

Modulo di storia del teatro moderno e contemporaneo

Età moderna, eredità classica e medievale, evoluzione delle forme nella modernità

Università degli studi "La Sapienza" di Roma

Facoltà di lettere e filosofia – aa 2010/2011

Cattedra della prof. Mara Fazio

Programma delle lezioni del corso a cura del dott. Valerio Iacobini

[teatro moderno. Dal Rinascimento ai primi anni dell'Ottocento]

Eredità antiche dello spettacolo moderno

Note preliminari alla storia del teatro moderno. Breve storia di un modello di lunghissima durata

Mercoledì 20 ottobre – h15:00 / 17:00

Aula I

- Il teatro Greco e Romano
- La poetica di Aristotele
- La codifica dello spazio scenico in età classica

Il nostro programma non prevede lo studio del teatro Classico, che ovviamente trascende dal periodo comunemente detto moderno. Eppure il Classico ricopre un ruolo tale nella storia della cultura occidentale, che anche nell'ambito scenico sarebbe impossibile comprendere la rivoluzione del moderno senza prima avere acquisito le basi del classico.

Il moderno nasce infatti attorno al nucleo di significati (i temi) e significanti (le forme) di epoca classica e si pone in diretto dialogo con essi, cercando di marcare la differenza fra un prima ed un dopo, fra un mondo delle forme spontanee e perfettibili, il medioevo, e un orizzonte di senso perfetto in quanto regolamentato dall'intelletto.

Sarebbe inutile approfondire in questa sede l'inattualità della concezione oscurantista del medioevo, che di fu invece uno dei periodi più fecondi della cultura europea, della quale seppe fondare, a partire dalle spoglie del mondo latino, la cultura del vecchio continente.

Anche l'idea di una classicità tutta razionale, da cui ripartire per illuminare l'oscuro mondo del medioevo, è dubbia, ma ha tuttavia una certa importanza per cominciare a stabilire delle categorie interpretative tutte interne al Rinascimento.

La concezione spregiativa del medioevo in favore della cultura classica, denuncia un processo di razionalizzazione *dentro* al Rinascimento, che tutto filtra mediante una propria prospettiva parziale in cui si rinuncia alla trascendenza assoluta per sposare il principio della centralità dell'uomo.

Nelle prossime lezioni si vedrà infatti come l'Umanesimo ed il Rinascimento plasmino a propria immagine e somiglianza l'interpretazione dell'antico, sovrapponendogli, (accade lo stesso nella visione della realtà, piegata all'assolutismo della prospettiva centrale), una *weltanschauung* ben precisa.

Per comprendere Umanesimo e Rinascimento è dunque necessario conoscere la visione greca e romana dello spazio e del tempo della scena, in modo da poter afferrare con maggiore precisione - facendo, per così dire, "la tara" fra ciò che il classico era e *ciò che il Rinascimento immaginava che fosse* - quale sia stato l'elemento di novità del pensiero moderno e come esso abbia ridisegnato i valori attorno al concetto di razionalità ed ordine aureo.

Teatro greco classico

Del teatro Greco, per quanto il suo impulso modellizzante attraversi tutta la produzione drammaturgica e scenica occidentale, sappiamo in realtà poco e molti sono ancora i dubbi sulla sua origine e la sua evoluzione.

Tragedia

Notizie più importanti sull'origine del teatro in Grecia → Aristotele, *Poetica* (384-322 a.C.)

→ Tragedia: canto del Capro → cantori del ditirambo

La forma originaria del ditirambo era corale: un corifeo conduceva un gruppo di persone in una narrazione collettiva direttamente derivata dai cortei e dalle manifestazioni rituali.

Coro + Corifeo → Hypokrités (letteralmente "risponditori")

- o In onore di Dioniso: Arione di Metimna (625-585 a.C.) con i suoi attori (*tragoidoi*) sarebbe stato il primo rendere il corteo in forma letteraria;
- o Stando alle informazioni a nostra disposizione Tespi fu invece il primo ad infondere una forma al ditirambo, aggiungendo il prologo e svolgendo alcuni passi con repliche.

Dioniso. Figlio di Zeus e della mortale Semele, allevato dai bestiali satiri, dio della fecondità, associato ai passaggi stagionali, solstizi ed equinozi.

In suo onore ed originariamente nell'Attica (poi in tutta la Grecia) si tenevano quattro riti di purificazione orgiastica:

→ **Dicembre [solstizio di inverno]: Piccole Dionisie**

Articolate attorno ad una processione fallica, erano cerimonie a carattere locale, che venivano celebrate in tutti i demi dell'Attica.

→ **Gennaio: Lenee**

Feste locali, quindi meno austere. La maggiore libertà di espressione che vi si concede le rende ben presto il luogo ideale per la realizzazione di commedie.

Vi partecipavano 5 commediografi e potevano comparirvi anche tragedie.

→ **Febbraio: Antesterie**

Riti di fertilità che però non inclusero mai rappresentazioni drammatiche.

→ **Equinozio di primavera: Grandi Dionisie Ateniesi [sede della grande gara tragica, almeno dal VI sec.]**

Feste che coinvolgono gran parte dei demi, con la partecipazione di molte città e gente che affluisce in Atene da tutta la Grecia.

L'Arconte eponimo dirige le celebrazioni che si aprono con il *proagon*, dove ogni partecipante annuncia la sua partecipazione alla gara e l'argomento delle sue opere in concorso.

Nel V sec., periodo di maggiore splendore delle Dionisie, erano previsti 5 giorni di rappresentazioni dedicati a tragedie, commedie, drammi satireschi e cori ditirambici.

Ogni autore presentava un ciclo di 3 tragedie seguite da un dramma satiresco.

L'Arconte riceveva gli autori candidati alla competizione drammatica e ne sceglieva tre, affidando a ciascuno dei selezionati un Corego, di solito un notevole ateniese che doveva assumersi l'onere economico della rappresentazione.

Il Corego aveva inoltre un ruolo di coordinamento pratico della messa in scena, provvedendo all'allestimento, per il quale andava alla ricerca dei costumi, provvedeva al reclutamento del coro e dei musicisti.

Se il commediografo non di rado affidava il proprio testo alla messa in scena per mano altrui, il tragediografo sovrintendeva alla realizzazione della propria opera, spesso intervenendo anche come attore principale (è il caso di Eschilo).

È per questo che il drammaturgo veniva chiamato *Didaskalos*, maestro.

Celebrazioni eleusine: [Attica] anche esse legate alla successione delle stagioni, avevano uno spazio configurato per prendere parte alle celebrazioni molto simile alla struttura arcaica del teatro greco. I piccoli e grandi misteri eleusini evocavano il passaggio di Persefone fra l'Ade e la terra.

Di questi albori della tragedia greca sappiamo poco e niente e la definizione di un modello evoluzionista del teatro greco (dal rito tribale alla forma estetica e spaziale più matura) è solo una congettura, così come sono congetture tutte quelle riguardanti i temi dei tragici minori.

È paradossale, ma le uniche tragedie pervenuteci sono quelle di Eschilo, Sofocle ed Euripide, che operarono ben al di là della formazione del primo panorama tragico, e cioè circa un secolo dopo, nel Vsec.

Tutto il resto è praticamente perduto: per avere una idea della parzialità della nostra conoscenza del fenomeno basti pensare che delle circa 1000 opere prodotte nel V secolo solo le 31 dei grandi tragici sono in nostro possesso e nulla, se non dei frammenti, resta del periodo precedente.

Struttura drammatica della tragedia matura:

(importante perché funzionerà da modello dello spettacolo moderno)

Da ricordare: il teatro greco non ha una normativa rigida di alcun tipo.

Esistono però stilemi, metrici e situazionali, dedotti dalle tragedie in nostro possesso e corrispondenti anche alla descrizione Aristotelica nella *Poetica*:

- **Prologos:** introduzione del tema;
- **Parodos:** entrata del coro ed esposizione degli argomenti;
- **Epeisòdion Epeisòdoi**, ovvero "entrare" multiple dei personaggi, comprese fra due stasima;
- **Stasima:** centro del procedere narrativo delegato al coro;
- **Exodos:** uscita di tutti i personaggi e chiusura della narrazione.

