

**Angela M. Andrisano**

*Il teatro è un'arte visiva*\*

**Abstract**

This paper highlights the importance of the iconographic sources for the study of ancient theater. Considerations about how theatrical art is a visual art relate to the exhibition *In scaena. The theater of ancient Rome*, Rome, Colosseum, 3 October 2007-17 February 2008, sponsored by the Ministry of Heritage and Culture and the Archaeological Superintendency of Rome.

Il paper mette in luce l'importanza delle fonti iconografiche per lo studio del teatro antico. Le osservazioni in merito all'arte teatrale come arte visiva prendono l'avvio dalla mostra *In scaena. Il teatro di Roma antica*, Roma, Colosseo, 3 ottobre 2007-17 febbraio 2008, promossa dal Ministero per i beni e le Attività Culturali e la Soprintendenza Archeologica di Roma.

«È difficile oggi immaginare quella specie di carestia di immagini, quel razionamento nelle riproduzioni, specialmente a colori, vissuti da chi è cresciuto negli anni Quaranta e Cinquanta e finiti davvero solo nei primi Sessanta. Non che ne soffrissimo particolarmente; ma i musei non vendevano poster, ad esempio, e anche la scelta di cartoline era molto limitata».

Così raccontava con la nota affabilità Alan Bennett in una conferenza<sup>1</sup> tenuta nel 1993 e dedicata al proprio rapporto con la pittura e le esposizioni d'arte in generale. L'occasione era la nomina a *trustee* della National Gallery di Londra e l'annotazione era inserita a margine di un divertente percorso all'interno della prestigiosa e benemerita galleria, «un'università dell'arte gratuita e di altissimo livello» (p. 41).

L'ecclettico e antiaccademico medievista inglese, scoperta la propria inclinazione per le arti visive e performative, si è dedicato presto e con successo a scrivere per teatro, radio, televisione, cinema, nonché a calcare le scene come attore, quando già era famoso per via della voce ironica ed accattivante, apprezzata durante le letture pubbliche delle sue opere autobiografiche.

---

\* A proposito della mostra *In scaena. Il teatro di Roma antica*, Roma, Colosseo, 3 ottobre 2007-17 febbraio 2008, promossa dal Ministero per i beni e le Attività Culturali e la Soprintendenza Archeologica di Roma; *Catalogo Electa* a cura di N. Savarese, Milano 2007, *Introduzione* di N. Savarese, saggi di A. Bottini, V. Blasi, N. Savarese, Mirella Schino, Rita Paris, F. Taviani, A. Iurissevich. Introduzione e saggi saranno citati attraverso il cognome dell'autore/autrice seguito dal numero di pagina/e del catalogo stesso.

<sup>1</sup> La citazione è tratta da una conferenza del 1993, recentemente pubblicata col titolo di *Going to the Pictures* (2005), cf. BENNET (2008, 25).

Una analoga “carestia di immagini”, ma soprattutto di immaginazione, ha condizionato non a caso negli stessi decenni, salvo fortunate eccezioni nell’ambito della tradizione anglosassone, gli studi sul teatro antico, essenzialmente dedicati ai testi letterari dei grandi poeti, oggetto di analisi di una filologia che generalmente ne ha sottovalutato la destinazione scenica e che dunque si è mostrata quasi sempre aliena dall’esigenza di confronti interdisciplinari, nonché priva di strumentazione necessaria per leggere una “partitura” da eseguire. Non solo: i testi sopravvissuti e tramandati sono stati messi a punto in un’officina, quella del Museo di Alessandria, che già rischiava di dimenticarne le finalità e non sempre in grado di valutarne le modificazioni e gli aggiornamenti legati alle repliche.

La situazione culturale odierna, in cui le arti visive, la multimedialità e la spettacolarizzazione crescente di ogni tipologia di evento hanno assunto un ruolo vincente nei processi comunicativi, ha preso l’avvio proprio a partire da quegli anni ’60 del secolo passato evocati da Bennett, arrivando a influenzare positivamente anche gli studi relativi alle forme teatrali del passato (a partire da quello classico), studi fino ad allora abitualmente appiattiti nell’ambito della letteratura teatrale antica e moderna.

