisferebbe in pieno i bisogni di un dramma di Sofocle. Agli effetti scenici un insieme architettonico come il palazzo di Larissa può rappresentare per gli spettatori anzitutto quello che è di fatto: l’*anàctoron* di un principe». Si noti che, sia dall’Anti che da altri, si tende anche a conferire al modello a parasceni una connotazione «orientaleggiante», dunque, se vogliamo, “dispotica”; ciò è particolarmente vero se si deve credere all’ipotesi che, alla base di questo modello di scena tragica, sia da porre addirittura la “tenda” abbandonata da Serse in Grecia durante la sfortunata campagna conclusasi a Salamina, una “tenda” da immaginarsi in realtà come una complessa architettura lignea, smontabile e trasportabile, e strutturata appunto “a parasceni”. Una imitazione di essa avrebbe così fornito il fondale scenico ai *Persiani* eschilei, rappresentati nel 472 a.C., ma la sua fama sarebbe stata riprodotta anche nell’*odeion* di Pericle.

Tuttavia, anche senza azzardare ricostruzioni come quella testé citata, resta indiscutibile che già la più antica struttura in pietra dell’edificio scenico del teatro di Dioniso era della forma a parasceni (**Fig. 13**): su essa si basano varie ricostruzioni, fra le

quali riproduciamo quella che ci sembra più convincente (**Fig. 14**). Nel rifacimento del teatro ateniese compiuto sotto Licurgo, il nuovo assetto della scena conserva la struttura a parasceni; questi ultimi sono, non più massicci, ma a colonnato (**Fig. 15**). Scene a parasceni, dove il colonnato occupa l'intero fronte dell'edificio, sono frequenti nei teatri di età ellenistica, e nella pittura vascolare non mancano testimonianze della medesima struttura (basti ricordare la cosiddetta *Würzburger Skenographie*, da un cratere tarantino del IV secolo, che rispecchia esattamente questo modello) (**Fig. 16**).

Un ulteriore, e ancor più stringente riscontro, che ci permette di leggere nel suo pieno significato la scena a colonnato e parasceni, è quello proposto, ancora dallo stesso Anti, con una classe di edifici pubblici di larga diffusione nel mondo greco, e precisamente quella delle *stoái*. In particolare, l'Anti si richiamava per Atene alla *basileios stoá* – in realtà la stoà di Zeus Eleutherios eretta intorno al 430 a.C. sul lato nord-occidentale dell'agorà – luogo di residenza di un magistrato che rivestiva una carica (quella di arconte-re, o *archon basileus*) le cui origini si perdevano nell'età eroica. Questo edificio non era, nella continuità delle forme architettoniche, e nella sopravvivenza di antiche funzioni, se non il diretto discendente degli *anaktoria* principeschi, il loro «sostituto democratico», come afferma ancora l'Anti (**Fig. 17**).

Il pubblico ateniese era dunque in grado di leggere nel suo cumulo di valenze ideologiche l'edificio scenico del teatro di Dioniso, palazzo-tempio dei leggendari *anakes* dell'età eroica le cui vicende venivano rappresentate dalla tragedia, e ne aveva al tempo stesso un modello reale nella *stoá* che fungeva da sede ufficiale dell'arconte *basileus* (da intendersi, come si è visto sopra, come stoà di Zeus).

A voler esplicitare la dialettica interna all'edificio teatrale nel suo complesso, sembra pertanto legittimo parlare di una dialettica fra *theatron* e *skene*, fra la *polis* che, nella sua totalità e nella sua rappresentatività organizzata, occupa la cavea, e un edificio scenico deputato ad esibire la storia mitica di quegli *anakes*, di quei “principi” il cui dominio sulla città apparteneva ad un remoto passato. Come si è già accennato, la situazione appare speculare, e capovolta, rispetto a quella del teatro italiano del Cinquecento, che pure si ricollega, anche programmaticamente (e in particolare attraverso la mediazione di Vitruvio) al teatro classico. La scenografia rinascimentale trasporta infatti la città sullo sfondo scenico, come nel caso del distrutto teatrino di corte degli Estensi a Ferrara, dove, come osserva lo Zorzi, si aveva un *tribunal* a scena fissa, nella quale si doveva vedere un profilo simbolico di Ferrara, o come nelle prospettive scamozziane dell'Olimpico di Vicenza. Viceversa, lo spazio di quella che un tempo era la cavea, e che ora è una ristretta gradinata, in un ambiente chiuso, resta riservato per il principe e per la sua corte; è su di lui che si appunta l'attenzione universale, come nel teatro di Sabbioneta studiato dal Mazzoni. Il principe e la sua corte sono il vero “spettacolo”, rispetto al quale ciò che accade sulla scena non è più di un mero intrattenimento. Questa situazione ci sembra efficacemente simboleggiata da

un'illustrazione quattrocentesca di Terenzio (**Fig. 18**): qui il «Coliseus sive Theatrum» si apre, in prospettiva rovesciata, dalla scena sullo spazio riservato agli spettatori.

Del resto, già nel teatro ellenistico, e poi ancor più in quello romano, l'originario assetto della triplice struttura *theatron-orchestra-skene* aveva subito trasformazioni profonde, atte ad alterarne radicalmente il senso. Lo spazio dell'orchestra viene ridotto o occupato dalle proedrie, mentre il palco viene rialzato e proiettato verso il fondale scenico. La scena ellenistica e poi quella romana che ne è la diretta discendente, esaltano sempre più un edificio scenico e un *frons scenae*, monumentali, fine a sé stessi. I testi drammatici del V e IV secolo che vi vengono rappresentati, sono oramai dei "classici", appartenenti a un passato lontano: la *lexis* perde così progressivamente terreno sull'*opsis*, espressione, attraverso la monumentalità della scena, dell'ideologia dominante. E il teatro romano, divenuto edificio completamente autonomo e indipendente dagli accidenti dello spazio topografico, realizza per la prima volta una unificazione e una fusione fra *cavea* e scena, dove le *parodoi* sono abolite e sostituite da passaggi coperti, e i parasceni si saldano con l'*analemma* in un'unica struttura. La scena architettonica, impostata sulla sovrapposizione degli ordini, sulle serie di nicchie, colonne, statue, offre l'immagine visibile della gerarchia imperiale e dell'*imperium* romano. Nel teatro di Orange: al centro del *frons scenae*, campeggia oramai l'effigie dell'imperatore stesso, immagine visibile di un potere che ha fatto interamente propria l'istituzione teatrale piegandola ai fini della propria convalida e celebrazione (**Fig. 19**).