→ Repertorio mitico:

- Scioglimento di ogni pratica descrittiva. Riferendosi ad un patrimonio culturale unico l'autore poteva tranquillamente dedicarsi alle risorse espressive ed alla stilizzazione della trama.
- Patrimonio comune come agevole punto di riferimento per gli ateniesi, che certamente ne condividevano il punto di vista o se non altro l'orizzonte di senso, l'immaginario collettivo.

In questo senso il mito assume ad universalità ed accede naturalmente alla spiritualità del singolo, ponendolo di fronte a situazioni in cui egli si identifica e di facile valenza metaforica nei suoi confronti.

L'eroe e l'eroina sono così dei veri "concentrati di umanità".

Parola in versi

Presenza del coro

→ Un teatro di *funzioni musicali*

Funzioni della trama: peripezie, agnizioni, catastrofi.

I protagonisti della tragedia non possono essere personaggi nel senso moderno del termine. Essi sono l'ombra, o meglio l'astrazione dell'uomo, ed in questo modo si fanno universali.

Il contesto estetico stesso della tragedia esclude a priori qualsiasi aderenza psicologica.

Il personaggio in tragedia è fortemente stilizzato, una figura enorme ed assoluta, granitica nella sua monodimensionalità.

- Il tragediografo è "metteur-en-scène" ed ha presente il rapporto fra la verità e la realtà che deve intercorrere presso il personaggio teatrale.
- Uomini di spettacolo e non semplici letterati: lo si capisce dalla grande quantità di indizi sulla messa in scena di cui essi disseminavano le battute.

Eschilo: siamo a conoscenza di 80 titoli, almeno, ma solo sette sono pervenuti a noi, e sono: *I Persiani*, *I sette a Tebe*, La trilogia *Oresteia* (il percorso della legge da divina a collettiva, da autoritaria a clemente: *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*), *I Supplici*, *Prometeo incatenato*.

- introduzione del secondo attore

- autore spettacolare: uso di cori doppi, colpi di scena, personaggi terrificanti, macchine complesse.

1. **Agamennone** sacrifica la figlia Ifigenia per partire per la guerra di Troia e propiziarsi i venti, fino a quel momento contrari. Tornerà vittorioso dalla guerra portando al seguito Cassandra. Clitemnestra li assassina entrambi per vendicare la figlia. Si addensano su Micene le nere nubi della tirannide di Egisto, divenuto amante di Clitemnestra.
2. **Coefore.** Ad Argo su esortazione di Apollo torna Oreste, per vendicare il padre Agamennone. Sulla sua tomba sopraggiungono le Coefore con Elettra, la quale è stata spinta dalla madre ad eseguire un rito sulla tomba del marito per scongiurare i mesti presagi d'un sogno (il parto di un serpente che si nutre dal seno suo di latte e sangue). Elettra sente la presenza di Oreste, che le si rivela. Oreste si introduce nel palazzo sotto mentite spoglie, annuncia la sua morte, e – grazie all'aiuto delle Coefore che convocano Egisto senza armi - massacra prima Egisto e poi la madre. Le Erinni vendicatrici sopraggiungono e perseguitano Oreste.
3. **Eumenidi.** Dalle legge tribale all'etica del diritto. Erinni perseguitano Oreste, aizzate da Clitemnestra. Protetto da Apollo Oreste si rifugia nel tempio di Atena, la quale allestisce un processo con Erinni all'accusa ed Apollo alla difesa. A parità di voti, Oreste è assolto. Le Erinni, cruentate per la sconfitta, sono trasformate da Atena in Eumenidi.

Sofocle: dei suoi 120 titoli ne sono sopravvissuti solo 7.

Aiace, *Antigone*, *Edipo re*, *Elettra*, *Le Trachinie*, *Filottete*, *Edipo a Colono*.

- introduzione del terzo attore [ed abbandono da parte del tragediografo del ruolo all'interno della messa in scena]

- inizia il processo di flessione del ruolo centrale del coro. In una visione evoluzionistica della tragedia possiamo ritenere che da una maggiore aderenza al rito si vada via via verso una concezione più estetizzante del fatto teatrale
- maggiore determinazione del personaggio e riduzione del ruolo del coro (da attore/narratore a narratore esterno)
- centralità dell'azione letterario/drammatica

Euripide: ci sono pervenute 17 tragedie su 80 di quello che è considerato il più grande tragediografo greco. *Alceste, Medea, Ippolito, Gli Eraclidi, Andromaca, Ecuba, Eracle, Le supplici, Ione, Le Troiane, Elettra, Ifigenia in Tauride, Elena, Le Fenicie, Oreste, Le Baccanti, Ifigenia in Aulide.*

Riforma più radicale del linguaggio tragico:

- Argomenti realistici ed esplorazione psicologica del personaggio
- Ideologia anticonformista in cui sono messi in dubbio la divinità e la legge
- Sperimentalismo delle strutture narrative, che spesso non presentano uno svolgimento coerente

→ innovazioni poi divenute di uso comune nel IV secolo:

- a. Libero adattamento del mito
- b. Mescolanza dei generi (è il caso di *Ione, Elena e Ifigenia in Tauride*: tragedie che finiscono con fughe rocambolesche o con toni più avventurosi che etici)

Tratti salienti della recitazione e della messa in scena tragiche:

- Importanza attribuita alla *phoné*, all'intonazione della voce e a come essa si adatta alle varie sfumature emotive del personaggio;
- Stilizzazione estrema delle situazioni e della presenza scenica;
- Progressiva **riduzione del ruolo del coro** con l'aumentare degli attori singoli in scena.
 - o Se inizialmente il coro aveva un ruolo attivo nella trama, funzionando come antagonista o protagonista, esso acquista via via un ruolo di contrappunto e narrazione epica, delegando l'azione drammatica all'attore singolo.
 - o Il coro invece non perderà mai il suo carattere collettivo, inteso a rappresentare il consorzio sociale e l'orizzonte etico nel quale sono iscritte le vicende della tragedia: esso funge da spettatore ideale, ma anche da giudizio collettivo sui fatti che accadono in scena.
 - o Di tutti gli elementi della rappresentazione il coro rimarrà sempre l'anello di congiunzione con le origini rituali della tragedia, tanto che i suoi componenti, sebbene non fossero dei professionisti, ma dei cittadini, nel corso della preparazione dovevano osservare una rigida dieta e seguire una serie di precetti rituali impartiti nel corso di lunghe ore di preparazione.
- Musica centrale in tutta l'evoluzione della tragedia. Da mero accompagnamento essa diventa un contrappunto alla recitazione ed alle battute. Al centro delle tessiture musicali il liuto.

Commedia e dramma satiresco

→ Commedia: canto del villaggio → cantori dei canti fallici

La nascita della commedia è legata secondo Aristotele alla celebrazione dei riti di fertilità.

Sembra che la commedia sia nata sempre in connessione con le Dionisie e che abbia mosso i primi passi dal *Comos*, un corteo civico e spontaneo che veniva organizzato in parallelo alle celebrazioni ufficiali dei riti di Dioniso, e che si concludeva con una apoteosi fallica. "Commedia" dovrebbe infatti derivare da "comos".

Il contenuto satirico dei primi motteggi del corteo dovette esser messo in forma scritta, ma conservandone il senso di collettività con l'introduzione di due cori, che assieme al grottesco sarebbe una delle particolarità dell'espressione comica.

Epicarmo di Siracusa, primo dei commediografi.

Da pochi frammenti della sua opera deduciamo:

- Parodia e farsa;
- Assenza del coro;
- Recitazione affidata a tre attori.

Resta ancora dubbio il rapporto della commedia con il genere mimico. Nel V secolo a.C., comunque, la commedia aveva raggiunto una tale celebrità e forma compiuta da essere inserita nella programmazione delle Grandi Dionisie.

Anche qui le fonti sono assai lacunose, per cui sappiamo che i primi commediografi a partecipare alle Dionisie furono Chionide, Magnete, Cratete, Eupoli, ma le commedie in nostro possesso risalgono al IV secolo e sono di Aristofane.

Dramma satiresco: ce ne resta soltanto uno, il *Ciclope* di Euripide. I tratti del genere sono dunque definiti in linea di massima a partire dalle testimonianze letterarie ed esegetiche.

Ne ricaviamo un'immagine parodica della tragedia. Le vicende divine vengono presentate in situazioni boscherecce e capovolte nella vita agreste e selvaggia dei satiri.

[secondo Aristotele originato dal Giambo e dal Komos fallico]

Temi satirici:

- a. Transizione dalla schiavitù alla libertà;
- b. Morale sessuale;
- c. Etica;
- d. Mito;
- e. Invenzioni e technai;
- f. Sport;
- g. Massime e sentenze.