La messa a punto da parte della semiotica del teatro della nozione di “testo spettacolare”, di cui il “testo verbale” può (e non necessariamente deve) essere uno dei codici comunicativi della performance, ha definitivamente orientato l’analisi del testo, garantendo alla filologia di stampo tradizionale una più ampia strumentazione, volta a privilegiare l’analisi drammaturgica complessiva prima di ogni singola questione testuale, la storia della tradizione di ogni partitura teatrale, nonché la sua lettura in chiave socio-politica e antropologica. La ricerca si è inoltre sempre più esercitata nell’identificazione di ogni spia che rinvii allo spettacolo ed ai codici comunicativi non verbali a partire dalla musica e dalla danza. Si tratta di una ricerca indiziaria che evidentemente non può vantare la ricostruzione certa dello spettacolo antico e tuttavia consente di avanzare ipotesi utili a confermarne le strategie drammaturgiche<sup>2</sup>. D’altro canto si è affermata una sempre maggiore esigenza di confronto interdisciplinare con gli storici delle arti e con gli iconologi, con la conseguenza di modificare integralmente lo sguardo rivolto al testo, in realtà obbligando lo studioso a seguire i ben noti ammonimenti di Aristotele che nella *Poetica* (1455a 21s.) suggeriva al drammaturgo di comporre con la scena di fronte agli occhi, e contestualmente – diremmo – istruiva il critico a valutare la realizzazione scenica del “copione”.

In questa cornice attuale, tesa a recuperare la dimensione visuale dello spettacolo antico, si è inserita felicemente la mostra *In scaena*, di cui si vuole qui sottolineare in particolar modo la novità del progetto. Il quale è nato dall’obiettivo di richiamare

---

<sup>2</sup> Per una esemplificazione di tale procedere rinvio perlomeno a FUNAIOLI (1993, 219-26) e, ancora in riferimento alle *Rane* aristofanee, ad un mio contributo sulla presenza della danza solista atta a parodiare verosimilmente le sperimentazioni di Cinesia (ANDRISANO [2002]).

l'attenzione sull'importanza delle fonti iconografiche per lo studio dello spettacolo antico. La rilevanza di queste fonti non risiede soltanto nella possibilità di una ricostruzione del contesto sociale e antropologico entro cui ha operato il teatro istituzionale (o altro genere di performance) e/o nella possibilità di meglio tracciarne una storia. Né risiede soltanto nell'attivazione di un confronto con la cultura materiale del passato. L'intenzione di Savarese, che ne è stato ideatore e curatore scientifico e a cui si deve l'*Introduzione* (p. 8) del catalogo, sembra piuttosto quella di attivare una riflessione sulle immagini, sulle forme, sulle funzioni, sulle azioni rappresentate dagli oggetti in mostra ed obbligare il fruitore ad uno sforzo di visualizzazione, utile a meglio comprendere un'arte come quella del teatro che è visiva e viva allo stesso tempo e che perciò, a differenza delle altre arti visive, obbliga all'immaginazione del movimento. Per questo si ritrova, pur con le dovute specificazioni presenti nelle schede catalogiche, una mescolanza di oggetti che rinviano senza preoccupazioni cronologiche a contesti storici differenti o che sono indifferentemente prodotti della cultura greca, magnogreca o romana.

Prendiamo il caso del giocoliere di sfere (**Fig. 1**): si tratta di un personaggio seduto a terra con le gambe incrociate, intento a mostrare la propria abilità facendo roteare probabilmente numerose palline, secondo una tradizione ancora presente oggi nei paesi del Magreb.



**Fig. 1: Giocoliere di sfere (Lipari, Museo Archeologico Regionale Eoliano “L. Bernabò Brea”, inv. n. 4091, IV sec. a. C.), p. 25 del catalogo.**

La statuetta del IV sec. a.C. proviene dalla necropoli di Lipari (Lipari, Museo Archeologico Regionale, inv. n. 4091), attesta in territorio italico, in un contesto sottoposto all'incrocio di culture diverse, una attività parateatrale registrata in seguito nei *Deipnosofisti* di Ateneo (XIV 621 e-f), che ne avrebbe elencato, in omaggio al noto stile classificatorio, i diversi profili. Protagonisti di spettacoli marginali, popolari, quando non privati (cf. Senofonte, *Simposio* 9), questa tipologia di acrobati (**Fig. 2**),

così come le flautiste e le danzatrici immortalate dalle statuette ellenistiche e imperiali<sup>3</sup> (che già tentano di riprodurre il volteggiare), si esibivano all'interno dello stesso contesto che prevedeva anche le forme del teatro istituzionale con la rigida organizzazione degli spettacoli tragici e comici. Questa comune appartenenza è un dato imprescindibile per lo studio dello spettacolo antico, in realtà spesso sottovalutato.