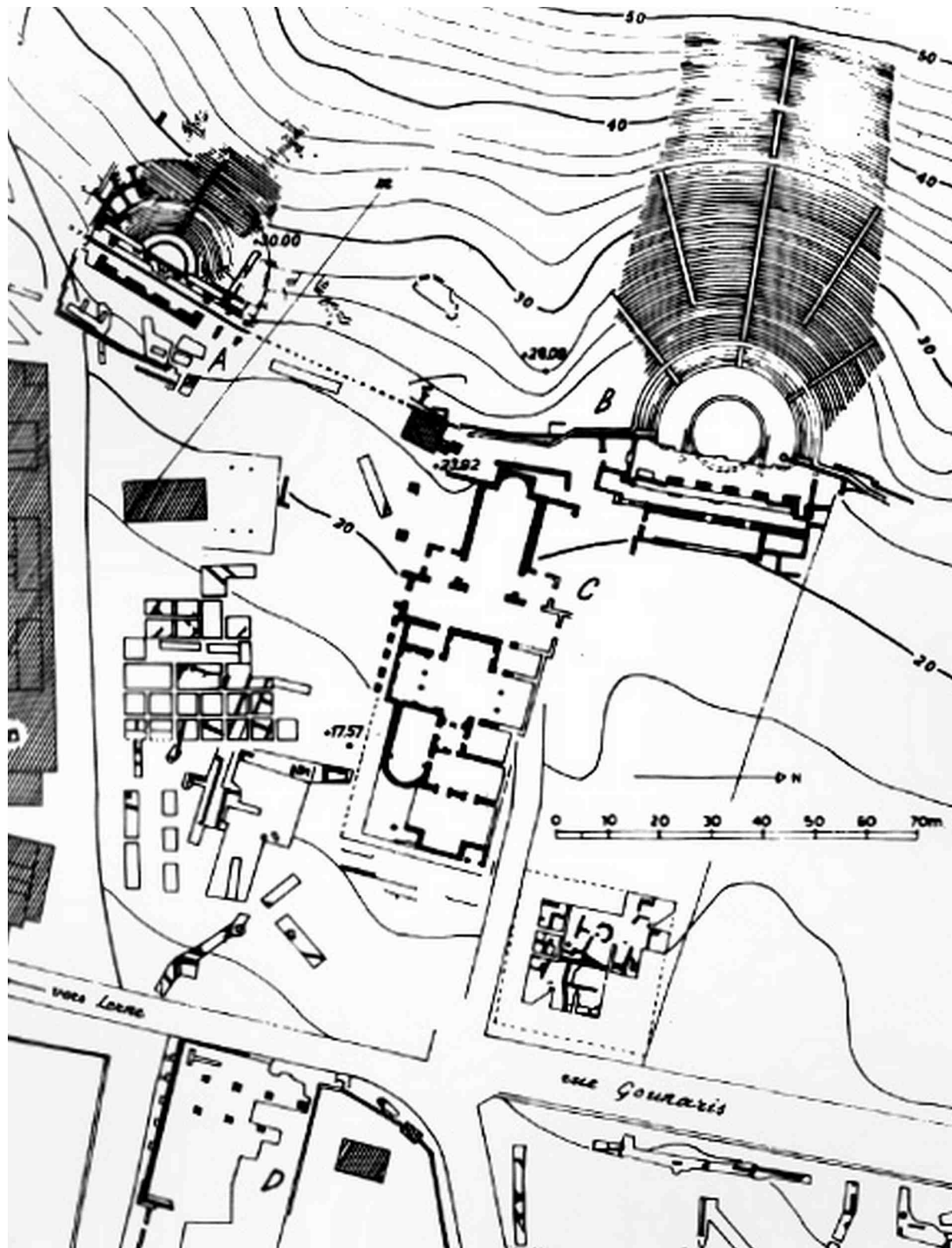


Fig. 1: Argo, pianta dell'area "teatrale" (da Ginouvès)

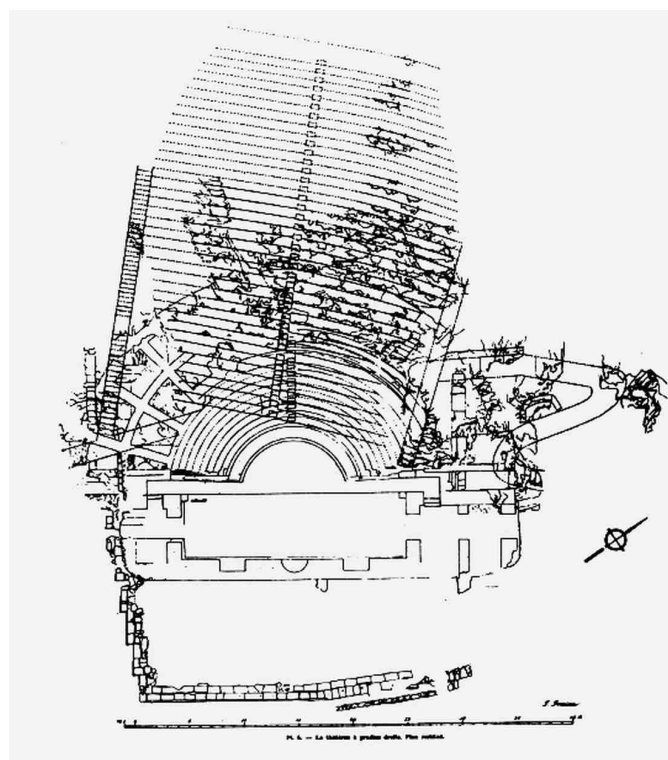


Fig. 2: Argo: il *theatron* a gradoni rettilinei (da Ginouvès)

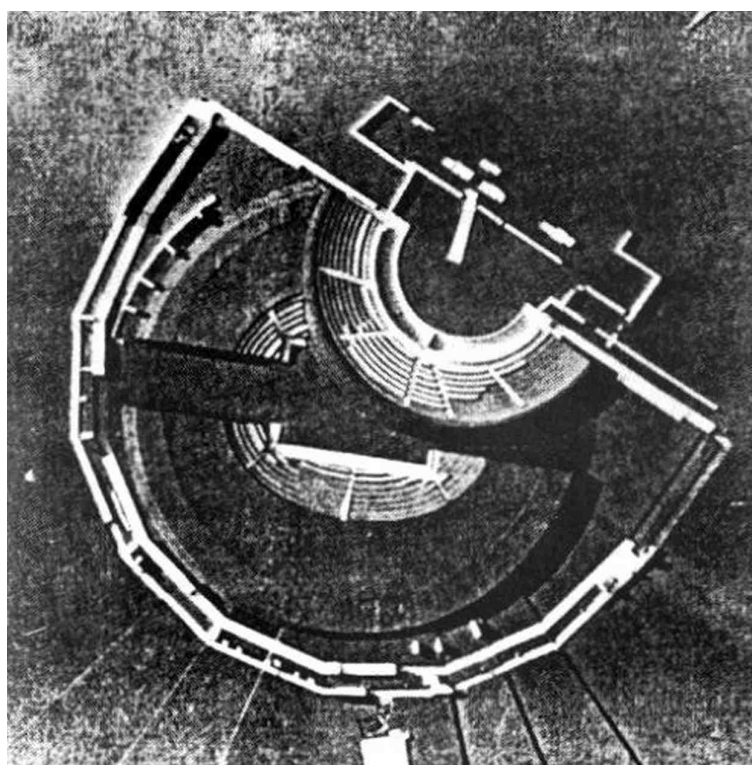


Fig. 3: Metaponto: il teatro sovrapposto all'*ekklesiasterion* (da Mertens)