Uomo vs. Bios → contrapposizione, ma anche mito della naturalità primigenia.

Uomo vs. Urbe

Del resto essendo le Grandi Dionisie connesse all'attività di una divinità duplice, tesa fra umanità e bestialità, il dramma satiresco era una parte essenziale della manifestazione, occupandosi appunto di ciò che "sta prima", a monte della scelta etica rappresentata dalla tragedia, dal riscatto cioè dell'uomo dal caos della creazione.

A fare da contraltare alle situazioni luttuose della tragedia v'è dunque la satira, che si innerva così di sperimentalismo e tematiche spesso erotiche ed oscene, pur nell'analogo discorso della legge sociale.

Grandi Dionisie = Comica bestialità del coro satirico + Algida ieraticità del coro umano

[concezione simbiotica di tragico e ridicolo propria del mondo classico → Nietzsche]

«Era necessario, per un savio ed equilibrato convivere, che il pubblico ateniese avesse, dopo tre visioni di “catastrofi” provocate da in componibili plessi archetipici della civiltà, almeno una visione delle divagazioni catastroficamente grottesche sorgenti sul margine che congiunge e divide civiltà e natura» [R. Tessari, p.19]

Il riconoscimento della componente comica non è comunque così pacifico, ed infatti si avranno dei veri e propri agoni comici solo a partire dal 474 a.C. benché la presenza del comico risalga alle origini delle Grandi Dionisie.

Aiskrologia (turpiloquio) e *Skommata* (motteggi maligni) sono comunque oggetto di censura se indirizzati ad individui o fatti di cronaca, dunque contemporanei.

Non è un caso che l'origine della commedia sia legata a filo doppio alle celebrazioni Eleusine.

Il mito della creazione della poesia giambica, forse risalente al VII-VI sec. vuole infatti che la Dea della Terra, dopo avere cercato ovunque la figlia Kore, si fosse arrestata ad Eleusi, ospite della regina Metanira e dell'ancella Iambe, la quale per sollevarla dalle sue pene si diede a motteggi e frasi di spirito.

Un riso divino, che come il satiresco nel programma giornaliero delle Grandi Dionisie aveva il fine preciso di reagire con vitalità sessuale al lutto.

Eros vs. Tanatos

Ma il genere erotico deve essere limitato e contenuto in una manifestazione rituale, perché esso rappresenta il caos primigenio della creazione, che ha un ruolo curativo solo se viene appunto contenuto negli argini del rito.

Diversamente il Komos sarebbe incontrollabile, vista anche la sua tendenza a spargersi nella folla, ad istigare gli astanti a divenire parte del delirio erotico.

Aristofane: Autore di 40 opere. Ne restano 11.

Gli Acharnesi, I Cavalieri, Le Nuvole, Le Vespri, La Pace, Gli Uccelli, Lisistrata, Le donne alla festa di Demetra, Le Rane, Le donne a parlamento, Pluto.

- Attualità delle situazioni che sono spesso fuori dal mito, pur alludendovi;
- Argomento → trovata → svolgimento
- Struttura:
 - o Prologo (spiegazione della situazione iniziale ed invenzione della trovata);
 - o Entrata del coro
 - o Agon (dibattito sulla trovata e decisione di applicarla)
 - o Parabasis (appello diretto del coro al pubblico e discussione del tema sociale e politico: è una struttura che sembrerebbe provenire dal komos, il corteo originario, in cui appunto la manifestazione straripava sul pubblico)
 - o Scene dedicate alle conseguenze dell'applicazione della trovata
 - o Komos (riconciliazione dei personaggi)

Contaminatio fra archetipo mitologico e boschereccio e piano cronologico contemporaneo.

Trasparenza delle tematiche e meta teatralità (a dimostrare che siamo in una fase tarda della concezione teatrale): Il protagonista del *La Pace*, Teirene, ascende al cielo su uno scarafaggio gigante ed esclama “macchinista, attento!”.

Esempi di trame:

La pace

Teirene ascende all'Olimpo per capire se si possa risolvere la guerra del Peloponneso in una pace augusta. Ma trova lo stesso olimpo dilaniato dalla polemica e le città pronte ad essere sminuzzate in un gigantesco pestello.

Spetterà agli uomini umili, ai contadini ed ai pastori, l'arduo compito di liberare Eirene, la Pace, appunto.

Tipica anche la presenza dei personaggi-maschera, con nomi parlanti, dato che – lo vedremo – informerà tutta la produzione drammatica medievale.

→ aggressione del divino e del sommo → mondo alla rovescia

Periodizzazione

- Commedia arkaia (V sec. a.C.) → Aristofane [forse 550 testi complessivi, di cui ci sono pervenuti solo quelli di Aristofane]

- Commedia mese (V – IV sec. a.C.)

- Commedie nea (IV sec. a.C.) → Menandro, Difilo, Filemone

Riduzione delle parti musicali

Potenziamento dei personaggi-maschera

A ben vedere è una evoluzione allo stereotipo.

Il contenimento del mito non è, come in Aristofane, segno di stringente e polemica attualità, ma, al contrario, una fuga dalla realtà che diviene una traslucida sequenza di luoghi comuni.

Il testo diventa, insomma, superficiale e corrivo, inoffensivo.

Questo processo avviene significativamente in corrispondenza con la nascita del professionismo attoriale, che tende a prevalere sul testo.

La nea è di fondamentale importanza per lo sviluppo della commedia latina e dunque è la nea a giungere, con la sua abile costruzione per blocchi e stereotipi, fino alla modernità.

Spazio scenico ed eredità Greca

Triplice interesse del teatro Greco:

- a. Grecia come prima cultura a definire uno spazio teatrale codificato come fatto estetico;
- b. La drammaturgia Greca ricopre un ruolo fondamentale nella nascita delle modernità ed influenza ancora l'estetica teatrale (pensiamo alle Orestiadi di Gibellina, e a produzioni postmoderne come l'*Agamennone* di Rodrigo García);
- c. Lo spazio teatrale greco, così come il la drammaturgia Greca è un paradigma dello spettacolo e sussume in sé i principali aspetti dello spettacolo occidentale.

Anche il teatro greco, però, ha una storia e non è immutabile nel tempo.

Per quanto riguarda lo spazio possiamo definire quattro livelli evolutivi:

1. Teatri dei primordi, in legno ed in parte in pietra, precedenti ad Eschilo, presentavano una struttura trapezoidale;
2. Teatro ateniese classico (arcaico teatro di Dioniso, adagiato sul fianco di una collina);
3. Teatro Ellenistico (proprio della Magna Grecia, dunque dell'Italia meridionale con riduzione dell'orchestra);
4. Teatro Greco-Romano, "autoportante";

La prima tipologia ha un valore puramente storico e documentativo, ed ospitava in special modo le forme teatrali ancora sospese nel limbo rituale della Grecia dei primordi.

La seconda tipologia è la più significativa e rappresenta la visione matura e più completa dello spettacolo in età classica.

Gli ultimi due rappresentano la traslazione, per così dire, della stessa idea in età più tarda e sono significativi soprattutto in quanto contribuirono alla diffusione del modello.

Anche sulla definizione di spazio scenico in età classica la premessa riguarda la scarsità delle fonti.

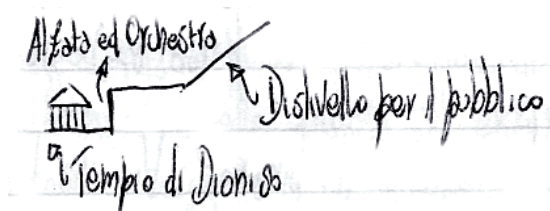
Dal momento che lo stesso teatro di Dioniso conserva solo poche pietre dell'originale, siamo obbligati a ricostruirne le sembianze a partire da Vitruvio e Polluce, e ad incrociarle ai riferimenti alla scena che pure possono essere rinvenuti nei testi tragici pervenuti fino ai nostri giorni.

Ma si tratta pur sempre di ricostruzioni, dal momento che le testimonianze di Vitruvio e Polluce rimontano a circa 400 anni dopo il momento di massimo splendore della civiltà dello spettacolo greca, in un periodo che già di per sé porta un carico interpretativo.