**Fig. 2:** *Lekythos* con acrobata fra girali (Taranto, Museo Archeologico Naz., inv. n. 143496, 330-320 a.C.), p. 27.



**Fig. 3:** Statuetta dal tempio del Belvedere di Volsinii (Orvieto, Museo Claudio Faina, inv. S.n., metà V sec. a.C.), p. 29.

Quando, ad esempio, nel prologo dei *Cavalieri* aristofanei i servi cercano una via di scampo dalle bastonate del padrone ed uno intima all'altro di allontanarsene per mezzo di un *apokinon* (v. 20), bisognerà ipotizzare che questo specifico movimento, che richiama una sorta di danza del ventre (cf. Polluce, IV 101), costituisca non solo una comica *pointe*, ma possa piuttosto avere la funzione di una didascalia implicita: la battuta sottolineava molto probabilmente uno

---

<sup>3</sup> Ma già etrusche (Fig. 3).

scomposto movimento mimico che la citazione di quella danza attraverso il termine tecnico succitato non poteva non richiamare.

La mostra (e il relativo catalogo) lasciano emergere la necessità di rivedere insieme e concretamente una serie di oggetti che provengono da un contesto culturale molto ampio in termini spaziali: Etruria, territorio italico, Magna Grecia, ma naturalmente Grecia, Turchia e anche Libia fino ai confini dell'Impero. È parallelamente esteso l'arco temporale di riferimento degli oggetti o dei monumenti riproposti attraverso i plastici: a partire dagli albori del teatro, cui è dedicata la sezione *L'eredità greca e italica*, se ne seguono tradizioni e varianti locali fino alla testimonianza delle nuove forme spettacolari (la pantomima) di epoca imperiale. Non c'è un ordine cronologico sotteso alle sezioni della mostra, anche se il sottotitolo di mostra e catalogo è *Il teatro di Roma antica*: provvedono le schede ad orientare il visitatore/lettore riguardo alle coordinate spazio-temporali entro cui collocare il singolo oggetto esposto, perché la scelta di fondo dell'ideatore appare quella tematica, dettata dall'intenzione di superare la classificazione di genere spettacolare e di etnia per guardare ad un fenomeno culturale mediterraneo in cui Magna Grecia, Grecia, Roma appaiono luoghi protagonisti da cui si irradia, tuttavia, a macchia d'olio la necessità di avere spazi deputati ad ogni genere di rappresentazione: a scopo di intrattenimento, ma prioritariamente a scopo paideutico e, perché no?, terapeutico. Ne fa fede la teoria della catarsi (cf. Aristotele, *Poetica*, *Politica* etc.), la contiguità dei teatri ai santuari di Asclepio e così via.

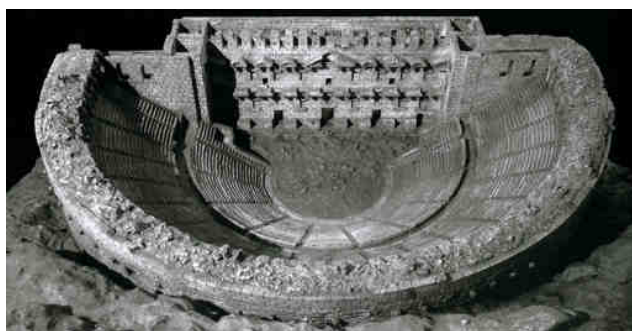
Non è un caso se, per iniziativa del curatore del catalogo, il volume si apre e si chiude con le fotografie di un numero consistente di teatri greco-romani o romani, oggi accuratamente schedati<sup>4</sup>: una proposta incisiva che obbliga efficacemente alla constatazione di quanto l'attività teatrale sia stata per secoli un'attività culturale diffusissima e fondamentale nell'ambito delle città greche o delle province romane. Una testimonianza concreta e materiale persistente di fronte al naufragio dei testi, la cui tradizione ha incontrato ostacoli ben maggiori.