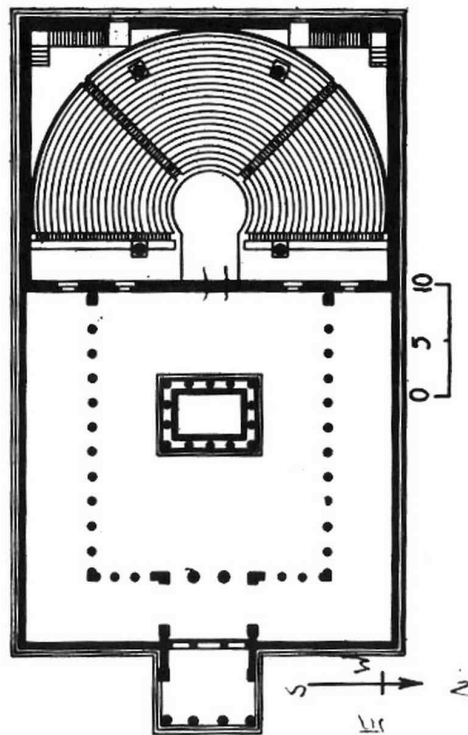


Fig. 4: Mileto: il *bouleuterion* (da McDonald)

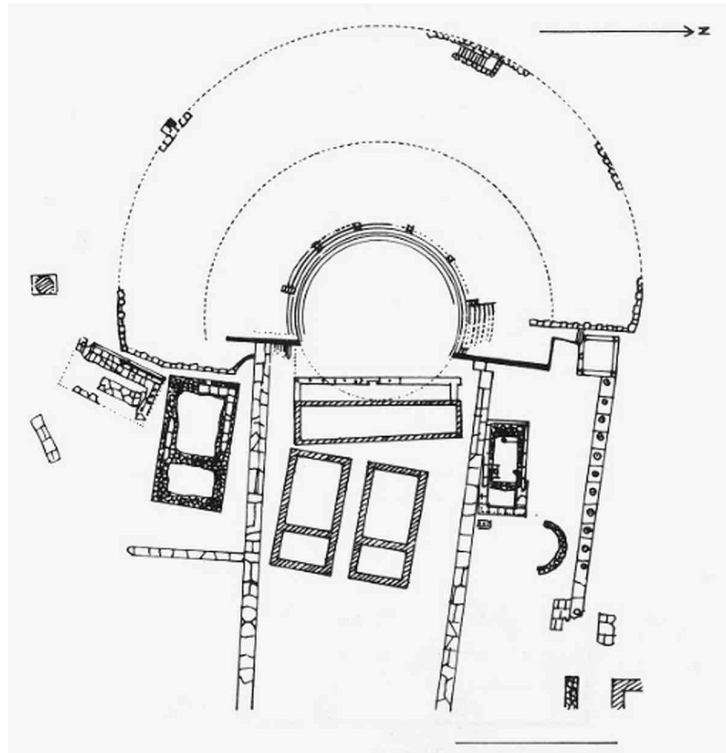


Fig. 5: Mantinea: *theatron* e agora (da Kolb)

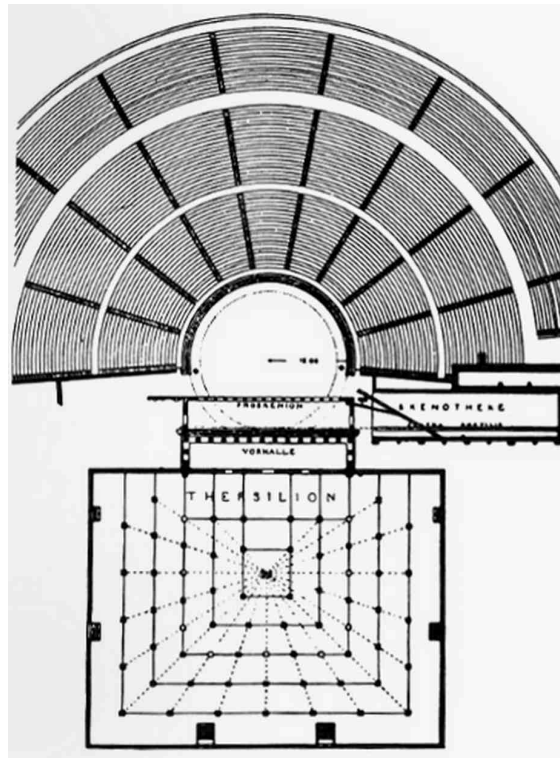


Fig. 6: Megalopoli: teatro e Thersilion (pianta) (da Kolb)

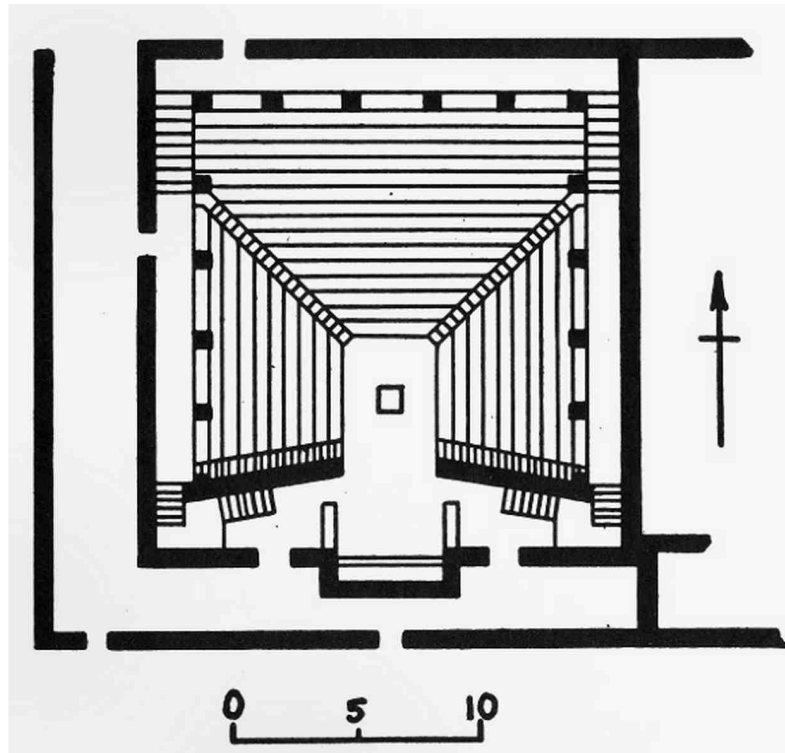


Fig. 7: Priene: ekklesiasterion o bouleuterion (da McDonald)

