



L'ANIMA IN SCENA

Teatro

All'inizio degli anni Settanta, infuriando la prima ondata dello tsunami sessantottino, all'Eliseo di Roma la premiata compagnia di Eduardo De Filippo mise in scena *Il Monumento*, una 'pièce-manifesto', in cui un patetico personaggio, Ascanio Penna, impegnato politicamente, rinchiuso nella base di un edificio antico, il monumento appunto, pronunciava un vero e proprio comizio, monologando con argomenti serrati e inoppugnabili, ammaestrando sulle incontestabili verità un gruppo di uditori passivi, semplici orecchie prestate alla verbosità magniloquente dell'attore, unico interprete demiurgico del canovaccio teatrale. L'operazione fu un flop. Il pubblico, dolorosamente stupito e frastornato, non fischiò, ma neppure applaudì col solito calore. Era accorso per acclamare un principe del teatro e si trovò di fronte un tribuno della plebe, logorroico e saccente. Eduardo capì l'antifona e dopo poche rappresentazioni giocò la carta del recupero dei fans mandando in campo uno dei suoi cavalli di battaglia: *Questi fantasmi*. In tal modo, il suo rapporto col pubblico venne totalmente ristabilito, e se possibile accresciuto. Medium espressivo dell'anima napoletana, nella sua funzione di veicolo di valori universali, Eduardo si era lasciato sedurre dalle sirene demagogiche e populiste, costringendo il suo afflato creativo ed il talento interpretativo a scimmiettare i misteri buffi, che nello stesso periodo facevano la fortuna di altri suoi colleghi, invece di celebrare la sacra liturgia del teatro catartico, in cui l'affabulazione, prodotta dalla parola, dalla gestualità, dal pathos della vicenda rappresentata, stabilisce il transfert emozionale tra l'interprete e lo spettatore. Come è nato il teatro, e cosa ha rappresentato per la storia della civiltà umana?

Presso i popoli di cui possediamo notizie certe, gli spettacoli avevano essenzialmente un carattere religioso. Nel mondo vedico e brahmanico i fedeli assistevano al Sacrificio del Fuoco, per stabilire un contatto col mondo spirituale e con gli esseri divini, i Deva, che lo popolavano. Durante il Rito del Soma, la bevanda dell'ebbrezza metafisica, le devadasi, le danzatrici sacre, eseguivano coreografie → i cui movimenti e gesti, cadenzati sul ritmo degli strumenti e la sapiente vocalità del rapsodo, volevano descrivere l'anelito dell'anima umana a congiungersi con l'Atman, lo Spirito divino e con le forze e gli elementi della natura che lo manifestavano.

Gli Egizi rievocavano la resurrezione di Osiride per mezzo di misteriose cerimonie, dei veri e propri drammi sacri, con azioni sceniche interpretate da sacerdoti che illustravano con la recitazione rituale gli episodi salienti del mito di Osiride. Erano i cosiddetti Misteri di Abido, principale centro di culto di Osiride. A Eliopoli venivano celebrati i Misteri di Ra, lo Scarabeo solare, denominato anche Horo o Atum, il dio creatore, mentre a Menfi venivano dedicati culti particolari all'Enneade menfita, composta da Ptah, dalla sua compagna Nut e da altre sette divinità minori. Intorno a queste figure divine o divinizzate ferveva tutto un calendario di feste e liturgie, con processioni, drammaturgie sacrali e iniziatiche, veri spettacoli teofanici, spesso con la partecipazione dei fedeli, più sovente però svolti all'interno dei santuari, partecipati unicamente i sacerdoti.

Tuttavia i riti egizi non uscirono mai dall'ambito teologico e misterico, cosa che avvenne invece in Grecia, dove i primitivi misteri dell'epoca arcaica, e cioè i misteri orfici, gli eleusini e soprattutto quelli dionisiaci, diedero vita intorno al V secolo a.C. al teatro drammatico, sia tragico che comico. Eschilo, Sofocle e Euripide per la tragedia, Aristofane e Menandro per la commedia. E fu con questi autori che il teatro da liturgia sacramentale divenne spettacolo di intrattenimento pubblico, e dal tempio dove si celebravano i Misteri, essa si trasferì nei teatri all'aperto, sebbene le opere che vi si rappresentavano mantenessero all'inizio, sia per gli argomenti trattati sia per i propositi morali e filosofici espressi dagli autori, legami molto forti con i principi e le convinzioni della religione di Stato ellenica. Si trattava di ierofanie e ierogamie, riti sacrificali, teofanie iniziatiche, drammi liturgici, celebrazioni e giochi sacri, gli *agònes hieròi*, divenuti poi giochi sportivi, col nome di Olimpiadi.