Non solo: la numerosità dei monumenti obbliga alla riflessione – tanto scontata quanto a volte rimossa da chi si occupa dei soli testi – che non può esistere nessuna forma spettacolare in assenza di uno spazio circoscritto, il quale si monumentalizza in stretta relazione alla istituzionalizzazione di alcuni generi o alle funzioni che il teatro assume nei singoli e differenti contesti religiosi, sociali, politici. Quello spazio, originario cerchio magico rituale, non può che condizionare fortemente la natura dello spettacolo e dell'eventuale testo destinato alla realizzazione scenica. Il testo porta inscritta, infatti, la propria adattabilità a quello spazio, lasciandone intravedere le modalità di fruizione e di risemantizzazione attraverso l'uso della parola scenica.

---

<sup>4</sup> Si veda CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO (1994-1996).

Vorrei perciò fare in prima battuta alcune considerazioni sulla sezione del catalogo intitolata *I teatri e la scena*, corredata dai contributi di Blasi (pp. 56-58) e di Savarese (pp. 62-64) dedicati rispettivamente a due teatri ai confini dell'impero (Sabratha in Libia e Aspendos in Turchia, costruiti a cavallo tra II e III sec. d.C.) e al pubblico romano: spazio e pubblico essendo realtà strettamente e variamente correlate nel corso del tempo. Già Vitruvio (*de arch.* V 6, 2 e 7) segnalava le differenze tra le strutture greche e romane e la conseguente diversa collocazione del pubblico. L'edificio romano "a forma chiusa", edificabile anche nel centro della città e potenzialmente ricopribile dai *velaria*, diviene infatti il prototipo dell'edificio teatrale moderno. Le grandi costruzioni di Sabratha e di Aspendos (**Fig. 4**) offrono a Blasi (p. 56) l'opportunità per affrontare alcune questioni di metodo partendo proprio dai contesti e non dai singoli edifici, e suggerendo quindi una parallela quanto utile indagine sugli altri edifici di spettacolo, quali anfiteatri, circhi, stadi, *odea*, o gli edifici di pubblica utilità.



**Fig. 4:** Plastico in scala 1:100 di A. Berretti (Roma, Museo della Civiltà Romana, inv. n. 1806).

Questa prospettiva è sottesa, in realtà, all'intera mostra, che ha affiancato opportunamente ai plastici dei teatri monumentali romani le immagini dei teatri di legno eretti provvisoriamente per i fliàci, evocando la varietà delle forme spettacolari e dei diversi palcoscenici, come è dato vedere in un famoso cratere fliàcico a campana da Bitonto (Bari, Museo Archeologico Provinciale, inv. n. 2970, IV sec. a.C.). È stata inoltre opportunamente segnalata la diversa dislocazione e funzione dell'altare nel passaggio dalla scena greca a quella latina: elemento dell'orchestra, e dunque segno della valenza rituale dello spettacolo, poi declassato ad elemento scenografico domestico in ambito romano, come illustra una lastra campana di età augustea (Museo Naz. Romano, inv. n. 62754), che ne mostra sulla scena comica l'alternativa e complementare funzione di sedile. Le testimonianze di ambito romano vengono lette alla luce della tradizione greca: emergono contiguità e differenze a partire dal profilo del pubblico e dell'organizzazione degli spettacoli (Savarese pp. 62s.), dell'emarginazione delle forme tradizionali di tragedia e commedia a favore di altre forme spettacolari, quali la pantomima, che – va ricordato – avevano anch'esse una loro

antica tradizione orchestica (Aristotele, *Poetica* 1447a 26-29), la cui documentazione è più facilmente rintracciabile a livello iconografico.

A proposito di tradizione iconografica relativa al teatro, marginale nella produzione attica e ben più cospicua in Occidente, e dell'utilizzazione delle relative fonti per lo studio di contesti rituali (ludi funebri) e istituzionali (manifestazioni sportive), appaiono metodologicamente utili e condivisibili le osservazioni di Bottini (pp. 36-38), perché attivano in modo esemplare l'immaginazione dei filologi in relazione a forme spettacolari comiche quali i fliàci, giocate vistosamente sugli elementi grotteschi e mostruosi perseguiti attraverso maschere e costumi, ma anche scene circensi come la famosa rappresentazione del cavallo di Troia ottenuto dal travestimento di due attori (cratere apulo a figure rosse da Arpi), un travestimento atto a ricordare l'essenzialità dei mezzi spettacolari utilizzati e piuttosto la molteplicità delle abilità attoriali. La produzione apula – Bottini lo ricorda opportunamente – è testimone d'altro canto di una fase storica che «dedicava la propria attenzione più ad attori e registi che agli autori» e in cui era «in pieno fervore il dibattito sui temi cruciali della *mimesis* e del valore delle immagini» (p. 36).