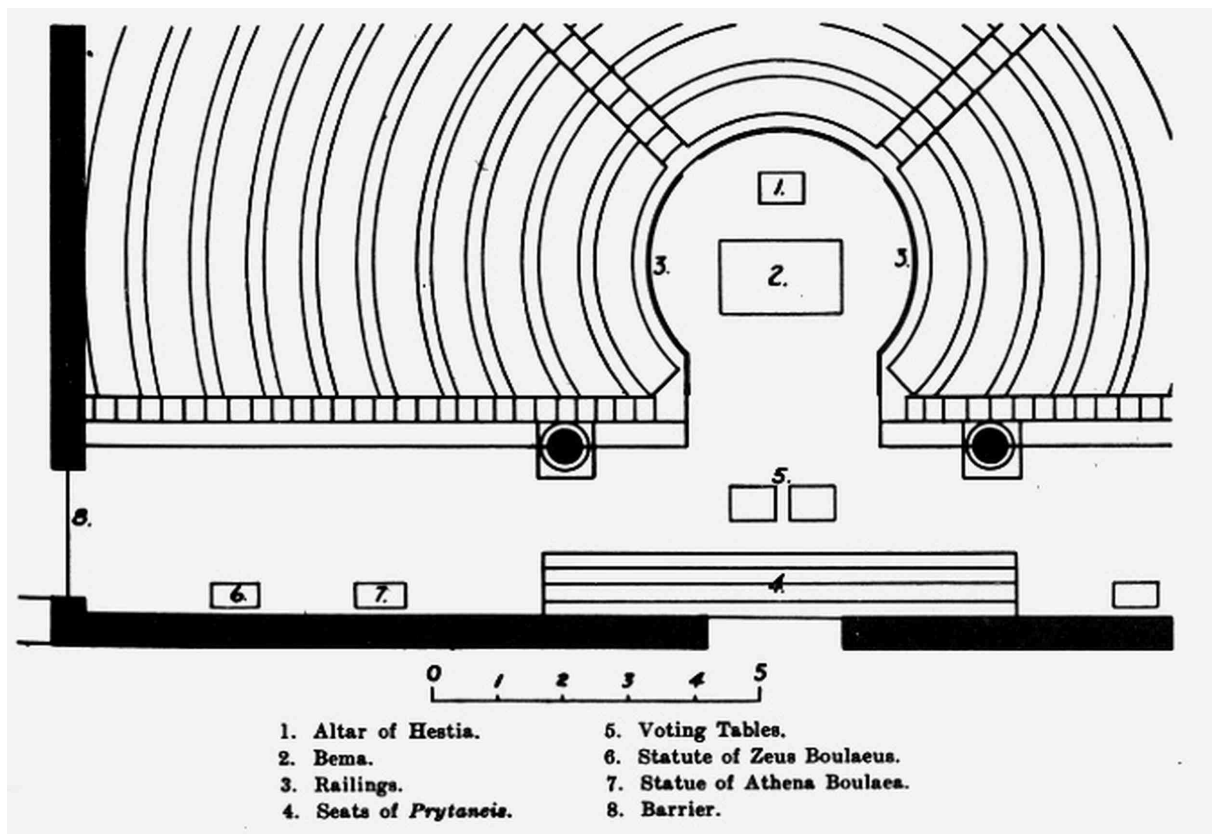


Fig. 8: Atene: nuovo *bouleuterion* (da McDonald)