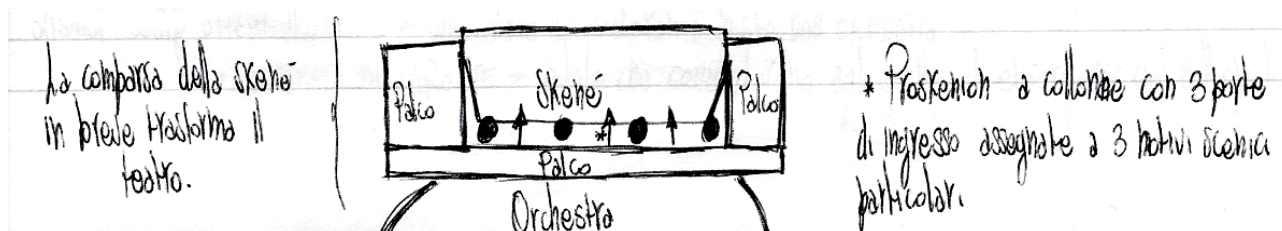
La struttura del teatro greco asseconda naturalmente le specificità drammaturgiche e pratiche di quel teatro, in particolare la presenza di un gran numero di personaggi, di una massa corale che aveva grandi spazi per i suoi movimenti singolari, impone la realizzazione di un'area della rappresentazione sufficientemente grande.

In Eschilo sopravvivono numerose allusioni alla struttura originaria del teatro greco.

In un primo momento abbiamo il tempo di Dioniso sovrastato da una collina naturale dove il pubblico poteva installarsi per seguire il rito. Poco di fronte al tempio un'alzata per l'esibizione del corteo.



L'introduzione prima del secondo e poi del terzo attore porta ad una mutazione importante dello spazio, che sullo sfondo ospita una capanna effimera utile all'entrata ed all'uscita dei personaggi ed al cambio di costume (un attore interpretava infatti più personaggi).



Presto però si intuiscono le potenzialità di una struttura posta sullo sfondo, per cui la capanna diventa via via più complessa ed atta a supportare fondali.

- Funzione scenografica;
- Funzione di quinta scenica per regolare le entrate e le uscite degli attori.

Col tempo la *skené* andrà ampliandosi e verranno definiti gli ingressi laterali (*parodos*) ed il fronte della scena acquisterà un livello sopraelevato.

Queste due funzioni faranno dell'edificio scenico un elemento dello spettacolo ereditato e centrale durante quasi due millenni di spettacolo occidentale. Sarà insomma il motivo di principale ispirazione del teatro Latino prima e del teatro Rinascimentale poi.

Teatro Ellenistico (IV – III sec.)

Euripide riforma la tragedia sbrigliandola definitivamente dal carattere rituale della manifestazione dionisiaca. Dalla sacralità solenne del coro si arriva progressivamente a quello che in epoca moderna definiremmo "realismo".

Nella rivalorizzazione della trama il coro viene relegato a sistema secondario, entr'acte fra scene condotte prevalentemente dai personaggi.

Sottoposto a questo nuovo impulso, lo spazio, che fino a quel momento aveva assecondato il contesto rituale in cui era nato, comincia ad essere influenzato da più specifiche esigenze drammaturgiche. La platea rimane quasi del tutto invariata mentre il palco subisce una serie di drastiche mutazioni:

1. Creazione di un vero e proprio palco;
2. Orchestra sostituita progressivamente dalla *skené*;
3. Comparsa delle prime scenografie e delle macchine per il cambio delle scene ed una maggiore aderenza allo scenario in cui sono ambientate le tragedie.

Sullo sfondo vengono applicate delle tele realiste, i *pinakes*. Via via la scenografia va compiendosi, e – in un meccanismo che tende ad alimentare il principio di finzione – si compie anche la delimitazione di un luogo scenico preciso. Sul fronte del palco, il *proskenion*, cominciano a comparire le decorazioni.

La nascita del nuovo teatro ellenistico si articola sui seguenti quattro punti di trasformazione:

- Fulcro dell'azione nell'orchestra → fulcro dell'azione nel palcoscenico
- Importanza del coro → Importanza dell'attore
- Ritualità | mito → Intreccio ed intrattenimento | attualità
- Astrazione e "scena povera" → Nuovo gusto per il realismo scenico

Ed arriviamo al II secolo in cui in linea di massima la scena assume le seguenti caratteristiche:

- La platea rimane lo stesso emiciclo delle origini, ma assume una forma più regolare, e si estende a semicerchio attorno all'orchestra, che è ora troncata sul fondo (vedi spazio di Priene);
- L'orchestra è troncata sul fondo per consentire alla scena di essere più prossima al pubblico;
- Il fronte della scena è sontuoso ed il fronte del palco presenta decorazioni più modeste;
- La piattaforma scenica è più profonda e consente maggiore libertà di movimento scenico.

Macchine

Il teatro ellenistico, con la sua attenzione rivolta al colpo di scena ed allo svolgersi della narrazione cerca di rispondere efficientemente anche ad una prima idea illusionistica di teatro e sviluppa una serie di macchine sceniche che saranno riprese dalla prima modernità.

La scena di fondo si articola in tre porte, intese a suggerire la provenienza degli attori ed a renderne più realistiche le uscite. Siamo ancora in territorio estremamente convenzionale, ma è evidente la distanza conquistata rispetto agli originari cortei dionisiaci.

Porte di accesso alla scena (*parodoi*):

- Porta centrale: palazzo regio, ingresso del protagonista
- Porta di sinistra: fuori dalla città, ingressi dei personaggi secondari
- Porta di destra: stanze degli ospiti, altri palazzi della città, ingresso del secondo attore

Periaktoi: prismi rotanti sulle cui facce sono dipinti scenari. La loro funzione è analoga a quella delle quinte dipinte del teatro secentesco, per cui la loro rotazione simultanea intende un cambio di scena.

Ekkuklema: piattaforma rotante che mostrava l'esito di una azione svoltasi al di là della *skené*. Era usata in particolare per mostrare il cadavere dal momento che l'azione dell'omicidio era di solito svolta dietro le quinte, non mostrata al pubblico.

Mechané: Carrucola e corda per la discesa del *deus ex machina* o per sospendere piattaforme praticabili. A seconda dell'uso poteva prendere dei nomi specifici.

Distegia: secondo piano praticabile della scena.

Scala di Caronte: scaletta che consentiva l'emergere di uno spirito dal sottosuolo.

L'importanza delle macchine è centrale soprattutto in termini evolutivi, in quanto saranno di grandissima suggestione sul mondo latino e poi rinascimentale e troveranno in Vitruvio uno dei loro più importanti interpreti attraverso il *De Architectura*.

Unità ed atti. Struttura della "Poetica" di Aristotele.

a. I / II capitolo

- Diversità e varietà dei mezzi dell'imitazione
- Oggetto dell'imitazione
 - i. Persone migliori → tragedia
 - ii. Persone peggiori → commedia
- Imitazione e sue forme
 - i. Narrativa (narratore responsabile)
 - ii. Drammatica (*dramatis personae* responsabili)
 - iii. Mista (deleghe del narratore, forma epica)

b. IV / V capitolo

- Nascita e formazione della poetica

c. VI capitolo

- Precettistica della poetica → elementi (trama, caratteri, pensiero, dizione, musica, spettacolo)

d. VII / VIII capitolo

- Precettistica della poetica → Le unità e il meraviglioso

e. X / XI capitolo

- Le caratteristiche generali delle trame

f. XII / XXVI capitolo

- Generi, elementi del genere e confronti fra di essi

Il Romanticismo, Goldoni, l'arte contemporanea, il teatro postmoderno, hanno reso inattuale il contenuto precettistico della poetica.

Perché allora ci interessa?

Perché rivendica il valore conoscitivo della Letteratura. È questo il senso della mimesis Aristotelica, contrapposta a quella platonica. Attraverso la propria immagine riflessa nell'arte l'uomo può specchiarsi e riconoscersi.

La poesia è dunque espressione di una pulsione basilare nell'uomo:

- Apprendista ed imitatore del Mondo;
- Alla costante ricerca del godimento;

È una visione addirittura opposta a quella platonica ed al suo mondo delle idee e visione dell'arte.

La poetica in questo senso è un ammonimento per tutti noi, la rivendicazione del valore ancora attuale dell'arte nella costruzione di un patrimonio etico, umano.

Per Aristotele la letteratura mette in ballo, a partire dall'immedesimazione, il problema della moralità: la divisione in generi presuppone la presenza costante di forze morali nel campo letterario.