La sezione *Attori* integrata dai saggi di Schino (pp. 108-109), Paris (112-17), Taviani (120-21), Iurissevich (124-25) offre una variegata scelta di immagini: si tratta di personaggi tragici, comici, satireschi, maschili, femminili. Costumi, maschere, maschere ritratto, coturni e parrucche richiamano rappresentazioni non illusionistiche bensì giocate su un potente cromatismo. Evocano movimenti scenici, *cantica* e *diverbia*, danze pantomimiche e acrobatiche di età imperiale a mostrare per sommi capi la storia dell'attore e le differenti deformazioni in senso sublime o caricaturale dei personaggi

messi in scena (Fig. 5), non senza ricordarne la rara quanto attestata (anche iconograficamente) vocazione intellettuale ed istruzione<sup>5</sup>. Non si comprenderebbe d'altronde l'insistenza di Luciano (*salt.* 81) sulla necessaria quanto estesissima *institutio* di un pantomimo che voglia essere degno di questo nome<sup>6</sup>.



**Fig. 5: Maschera di vecchio calvo (Milano, Soprintendenza per i beni Archeologici della Lombardia, già Collezione di antichità del Museo della Scala, inv. n. 1627, età ellenistica), p. 94.**

<sup>5</sup> Cf. il Mosaico della Casa delle maschere al Museo di Sousse (Tunisia), menzionato (p.74). L'attore che vi è rappresentato accanto al poeta ha vicino ai piedi la *capsa* che contiene dodici rotoli, probabili copioni da rappresentare. Per la funzione della cesta che attraverso i secoli fu «mezzo di trasporto con cui l'attore si portava a teatro tutto quello che era necessario [...] parti nobili e parti molli, pezzi casuali e pezzi raffinati» cf. Schino p. 109.

<sup>6</sup> A questo proposito rinvio alle recenti osservazioni di GARELLI (2007, 362ss.).

A questa sezione è strettamente collegata quella di “*fama*” e “*infamia*” che chiude il volume offrendo una documentazione supplementare sugli aspetti dell'arte attoriale, a cui concorrono una serie di interessanti iscrizioni funerarie che attestano l'esistenza di figure minori quali il *rogator* (cf. Orazio, *Epistulae* I 6, 40-44), addetto alla fornitura di costumi e accessori di scena. Il mondo del teatro antico è evocato lungo la mostra e nel catalogo in modo esaustivo, a ricordare come anche gli addetti alle attività gestionali ed amministrative avessero ruoli umili quanto insostituibili nella produzione dello spettacolo: una macchina complessa che, come quella odierna, vantava addetti ai lavori le cui tipologie andarono specializzandosi nel tempo fino a divenire vere e proprie professioni. Basti almeno ricordare l'esistenza delle associazioni degli attori: “seguaci di Dioniso” in Grecia, “*socii Apollinis*” a Roma e quindi “attori di casa imperiale” dopo la metà del III sec., quando cadde la distinzione tra attori greci e romani (p. 74). Queste corporazioni raccoglievano ogni tipologia di professionisti dello spettacolo: dall'auleta all'istruttore del coro, dal flautista al costruttore di maschere etc.

Il contributo della Schino mette in luce la dialettica che fin dall'antichità si gioca tra teatro d'autore e teatro d'attore, costruito quest'ultimo sul *repertorio* trasportato nella *capsa*, un oggetto che diventa simbolico della professione stessa quale contenitore di tutto quel che serve, tanto che «in una iconografia ideale del teatro, un posto d'onore dovrebbe essere dato alla cesta», divenuta peraltro nel tempo – aggiungerei – anche presenza scenica autoreferenziale, utile a reificare, spesso in apertura di spettacolo, l'essenza stessa del fare teatro. La costruzione del repertorio d'attore «era un segno determinante di maturità artistica» (p. 109), una prassi – osserverei – che comincia a profilarsi in Grecia nel IV secolo, quando il progressivo svuotamento della funzione corale lascia emergere personalità di grandi attori, evocati dal teatro comico che si diverte a ridicolizzarne la notorietà. Il repertorio assumerà contorni ben diversi nella tradizione della commedia dell'arte, «campo sperimentale che permetteva le nozze tra alta e bassa cultura», il cui albero genealogico viene ricondotto (Taviani p. 121) al «teatro in maschera e all'improvviso dei latini, l'atellana, la cui idea poteva incrociarsi con le formule combinatorie, i tipi fissi e le maschere delle pratiche della commedia nuova trasmesse e quasi codificate dall'antico *Onomasticon* del grammatico alessandrino Giulio Polluce (in circolazione dopo la stampa del 1502)».