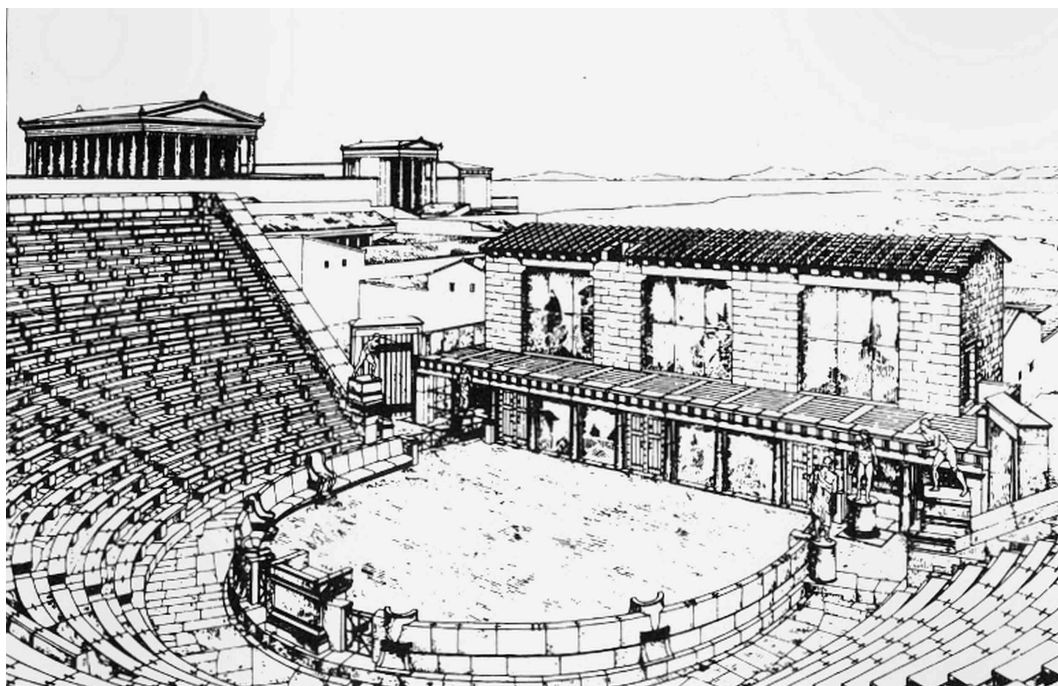
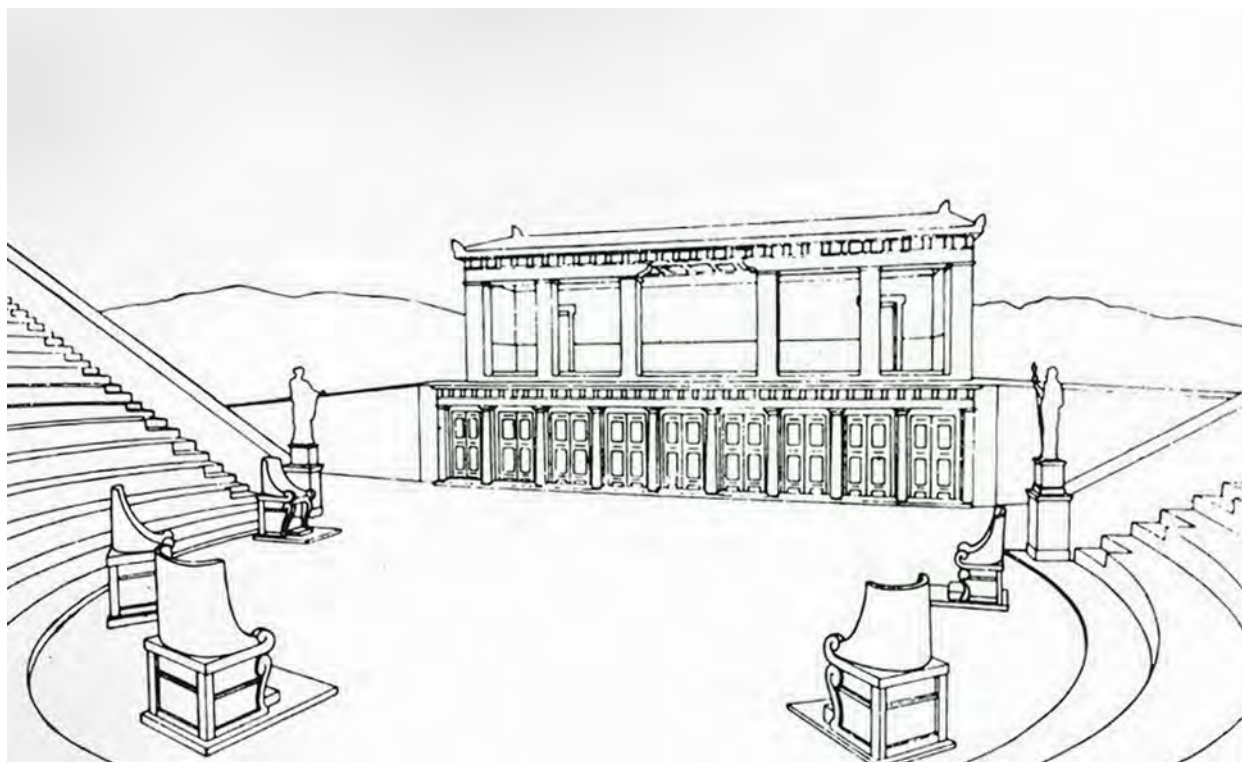
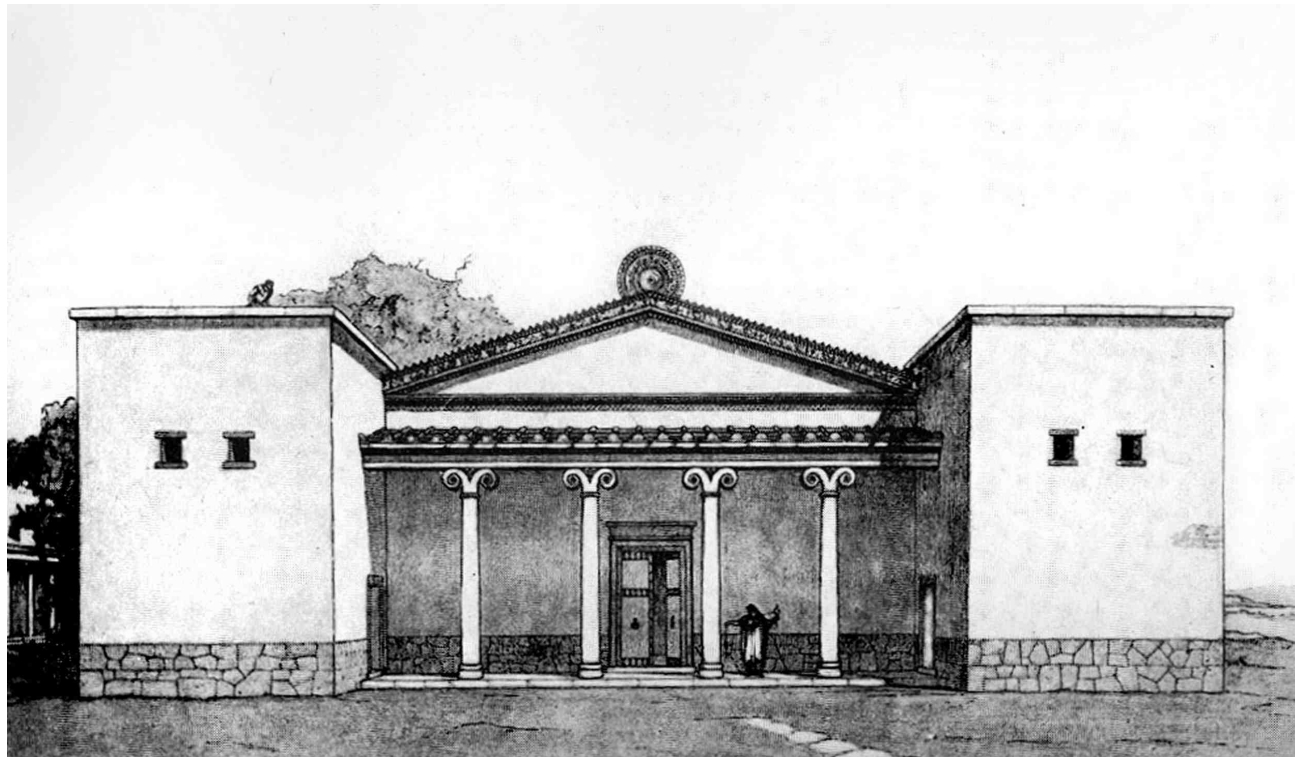


Fig. 9: Priene: ipotesi di ricostruzione del teatro (da Von Gerkan)