Ecco perché l'arte è imprescindibile dalla pedagogia, in quanto l'immedesimazione favorisce l'assimilazione naturale di una tesi etica.

Alla questione dell'ammaestramento e della pedagogia (e dunque alla divisione in generi) è legato naturalmente il piacere, che è appunto veicolo dell'assimilazione artistica.

E qui viene il problema dell'epica, che per Aristotele va evitata, in quanto il distaccamento inceppa il meccanismo dell'immedesimazione e del piacere.

Epica vs. Tragedia

1. entrambe imitazioni di caratteri seri;
2. ma l'Epica è da "inferiore" in quanto (a) ha un solo metro (b) è una narrazione tanto esorbitante da uscire dall'unità.

Tragedia e sue componenti fondamentali

Trama: imitazione dell'azione vera e propria secondo un ordine consequenziale.

Il carattere deve essere subordinato all'azione.

Caratteri: sono i tratti fondamentali di chi agisce. Se per noi lo psicologismo è al centro della costruzione del carattere, per Aristotele ne è la negazione.

Pensiero: capacità di dire cose appropriate. Messaggio.

Musica: elemento secondario di abbellimento.

Spettacolo (insieme scenografico): elemento meno importante e più lontano dal nucleo centrale della poetica. La poesia della tragedia agisce infatti anche soltanto a livello testuale. L'effetto psicologico sortisce nel buon poeta anche solo dall'intreccio in sé.

È qui che Aristotele propone il famigerato tema delle unità di tempo, luogo ed azione, a partire dal principio semplice, secondo cui la capacità mnemonica umana sia limitata ed una narrazione, proprio per il suo valore istruttivo e pedagogico debba essere ricordata.

Ciò che è fuori proporzione, infatti, non può essere compreso. La memoria deve essere trovata nella giusta misura (e qui si aprono prospettive addirittura vertiginose sul problema della mnemotecnica nel mondo antico e classico → Asa Briggs, *L'Arte della memoria*).

L'unità di azione sussiste rispettando

- i. consequenzialità / necessità
- ii. equilibrio delle parti
- iii. narrazione di un solo argomento o azione

Il poeta deve dire ciò che è possibile secondo principio di verosimiglianza: la consequenzialità è la causa del meraviglioso.

Al centro del processo narrativo v'è la *catarsi*, il passaggio cioè dalla ignoranza alla conoscenza.

Non solo per Aristotele, ma in genere per la cultura greca il teatro è opus religioso-politico per eccellenza, in quanto esso contribuisce alla formazione di una comunità di intenti, ha un valore aggregante e mediante la *catarsi* è radice di insegnamento. Si tratta di una vera conversione positiva di energie psichiche altrimenti negative. È una liberazione purificatrice.

Platone in questo senso assume un punto di vista atipico rispetto al suo stesso pensiero. Egli infatti non sembra considerare imitazione l'arte tragica. È anzi verità: l'operato del drammaturgo è assimilabile a quello del capo di stato, a forgiare una realtà altra, positiva, autonoma.

Immedesimazione:

- i. riconoscimento
- ii. colpo di scena
- iii. sciagura

Queste tre parti sono al centro della trama che si svolge attorno alla pietà ed alla paura, emozioni tragiche principali.

[Da cui la regola nelle letterature critica successiva presa alla lettera di non rappresentare mai la sventura di un personaggio positivo né la fortuna di uno negativo]

Ciò che dovrebbe essere messo su scena è un uomo il cui destino sia vincolato da una consequenzialità di eventi e rivelazioni (sul genere di Edipo, in bilico fra le sue colpe e la parte che di queste colpe è dipendente dal solo, cieco, destino).

Lo scopo morale e pedagogico non devono essere superati per assecondare il gusto del pubblico.

→ La letteratura è una selezione sistematica e significativa del Reale, con finalità emotive.

A questo segue una visione modernissima della letteratura, secondo cui la creazione artistica può superare la realtà stessa, costituendo essa in sé una realtà parallela, per la quale conta più la verosimiglianza interna, la coerenza narrativa, che l'aderenza alla realtà.

“Non tutto il vero è verosimile, tutto il verosimile è vero”.

V'è qui la considerazione dell'illusione artistica come essenziale.

→ Valore delle zone d'ombra nel linguaggio poetico che acquisisce verosimiglianza attraverso le sue qualità interpretative, mediante il non detto [importanza della figura retorica nelle arti]

Sul teatro vediamo come Aristotele privilegi l'elemento letterario su tutto, con punte addirittura di disprezzo nei confronti della pratica scenica.

La scenografia è la principale responsabile della decadenza spettacolo → v'è probabilmente un nesso con lo stato dell'arte drammatica all'epoca della Poetica, che - scritta probabilmente attorno al 330 a.C.

nell'ambito dell'insegnamento esoterico del filosofo - aveva sotto gli occhi lo spettacolo ellenistico così interessato alla spettacolarità rispetto alle più rituali esperienze del passato tragico.

A quell'epoca, inoltre, la tragedia era un fatto letterario e la si poteva fruire come testo in semplice forma scritta. L'apollineo aveva ormai preso il sopravvento ed il giudizio di Aristotele si basa su un'idea tutta letteraria dello spettacolo tragico.

Alla ricerca di una ripetibilità del fatto artistico, di un suo contenimento precettistico, non poteva che essere così: l'imprevedibilità del palcoscenico sfugge ad ogni definizione, per cui gli è preferibile analizzare il dominio letterario, virtualmente ripetibile.

Appendice sul teatro latino

Al teatro latino dedichiamo solo qualche battuta conclusiva per via della sua sostanziale subalternità al teatro greco, almeno nella nostra ottica, che intende presentare pure superficialmente i caratteri del teatro antico per facilitare la comprensione del modello Rinascimentale, primo vero oggetto dei nostri studi.

Il teatro latino ha per noi importanza solo sotto due aspetti:

- come mediazione della realtà drammaturgica greca, che nel Rinascimento viene presa proprio attraverso la forma che essa acquista nella cultura latina
- come mutazione dello spazio scenico a partire dalla formalizzazione da esso raggiunta nel mondo greco.

Il carattere di subalternità storica e creativa della commedia latina è del resto già noto ai suoi stessi autori, a Terenzio, soprattutto, che nei prologhi dell'*Eunuco* e dell'*Ecira*, sente il bisogno di giustificare le similitudini di queste commedie con la Nea greca.

Drammaturgia latina fra due forze:

- da una parte la specificità dell'atellana, forma drammatica elementare, di origine italica, che possiamo accostare alla Commedia dell'Arte
- dall'altra la grandissima raffinatezza dello spettacolo greco, che mostra la sua superiorità estetica rispetto al mondo romano, ma i cui valori sono radicalmente diversi

In tale contesto il drammaturgo latino ha una funzione subalterna rispetto allo spettacolo greco ed alla cultura "ufficiale" (ed è forse per questo che sia di Plauto che di Terenzio si attestano umili origini biografiche...)

Fabula palliata → esotismo

Fabula togata → domestica

In Roma il punto di partenza è la realizzazione materiale dello spettacolo, per cui Terenzio opera nella committenza regia e Plauto al servizio di una compagnia servile.

Il rito ed il mito sono nel teatro latino definitivamente esclusi, ed il teatro ricopre un ruolo di puro entertainment.

La Nea greca è centrale nello sviluppo della drammaturgia latina, che pone al centro della sfera narrativa le relazioni fra caratteri, l'umanità del vissuto, la successione non già di personaggi, ma di tipi fissi, di stereotipi.

Tratti principali del teatro plautino [trasgressione]

1. Primato del farsesco
2. Incoerenza ridicola dei personaggi sotto un profilo etico
3. Abbondanza di riferimenti all'attualità storica
4. Caso subalterno alle facoltà razionali del personaggio
5. Verosimiglianza
6. Idea del lieto fine

Tratti principali del teatro terenziano [equilibrio]

- Maggiore cura della forma
- Qualità del dialogo nella definizione anche talvolta psicologica dei personaggi che sono in assoluta coerenza drammatica

Struttura scenica

- Teatro come struttura architettonica via via autonoma e divisa dallo spazio circostante
- Sintesi dello spazio teatrale interno
- Introduzione del sipario

Extra: La nascita della tragedia greca dallo spirito della musica

1871, La nascita della tragedia.