L'abilità dell'attore, la sua capacità di modulare la voce, le modalità del gesto sono indirettamente richiamate nella mostra e nel catalogo dallo spazio riservato alle maschere: «è necessaria una connessione precisa tra pensiero e movimento della maschera – osserva Iurissevich (p. 124), impegnato in un laboratorio di sperimentazione sulle qualità della maschera e la conseguente gestualità dell'attore –, tra sensazioni ed emozioni del personaggio-maschera e atteggiamenti corporei».

Le maschere descritte da Polluce si lasciano identificare nelle riproduzioni presenti in ogni genere di produzione artistica (scultura, pittura, mosaico, gemme etc.). Grandi maschere marmoree di ambito romano, utilizzate come elementi decorativi di



edifici, di teatri stessi, delle *scaenae frontes* rinviano alla loro funzione di «accessorio spettacolare» (Paris p. 113) nel teatro latino, ove abbandonando la fissità delle antiche maschere greche lasciano intravedere il *vultus* dell'attore. Un attore che, se orientato alla rappresentazione pantomimica, può anche rinunciarvi, lasciando cadere l'ultimo relitto che legava il teatro al rito primitivo, in una ricerca espressiva che privilegia il linguaggio del corpo, le cui figurazioni sono ispirate ad una retorica alternativa ma non meno rigorosa.

La mostra *In scaena* ha lasciato riaffiorare, pur nella molteplicità delle forme e dei generi spettacolari evocati, l'unità della cultura antica permettendo di rivedere accostati oggetti di provenienza storico-geografica diversa, cui appare sottesa una analoga teoria della mimesi. Le testimonianze offerte dalle arti visive, selezionate in modo da lasciar emergere la complessità del fenomeno teatrale inteso in senso lato, senza privilegiare la codificazione dei generi operata dalla tradizione retorica, hanno il merito non solo di riattivare l'immaginazione del fruitore, ma ancor meglio di suggerire la parzialità e dunque la provvisorietà di ogni riflessione segnatamente settoriale. Tragedia, commedia, dramma satiresco, ditirambo, pantomima etc. sono forme spettacolari strettamente correlate che condividono l'essenziale aspetto performativo, anche se, come sottolineava Aristotele (*Poetica* 1447b 24-1448a 7), non si servono sempre di tutti i mezzi comunicativi a disposizione (parola, canto, danza), non scelgono gli stessi soggetti da rappresentare.

Queste differenze di genere, enfatizzate dalle classificazioni canoniche, risultano ancora più incisive nelle testimonianze delle arti visive, ove il dato stilistico si impone con straordinaria efficacia, ma senza che affiorino, tuttavia, le gerarchie imposte soprattutto dall'arte della parola.

*referimenti bibliografici*

ANDRISANO 2002

A.M. Andrisano, *Empusa nome parlante (Aristoph. Ran. 288 ss.)?*, in A. Ercolani (Hrsg.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komoedie* (Atti del Convegno Internazionale, Friburgo 5-7 luglio 2001), Stuttgart-Weimar, 273-97.

BENNETT 2008

A. Bennett, *Una visita guidata*, trad. it. Milano.

CIANCIO ROSSETTO – PISANI SARTORIO 1994-1996

P. Ciancio Rossetto – G. Pisani Sartorio (a cura di), *Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato. Censimento analitico*, Roma, 3 voll.

FUNAIOLI 1993

M.P. Funaioli, *Osservazioni sulla drammaturgia delle Rane: la tenebra dell'Ade, Eracle e i Centauri, Palamede e la macchina del volo*, «Dioniso» LXIII/2 219-26.

GARELLI 2007

M.-H. Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa reception dans la culture antique*, Louvain-Paris-Dudley.