**Fig. 10: Oropòs: ipotesi di ricostruzione del teatro (da Fiechter)**



**Fig. 11: Palazzo di Larissa sull'Ermò, ricostruzione (da Böhlau e Schefold)**

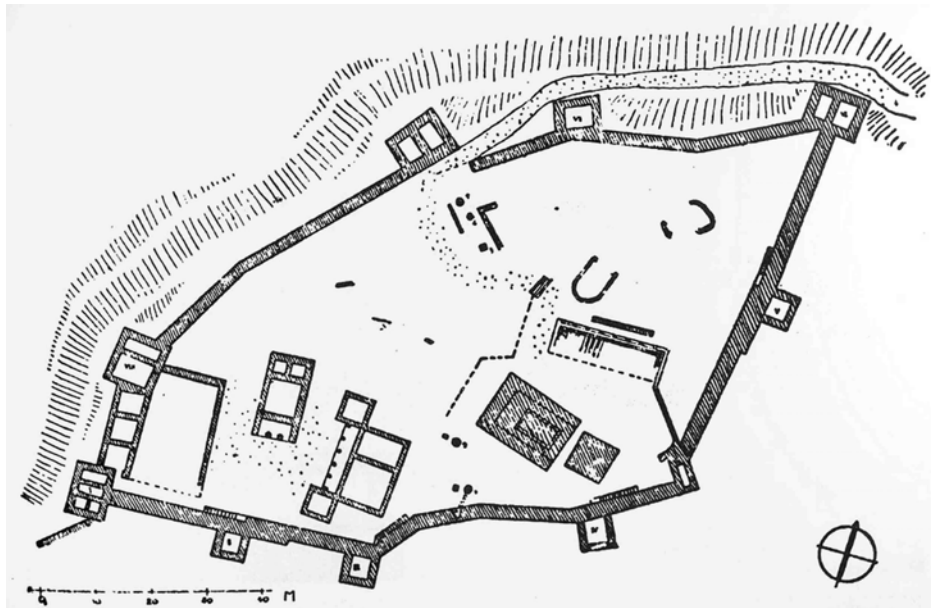


Fig. 12: Larissa sull'Ermo: pianta dell'acropoli, con *anaktoron* (da Anti)

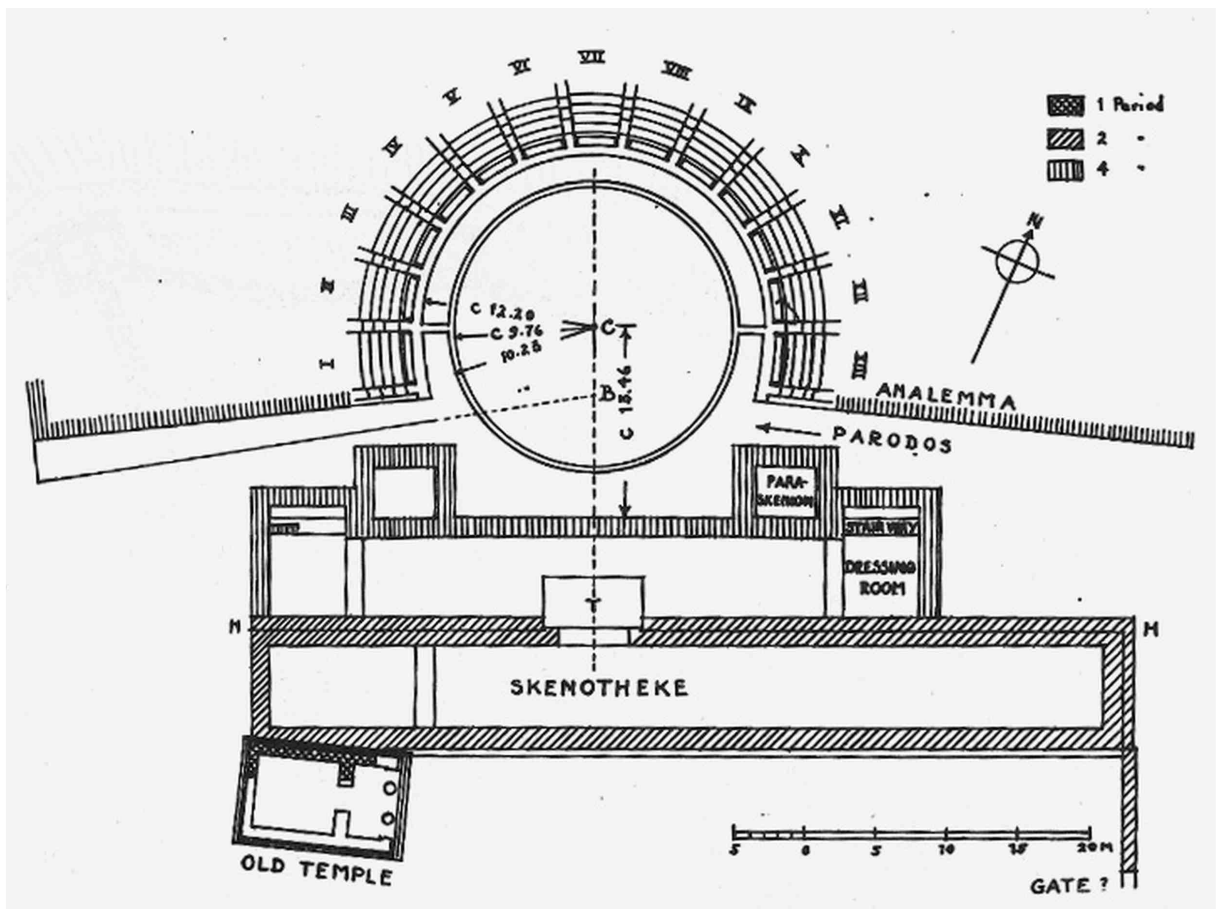


Fig. 13: Atene: ipotesi di ricostruzione dell'edificio scenico del teatro di Dioniso (da Bieber)

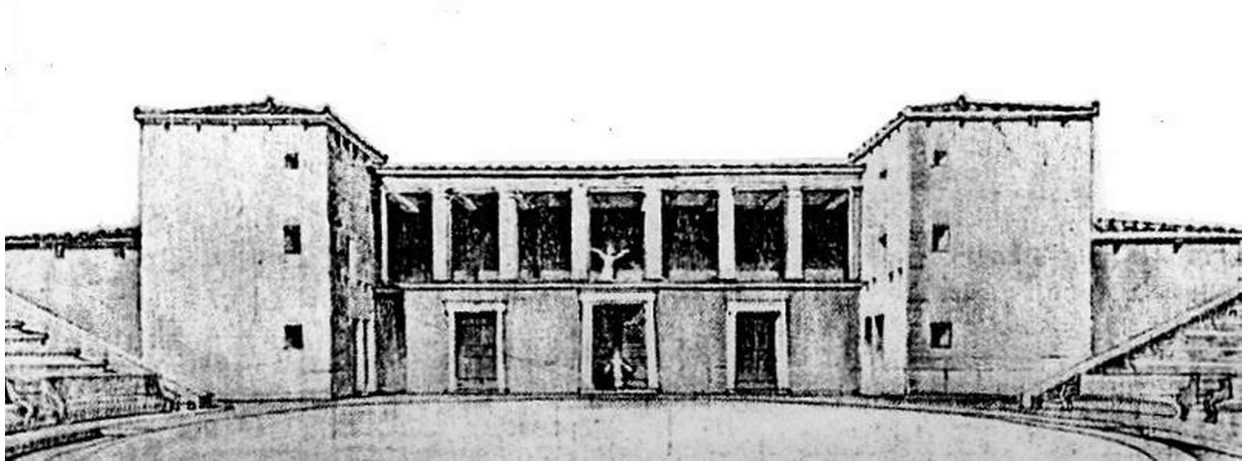


Fig. 14: Atene: ipotesi di ricostruzione dell'edificio scenico del teatro di Dioniso (da Fiechter)