Distinzione tra apollineo e dionisiaco: da una parte il sogno, tradotto compostezza ed equilibrio che si esprimono al meglio nelle arti plastiche; dall'altra, l'ebbrezza, le pulsioni sotterranee dell'inconscio la cui forma naturale di espressione è la musica.

Il classicismo vedeva nell'apollineo soltanto l'espressione più significativa del pensiero greco, ma secondo Nietzsche dietro Apollo, dio solare, si cela il nume delle orge e dei misteri, Dioniso.

Attraverso il miracolo metafisico della "volontà" del greco essi sono riconciliati in un equilibrio perfetto, la tragedia attica.

L'intuizione nietzschiana, è centrale nel pensiero del Novecento, non solo nella comprensione della tragedia greca, ma anche per la sua "invenzione" di due categorie fondamentali dello spirito, che saranno anche riprese dalla più tarda psicanalisi, nonostante Freud faccia mostra di ignorare il pensiero nietzschiano.

Una coincidentia oppositorum, sintesi dialettica di contrari che rappresenta una metafora dell'esistenza dell'uomo, oltre che una geniale intuizione storico-filologica.

Nietzsche, quasi in polemica con l'idea classica "winckelmanniana" prodotta dalla società tedesca, propone una visione della classicità vitale e violenta, che dall'esorbitante trasse l'impulso vitale senza il quale l'equilibrio delle forme greche sarebbe stato un guscio vuoto.

« Apollineo e dionisiaco. Questi nomi li prendiamo in prestito dai greci, i quali rendono percepibili all'intelligenza le profonde dottrine della loro visione estetica non già per il mezzo di concetti astratti, ma con raffigurazioni chiare ed incisive della mitologia. Alle loro due divinità che simboleggiavano l'arte, Apollo e Dioniso, si riallaccia la nostra teoria, che nel mondo greco esiste un contrasto, enorme per l'origine e i fini, fra l'arte plastica, cioè l'apollinea, e l'arte non plastica della musica, cioè la dionisiaca; questi due istinti così diversi camminano uno accanto all'altro, per lo più in aperto dissidio, stimolandosi reciprocamente a sempre nuove e più gagliarde reazioni per perpetuare in sé incessantemente la lotta di quel contrasto, su cui la comune parola di "arte" getta un ponte che è solo apparente: finché in ultimo, riuniti insieme da un miracolo metafisico prodotto dalla "volontà" ellenica, essi appaiono finalmente in coppia e generano in quest'accoppiamento l'opera d'arte della tragedia attica, che è tanto dionisiaca quanto apollinea. Uno degli aspetti dell'insuperabile fascino di quest'opera consiste proprio, probabilmente, nella peculiare mescolanza di filologia e filosofia, in una misura e con risultati che non trovano precedenti nella grande filologia-filosofia romantica. La Nascita della tragedia é insieme una reinterpretazione della Grecità, una rivoluzione filosofica ed estetica, una critica della cultura presente e un programma di rinnovamento di essa. Il Greco conobbe e sentì i terrori e le atrocità dell'esistenza: per poter comunque vivere, egli dovette porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli dei olimpici. L'enorme diffidenza verso le forze titaniche della natura [...] fu dai Greci ogni volta superata, o comunque nascosta e sottratta alla vista, mediante quel mondo artistico intermedio degli dei olimpici. »

« Proprio gli dei olimpici sono il mezzo con cui i greci sopportano l'esistenza, della quale hanno visto la caducità, la vicenda dolorosa di vita e morte, soffrendone in modo profondo a causa della loro esasperata sensibilità; gli dei olimpici giustificano la vita umana vivendola essi stessi, perchè la vivono in una luce senza ombre e fuori dall'angoscioso incombere della morte. La portata liberatoria delle figure degli dei olimpici si esercita solo se essi rimangono in un rapporto profondo con il dionisiaco, cioè con il mondo del caos al quale pure devono aiutarci a sfuggire. Il rapporto fra apollineo e dionisiaco é innanzitutto un rapporto fra forze all'interno dell'uomo singolo, che all'inizio dell'opera Nietzsche paragona agli stati del sogno (l'apollineo) e dell'ebbrezza (il dionisiaco); e che funziona nello sviluppo della civiltà come la dualità dei sessi nella conservazione della specie. Tutta la cultura umana é frutto del gioco dialettico di questi due impulsi. Sul piano della specifica teoria dell'arte, la dualità permette di leggere le varie fasi dell'arte greca in relazione alla lotta tra impulso dionisiaco e apollineo, lotta che si dispiega anche come conflitto tra popoli diversi, nel succedersi di invasioni e assestamenti che caratterizza la storia della Grecia arcaica. »

I

I Greci, che esprimono e al tempo stesso nascondono la dottrina segreta della loro visione del mondo nei loro dèi, hanno stabilito come duplice fonte della loro arte due divinità Apollo e Dioniso. Questi nomi rappresentano nel dominio dell'arte dei contrari stilistici, che incedono l'uno accanto all'altro quasi sempre in lotta tra loro, e appaiono fusi una volta soltanto, quando culmina la «volontà» ellenica, nell'opera d'arte della tragedia attica. In due stati, difatti, l'uomo raggiunge il sentimento estatico dell'esistenza, nel sogno e nell'ebbrezza. La bella illusione del mondo del sogno dove ogni uomo è artista pieno, è madre di ogni arte figurativa e altresì come vedremo, di una metà importante della poesia. Noi godiamo in una comprensione immediata della figura, tutte le forme ci parlano; non vi è nulla di indifferente e di non necessario. Nella vita suprema di questa realtà di sogno traluce ancora tuttavia il nostro sentimento della sua illusorietà solo quando cessa questo sentimento, si presentano gli effetti patologici, in cui il sogno non ristora più e cessa la forza naturale risanatrice di quello stato. Entro tale limite non sono tuttavia soltanto le immagini piacevoli e benigne a essere da noi ricercate con quella perspicacia universale in noi stessi: anche ciò che è serio, triste,

torbido, oscuro viene contemplato con la stessa gioia, senonché anche qui il velo dell'illusione si muove svolazzando e non può nascondere totalmente le forme fondamentali della realtà. [...]

Orbene, in quale senso Apollo poteva essere considerato come il dio dell'arte? Solo in quanto è il dio delle rappresentazioni di sogno. Egli è in tutto e per tutto il «risplendente» nella sua radice più profonda è il dio del sole e della luce, che si manifesta nel fulgore. La «bellezza» è il suo elemento: a lui si accompagna la gioventù eterna.

Ma anche la bella illusione del mondo del sogno è il suo dominio: la verità superiore, la perfezione, di questi stati in antitesi alla realtà diurna lacunosamente comprensibile, lo innalzano a dio vaticinante, ma altrettanto sicuramente a dio artistico. Il dio della bella illusione dev'essere al tempo stesso il dio della conoscenza vera. Quel tenue confine, peraltro, che l'immagine di sogno non può oltrepassare, se non vuol agire patologicamente là dove la parvenza non soltanto illude ma inganna, non può mancare nell'essenza di Apollo: quella delimitazione piena di misura, quella libertà dai moti più selvaggi, quella saggezza e quiete del dio plastico. Il suo occhio dev'essere «solarmente» calmo: su di esso, anche quando si adira e guarda di malumore, sta la consacrazione della bella parvenza.

L'arte dionisiaca per contro si fonda sul giuoco con l'ebbrezza, con il rapimento. Sono soprattutto due forze, che portano l'ingenuo uomo naturale all'oblio di sé nell'ebbrezza, ossia l'impulso primaverile e la bevanda narcotico. I loro effetti sono simboleggiati nella figura di Dioniso. In entrambi gli stati viene spezzato il principium individuationis, l'elemento soggettivo svanisce completamente di fronte alla violenza prorompente dell'elemento generalmente umano, anzi universalmente naturale. Le feste di Dioniso non solo stringono il legame tra uomo e uomo, ma riconciliano anche uomo e natura. Spontaneamente la terra offre i suoi doni e gli animali più feroci si avvicinano pacificamente: il carro di Dioniso, incoronato di fiori, è tirato da pantere e da tigri. Tutte le divisioni di casta, stabilite tra gli uomini dalla necessità e dall'arbitrio, scompaiono: lo schiavo è uomo libero, il nobile e l'uomo di basse origini si riuniscono nei medesimi cori bacchici. Il vangelo dell' «armonia universale» si aggira da un luogo a un altro in schiere sempre più numerose: cantando e danzando, l'uomo si manifesta come membro di una comunità superiore e più ideale; ha disimparato a camminare e a parlare.