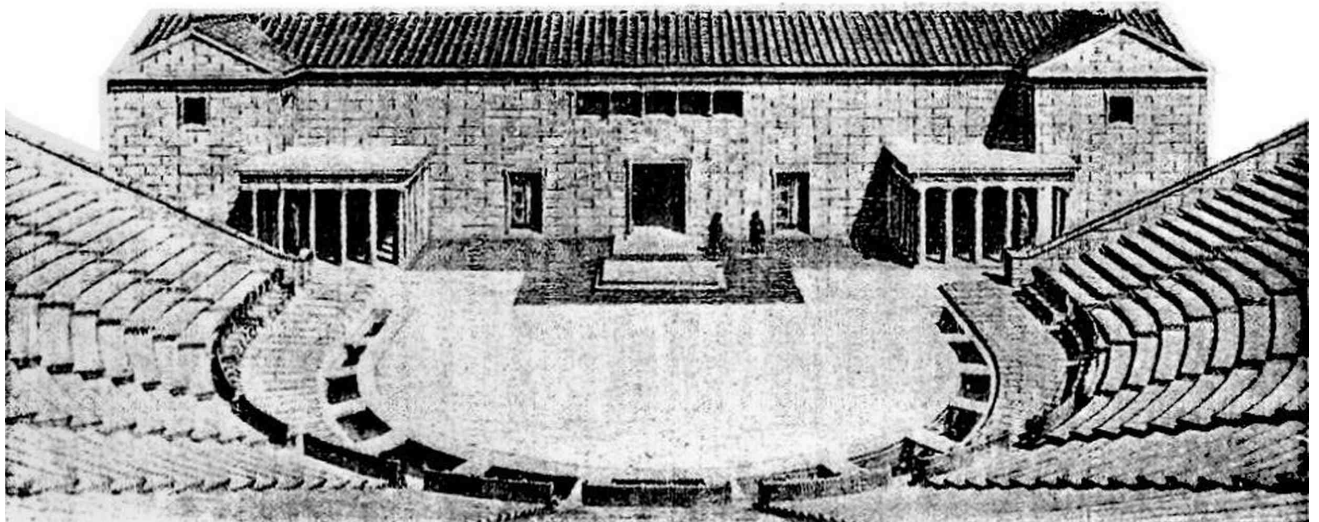


Fig. 15: Atene: ipotesi di ricostruzione del teatro di Dioniso nel rifacimento di Licurgo (da Frickenhaus)

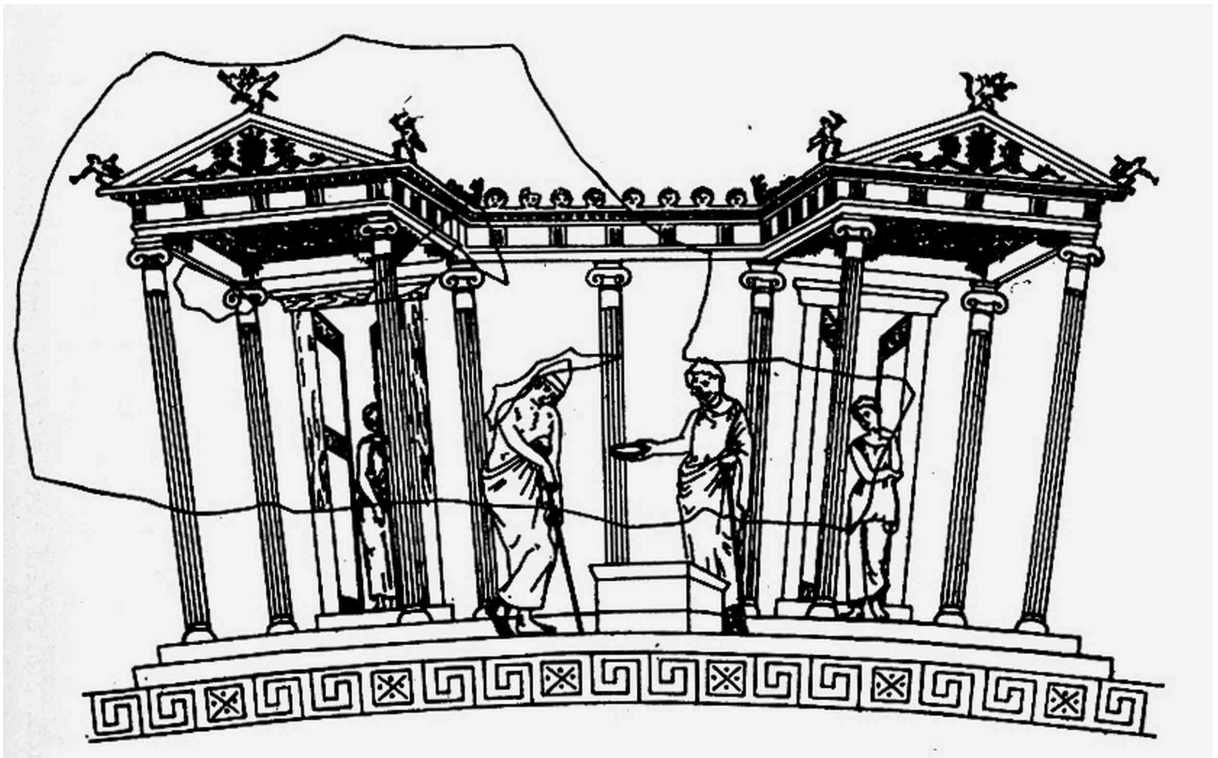


Fig. 16: Cosiddetta Würzburg Skenographie (da E. Simon)

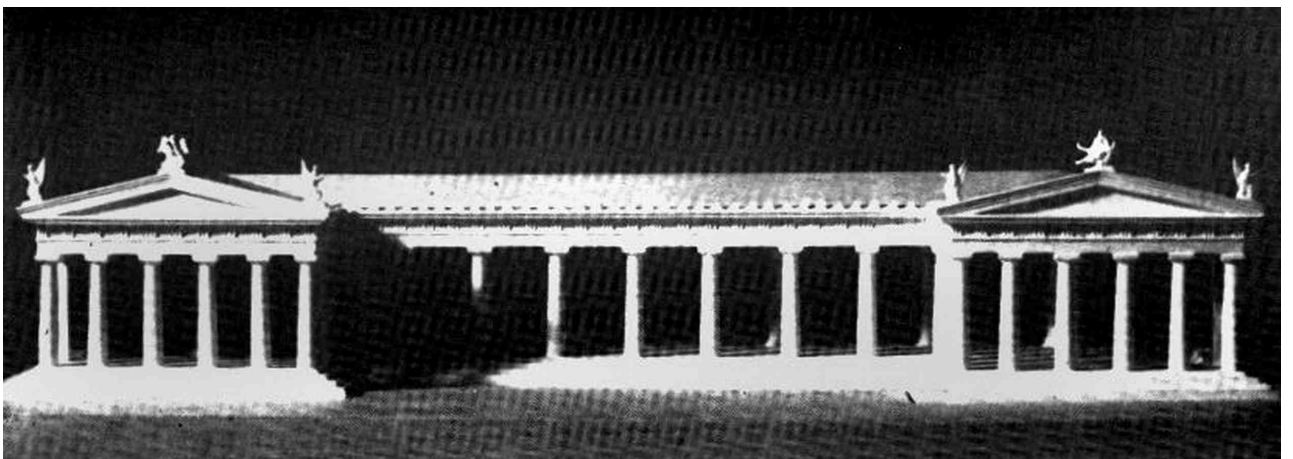


Fig. 17: Atene: stoà di Zeus Eleutherios, dall'Anti interpretata come *basileios stoá*

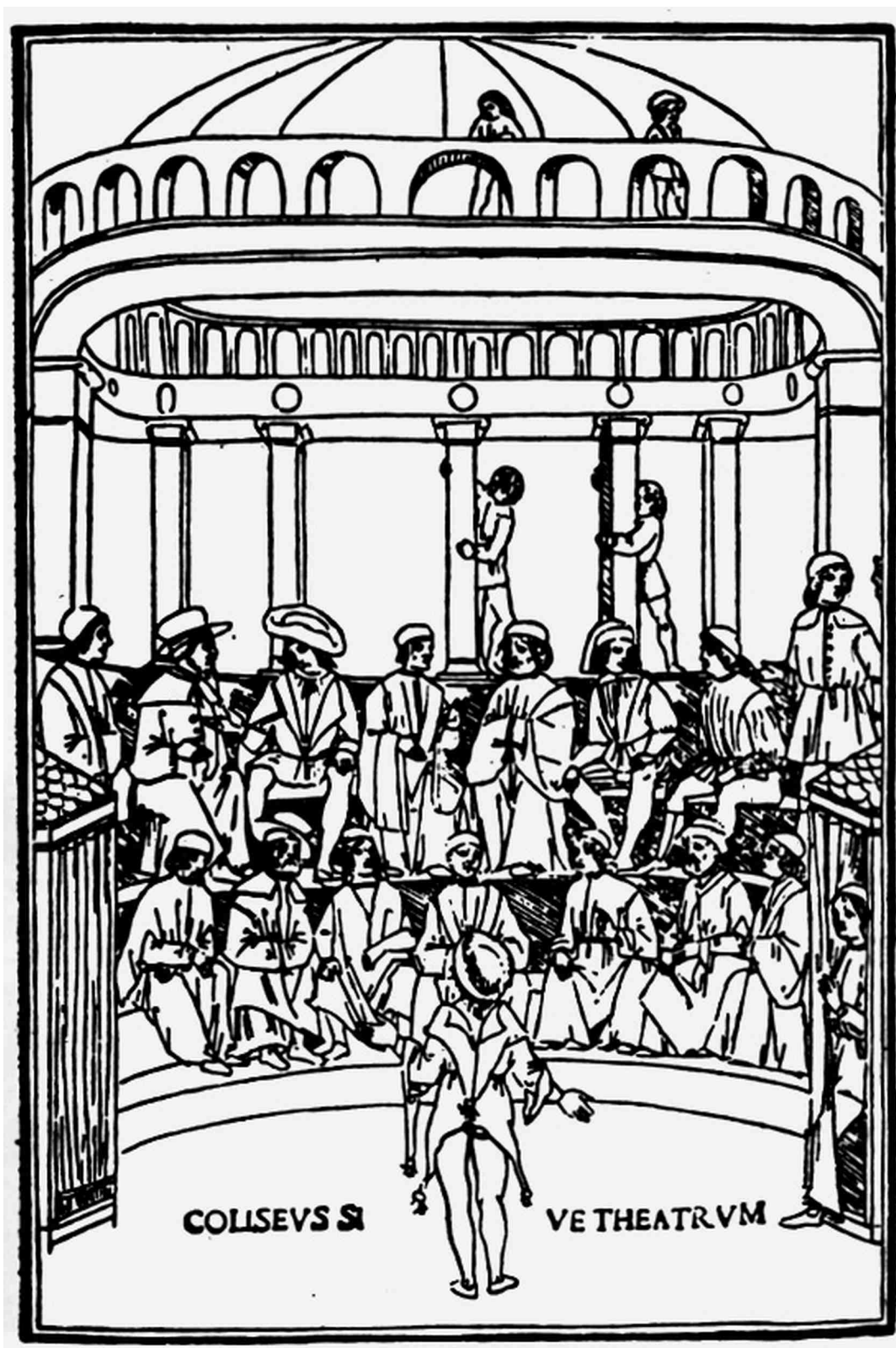


Fig. 18: Il teatro del *Terenzio* di Simon de Luere, Venezia 1497, xilografia (Londra, British Museum, IB. 24643)



**Fig. 19: Interno del teatro romano di Orange in Francia, I sec. d.C. (?) (età augustea): stato attuale. Nel nicchione centrale della scenafrente la statua imperiale venne installata in seguito**

*referimenti bibliografici*

ANTI 1947

C. Anti, *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*, Padova.

ANTI – POLACCO 1969

C. Anti – L. Polacco, *Nuove ricerche sui teatri greci arcaici*, Padova.

JOBST 1970

W. Jobst, *Die Höhle im griechischen Theater des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Wien.

KOLB 1979

F. Kolb, *Polis und Theater*, in G.A. Seeck (Hrsg.), *Das griechische Drama*, Darmstadt, 504-45.

KOLB 1981

F. Kolb, *Agorà und Theater, Volks-und Festversammlung*, Berlin.

LANZA 1977

D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino.

LONGO 1978

O. Longo, *Il teatro della città*, «Dioniso» XII 5-13.

MCDONALD 1943

W.A. McDonald, *The Political Meeting Places of the Greeks*, Baltimore.

MARTIN 1951

R. Martin, *Recherches sur l'agora grecque*, Paris.

MAZZONI – GUAITA 1985

S. Mazzoni – O. Guaita, *Il teatro di Sabbioneta*, Firenze.

THOMPSON – WYCHERLEY 1972

H.A. Thompson – R.E. Wycherley, *The Agora of Athens*, Princeton.

ZORZI 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino.

ZORZI 1981

L. Zorzi, *Scena*, in *Enciclopedia*, vol. XII, Torino, 495-528.