C'è di più egli si sente preda di un incantesimo ed è realmente diventato qualcosa di differente. Come gli animali parlano e la terra dà latte e miele, così anche risuona da lui qualcosa di soprannaturale. Egli sente se stesso come dio, e quello che altrimenti viveva solo nella sua immaginazione, ora egli lo sente in se stesso. Che cosa sono ora per lui i ritratti e le statue? L'uomo non è più artista: è diventato opera d'arte, si aggira ora in estasi e in alto, così come in sogno vide aggirarsi gli dèi. Si rivela qui il potere artistico della natura, non più quello di un solo uomo: un'argilla più nobile, un marmo più prezioso vengono qui plasmati e sgrossati, ossia l'uomo.

Quest'uomo formato dall'artista Dioniso sta rispetto alla natura nello stesso rapporto in cui la statua sta rispetto all'artista apollineo. Se dunque l'ebbrezza è il giuoco della natura con l'uomo, la creazione dell'artista dionisiaco è allora il giuoco con l'ebbrezza. Questo stato, se non lo si è sperimentato personalmente, lo si può intendere solo simbolicamente: è qualcosa di simile a quando si sogna e al tempo stesso si avverte che il sogno è appunto un sogno. Il seguace di Dioniso deve così trovarsi nell'ebbrezza e al tempo stesso stare fuori di sé come un osservatore in agguato. La maestria artistica dionisiaca non si rivela in un'alternanza di assennatezza e di ebbrezza, bensì nella loro consistenza. Questa consistenza caratterizza il punto culminante della gremità: in origine soltanto Apollo è il dio ellenico dell'arte, e fu la sua potenza ad ammansire Dioniso che veniva all'assalto dall'Asia, al punto che fra essi poté sorgere la più bella lega fraterna.

Qui si può comprendere con la massima facilità l'incredibile idealismo della natura ellenica: un culto naturale, che presso gli Asiatici significava lo scatenamento più rozzo degli istinti inferiori, una vita animalesca pansessuale, che per un determinato tempo spezzava tutti i vincoli sociali, diventò presso di

loro una festa di redenzione del mondo, un giorno di trasfigurazione. Tutti gli impulsi sublimi del loro essere si manifestarono in questa idealizzazione dell'orgia. Mai tuttavia la gremità aveva corso un pericolo più grande che all'approssimarsi tempestoso del nuovo dio. D'altro canto, mai la sapienza di Apollo delfico si mostrò in una luce più bella. Dapprima Apollo, ricalcitante, avvolse il possente avversario con la più sottile delle reti, cosicché quest'ultimo quasi non si accorse di andare in giro come prigioniero a metà. Quando la classe sacerdotale di Delfi ebbe indovinato il profondo influsso del nuovo culto sui processi rigenerativi della società e lo ebbe favorito in conformità ai suoi fini politico-religiosi, quando l'artista apollineo ebbe imparato con avveduta moderazione dall'arte rivoluzionaria dei culti bacchici, quando infine il dominio annuale nell'ordinamento delfico del culto fu spartito tra Apollo e Dioniso, allora entrambi gli dèi uscirono, si può dire, come vincitori dalla loro gara: una conciliazione sul campo di battaglia.

La nascita dal ditirambo

[...] Quanto più possentemente poi crebbe lo spirito artistico apollineo, tanto più liberamente si sviluppò il dio fratello Dioniso: nello stesso tempo in cui lo spirito apollineo giunse a una visione piena, per così dire immobile della bellezza, nell'epoca di Fidia, Dioniso interpretò nella tragedia gli enigmi e i terrori del mondo, ed esprime nella musica tragica il più intimo pensiero della natura, la trama della «volontà» entro e al di sopra di tutte le apparenze.

Se la musica è anche arte apollinea, allora a rigore è soltanto il ritmo a sviluppare la sua forza figurativa, per la rappresentazione di stati apollinei: la musica di Apollo è architettura in suoni, precisamente in suoni appena accennati, quali appartengono alla cetra. Viene cautamente tenuto lontano proprio l'elemento che costituisce il carattere della musica dionisiaca, anzi della musica in generale, ossia la forza sconvolgente del suono e il mondo assolutamente incomparabile dell'armonia. Per quest'ultima il Greco aveva la più fine sensibilità come dobbiamo desumere dalla rigorosa caratterizzazione delle tonalità anche se il bisogno di un'armonia realizzata, realmente risonante, era presso di loro assai minore che nel mondo moderno. Nella successione armonica, -e già nella sua semplificazione la cosiddetta melodia- la «volontà» si manifesta in modo del tutto immediato, senza essere entrata precedentemente in una apparenza. Ogni individuo può servire come simbolo, per così dire come caso singolo per una regola generale. Viceversa poi l'artista dionisiaco renderà immediatamente comprensibile l'essenza di ciò che appare: egli domina anzi sul caos della volontà che non ha ancora acquistato una figura, e da ciò in ogni momento creativo può produrre un mondo nuovo, ma altresì quello antico, noto come apparenza. In quest'ultimo senso egli è un musicista tragico. Nell'ebbrezza dionisiaca, nell'infuriare tumultuoso di tutte le tonalità dell'anima a causa dell'eccitazione narcotico oppure nello scatenamento degli impulsi primaverili, la natura si manifesta nella sua forza suprema: essa lega di nuovo assieme i singoli esseri e fa che si sentano unificati; a questo modo il principium individuationis appare come un permanente stato di debolezza della volontà. Quanto più la volontà è intristita, tanto più tutto si frantuma nella singolarità, quanto più egoisticamente l'individuo si sviluppa, tanto più debole è l'organismo cui esso serve. In quegli stati si manifesta come un carattere sentimentale della natura, un «sospiro della creatura» per quello che ha perduto. Dal sommo della gioia risuona il grido del terrore, lo struggente lamento per una perdita irreparabile. La natura rigogliosa celebra i suoi Saturnali e al tempo stesso i suoi riti funebri. Gli affetti dei suoi sacerdoti sono mescolati nel modo più mirabile, i dolori suscitano piacere, il giubilo strappa al petto accenti strazianti. Il dio, o lysios, ha liberato ogni cosa da se stessa, ha trasformato tutto. Il canto e la mimica di masse così eccitate, in cui la natura si presentava come voce e come movimento, era qualcosa di assolutamente nuovo e inaudito per il mondo greco-omerico; c'era qualcosa di orientale che anzitutto esso, con la sua enorme forza ritmica e figurativa, doveva dominare, e del resto dominò nello stesso tempo in cui dominò lo stile dei templi egiziani.

Fu il popolo apollineo a incatenare con la bellezza quell'istinto strapotente: esso ha sottoposto al giogo gli elementi più pericolosi della natura, le sue bestie più feroci. Si ammira al massimo la potenza idealistica della greicità quando si confronta la sua spiritualizzazione delle feste di Dioniso con quello che è sorto presso altri popoli dalla stessa origine.

Feste simili sono antichissime e rintracciabili ovunque: le più famose si ritrovano a Babilonia, sotto il nome di Sacee. Qui, in feste che duravano cinque giorni, ogni vincolo statale e sociale veniva spezzato; il nucleo di esse peraltro stava nella sfrenatezza sessuale, nell'annientamento di ogni legame familiare attraverso una illimitata dissolutezza. L'antitesi a ciò è offerta dal quadro delle feste greche di Dioniso, che Euripide traccia nelle Baccanti; da questo quadro spira la stessa leggiadria, la stessa ebbrezza musicale di trasfigurazione, che Scopa e Prassitele hanno tradotto in scultura.

[...] la natura celebra la sua festa di riconciliazione con l'uomo. Il mito dice che Apollo ha di nuovo ricomposto Dioniso sbranato. Tale è l'immagine di Dioniso rigenerato da Apollo, salvato dalla sua lacerazione asiatica.

II

[...]

Mai però la lotta tra verità e bellezza fu più grande che durante l'invasione del culto di Dioniso: in esso la natura si svelava e parlava con terrificante chiarezza del suo segreto, ossia con il suono, di fronte al quale la seducente illusione quasi perdettero il suo potere. Questa sorgente sgorgava in Asia, ma in Grecia dovette diventare fiume, poiché qui per la prima volta trovò ciò che in Asia non le era stato offerto, la più eccitabile sensibilità e recettività al dolore, accoppiate alla più sottile perspicacia e riflessione. Come poté Apollo salvare la greicità? Il nuovo venuto fu accolto nel mondo della bella illusione, nel mondo degli dèi olimpici: a lui furono sacrificati molti onori spettanti alle più ragguardevoli divinità per esempio a Zeus e ad Apollo.

[...]

Il culto figurativo della civiltà apollinea, sia che questa si manifestasse in un tempio, in una statua oppure nell'epos omerico, trovò uno scopo sublime nell'esigenza etica della misura, che corre parallela all'esigenza estetica della bellezza. La misura stabilita come esigenza è possibile solo nel caso in cui la misura, il limite siano considerati conoscibili. Per mantenere i propri limiti, li si deve conoscere.

[...]

Ma il solo specchio in cui il Greco apollineo poteva vedere, cioè riconoscere se stesso, era il mondo degli dèi olimpici: qui peraltro egli riconosceva la sua essenza più peculiare, avvolta dalla bella illusione del sogno. La misura, sotto il cui giogo si muoveva il nuovo mondo di dèi (di fronte al mondo abbattuto dei Titani), era quella della bellezza: il limite che il Greco doveva mantenere era quello della bella illusione. Il fine più intimo di una cultura rivolta all'illusione e alla misura può certo essere soltanto quello di velare la verità. L'instancabile indagatore al servizio della verità così come il tracotante Titano, viene richiamato con l'ammonizione del *medén ágan*.

Con Prometeo viene mostrato alla greicità un esempio di come un eccessivo avanzamento della conoscenza umana agisca in modo ugualmente rovinoso per chi promuove tale avanzamento e per chi ne usufruisce. Chi con la sua sapienza vuol sostenersi di fronte al dio, deve, come dice Esiodo, *métron ékhein sophías*. In un mondo così costruito e artificiosamente difeso penetrò allora il suono estatico della festa di Dioniso, dove tutto l'eccesso della natura in gioia, dolore e conoscenza si manifestò in uno stesso tempo. Tutto quello che sino allora valeva come limite e come determinazione di misura si dimostrò a quel punto una artificiosa illusione: l'«eccesso» si svelò come verità.

Per la prima volta il canto popolare demonicamente affascinante mugghiò in tutta l'ebrietà di un sentimento strapotente: che cosa significava in contrario il salmodiante artista di Apollo, con gli accordi timidamente accennati della sua *kithára*? Ciò che prima si era trapiantato entro una casta, nelle

corporazioni poetico-musicali, e al tempo stesso era stato isolato da ogni partecipazione profana, ciò che doveva mantenersi, con la violenza del genio apollineo, al livello di una semplice architettura, ossia l'elemento musicale, si spogliò ora di ogni costrizione: la ritmica, che prima si era mossa soltanto nella più semplice scansione, sciolse le sue membra nella danza baccantica: risonò la voce strumentale, non più spettralmente attenuata come prima, ma mille volte potenziata dalla massa e accompagnata dalle basse risonanze degli strumenti a fiato. E la cosa più misteriosa si realizzò: venne allora al mondo l'armonia, che nel suo movimento fa immediatamente comprendere la volontà della natura. In compagnia di Dioniso si fecero ormai udire cose che nel mondo apollineo stavano artificiosamente nascoste: tutto il fulgore degli dèi olimpici impallidì dinnanzi alla sapienza di Sileno.

La tragedia

La lotta fra le due forme in cui appare la volontà aveva uno scopo straordinario, quello cioè di creare una possibilità più alta di esistenza, e di giungere poi in questa a una glorificazione ancora superiore (attraverso l'arte). La forma di tale glorificazione non era più l'arte dell'illusione, bensì l'arte tragica: in quest'ultima peraltro viene completamente assorbita quell'arte dell'illusione. Apollo e Dioniso si sono riuniti. Allo stesso modo che nella vita apollinea è entrato l'elemento dionisiaco, e allo stesso modo che l'illusione si è consolidata qui come limite, così pure l'arte tragica dionisiaca non è più «verità».

Quel canto e quella danza non sono più l'ebbrezza istintiva della natura: la massa corale eccitata dionisiacamente non è più la massa popolare colta inconsciamente dall'impulso primaverile. La verità viene, ora simboleggiata, si serve dell'illusione, può e deve quindi usare le arti dell'illusione. Già qui si rivela tuttavia una grande differenza rispetto all'arte precedente: ora i mezzi artistici dell'illusione sono chiamati in aiuto tutti assieme, e la statua cammina, gli apparati scenici dipinti si spostano, e con lo stesso sfondo scenico viene presentato di fronte agli occhi ora il palazzo e ora il tempio.

Osserviamo così al tempo stesso una certa indifferenza verso l'illusione, che deve qui deporre le sue eterne pretese, le sue esigenze sovrane. L'illusione non viene più goduta come illusione, bensì come simbolo, come segno della verità. Di qui la fusione - in sé urtante - dei mezzi artistici. Il segno più evidente di questo disprezzo dell'illusione è la maschera.

Lo spettatore si trova quindi di fronte all'esigenza dionisiaca, che tutto quanto gli si presenti come incantato, che egli veda sempre qualcosa di più del simbolo e che tutto il mondo visibile della scena e dell'orchestra sia il regno del miracolo. Ma dov'è la forza che può disporre il suo animo a credere nei miracoli, e per cui egli può vedere ogni cosa come dovuta a un incantesimo? Che cos'è che può vincere la forza dell'illusione, depotenziandola come simbolo?

IV

[...]

Che cosa simboleggia dunque il gesto, rispetto a quell'entità duplice che è il sentimento? Evidentemente la rappresentazione concomitante, poiché soltanto questa può essere accennata, in modo incompleto e parziale, dal gesto visibile: un'immagine può essere simboleggiata solo attraverso un'immagine. La pittura e la scultura presentano l'uomo mentre gestisce: esse cioè imitano il simbolo e hanno raggiunto il loro effetto quando noi comprendiamo il simbolo. La gioia di chi contempla consiste nella comprensione del simbolo, nonostante la sua apparenza.

L'attore invece presenta il simbolo realmente, non soltanto per l'illusione: l'effetto esercitato su di noi peraltro non si fonda sulla comprensione di tale simbolo. Piuttosto, noi ci immergiamo nel sentimento

simboleggiato, senza arrestarci alla gioia dell'illusione, alla bella parvenza. Così nel dramma la decorazione non suscita affatto la gioia dell'illusione: noi la intendiamo invece come simbolo e comprendiamo il reale che ne è accennato. Fantocci di cera e piante vere, accanto ad altre semplicemente dipinte, sono qui perfettamente ammissibili, per dimostrare che in questo caso noi ci rappresentiamo concretamente la realtà, non una illusione artificiosa. Il compito consiste qui nella verosimiglianza, non più nella bellezza. Ma che cos'è la bellezza? - «la rosa è bella» significa soltanto: la rosa ha una buona parvenza, ha qualcosa di piacevolmente luminoso. Con ciò non si dice nulla sulla sua essenza. Essa piace, in quanto parvenza suscita piacere: in altre parole, attraverso il suo apparire la volontà è soddisfatta, il piacere di esistere viene in tal modo accresciuto.

Essa è - nella sua parvenza - un riflesso fedele della sua volontà o in forma equivalente: essa corrisponde, nella sua parvenza, alla determinazione della specie. Quanto più essa fa questo, tanto più è bella; se poi essa corrisponde nella sua essenza a quella determinazione, è allora «buona». «Un bel dipinto» significa soltanto: la rappresentazione che noi abbiamo di un dipinto è in questo caso realizzata; se invece noi chiamiamo «buono» un dipinto, designiamo allora la nostra rappresentazione di un dipinto come tale da corrispondere all'essenza del quadro. Per bel quadro, d'altronde, si intende per lo più un quadro che rappresenti qualcosa di bello: tale è il giudizio dei profani. Costoro gustano la bellezza del contenuto: ed è così che noi dobbiamo gustare le arti figurative nel dramma. Quest'ultimo tuttavia non può avere come compito di rappresentare soltanto cose belle: basta che un oggetto sembri vero. L'oggetto rappresentato deve essere colto in modo massimamente sensibile e vivo. Esso deve agire come verità: un'esigenza, questa, antitetica a quella fatta valere in ogni «opera della bella illusione».