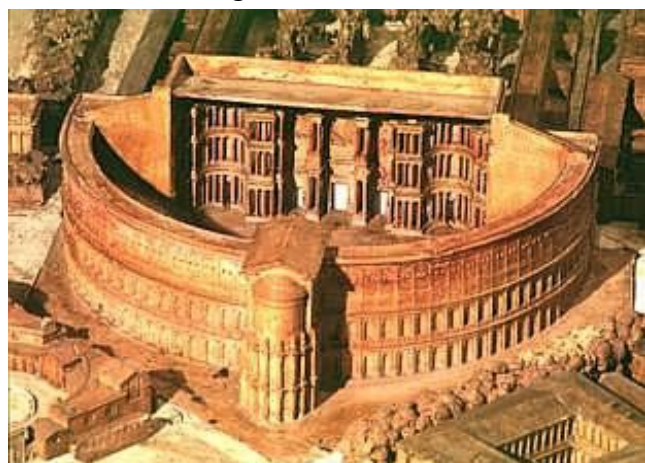
Il primo teatro per così dire 'civile' venne fatto costruire da Pisistrato alle pendici meridionali dell'Acropoli e dedicato a Dioniso Eleutereo. Anni dopo, Pericle vi fece aggregare la prima sala pubblica per concerti e drammi musicali, l'*Odeion*. Il primo teatro greco fissò lo schema di base che doveva valere per tutti i teatri dell'antichità classica. Uno spiazzo di terra battuta era l'orchestra, in cui agiva il coro, girando intorno all'altare di Dioniso, l'*anàktoron*. Gli spettatori occupavano il *kòilon*, le gradinate che formavano un emiciclo, solitamente ricavato sulla costa di una collina. Dietro l'orchestra era ricavato il *proskénion*, il proscenio, formato da un breve portico, completato in prospettiva dal fondale della *skéné*, la scena, su cui si svolge il dramma, cioè l'azione, non di rado arricchita dall'apparizione di una divinità, il *deus ex machina*. Elementi mobili di legno dipinti con paesaggi agresti o marini movimentavano lo scenario, insieme a vari espedienti tecnici in grado di creare effetti speciali, strumentali alla rappresentazione. Quanto agli attori, tutti uomini e mai più di tre, portavano delle maschere, brune per i ruoli maschili, bianche per quelli femminili, dai tratti enfaticizzati, sia per meglio tratteggiare i caratteri dei personaggi



rappresentati, sia per amplificare il timbro e la tonalità della voce attraverso una marcata apertura della bocca. Da questa funzione di ingrandire l'emissione vocale è nata l'espressione "per-sona", cioè "per il suono", diventata poi persona, personaggio, carattere, identità. Valutate nella loro struttura, le opere dei drammaturghi greci hanno ben poco in comune con le moderne composizioni teatrali. Semmai, richiamano i melodrammi del Settecento e del primo Ottocento. Essi alternavano infatti brani recitati a parti cantate e musicate. All'inizio però, stando a quanto racconta Aristotele (*Poetica* IV,1449a) le rappresentazioni teatrali avevano una derivazione dal ditirambo, il canto corale col quale si accompagnavano le processioni di Dioniso durante le feste sacre a quella divinità. Non di rado il ditirambo era improvvisato ed eseguito insieme a coreografie danzate. L'evoluzione dalla semplice esecuzione coreutica alla composizione drammatica recitata avvenne in uno spettacolo tenuto nel 534 a.C. nel teatro di Dioniso ad Atene. Responsabile della rivoluzione scenica fu Tespi, un poeta attico, nativo di Icaria, sulla costa pentelica. Per la prima volta fece dialogare uno degli attori con il coro e con il corifeo: era nato il teatro che fondava sul testo letterario, e non solo sulla musica e la danza, la sua potenzialità espressiva.

Fino ad Eschilo, e in parte a Sofocle, il dramma greco mantenne il suo legame con la religione, seppure ponendosi molti interrogativi filosofici ed etici, e soprattutto questionando specularmente, e non di rado con spregiudicatezza, circa la natura della divinità, il rapporto che gli uomini dovevano intrattenere con essa, e fino a che punto gli dèi dell'Olimpo fossero dei modelli etici ed estetici da seguire per essere cittadini degni della *polis* e delle istituzioni elleniche. Con Euripide poi, persino i dubbi speculativi caddero, e la divinità non solo venne protestata, ma del tutto eliminata dalla vita civile e culturale greca, e con essa ogni tipo di autorità anche umana si conformasse alle vane e antiquate dottrine religiose e non tenesse invece fede alla deontologia intellettuale così come veniva ammaestrata nei circoli culturali e nelle accademie filosofiche di Atene e a seguire delle altre città greche. Il teatro portò sulla scena, con le tragedie e le commedie, specie quelle di Aristofane, lo spirito di dissacrazione dei valori religiosi tradizionali, unito a quello più seriamente corrosivo che metteva sotto giudizio anche l'autorità politica. Per questa scelta di integralismo dialettico molti spiriti ribelli pagarono con l'esilio, e persino con la morte, come accadde, per la sua filosofia, a Socrate.

Fu con questa taccia di asèbeia, cioè di empietà, e di contestazione dell'autorità istituzionale, che il teatro greco sbarcò a Roma, accolto dalla diffidenza del popolo e dalla ostilità dell'aristocrazia senatoria, che vi scorgeva un fattore di turbamento e un veicolo di corruzione per i costumi dei Romani, soprattutto dei giovani. Per questo motivo, fino alla metà del I secolo a.C., in occasione dei *ludi scenici* venivano allestite delle aree teatrali con tribune e palcoscenici provvisori, per lo più in legno, e si smontava il tutto al termine delle manifestazioni. Per capire quanto fossero contrarie le autorità al teatro importato dalla Grecia, è da riportare un decreto del Senato che vietava di assistere seduti alle rappresentazioni, perché ciò avrebbe sminuito la virilità e il decoro dei Romani. Si arrivò persino a forme di sabotaggio, come quando nel 154 a.C. il Console in carica Publio Cornelio Nasica fece distruggere un allestimento teatrale montato a spese dei censori Marco Valerio Messala e Caio Cassio Longino. Si dovette attendere il 60 a.C. per vedere realizzato un edificio teatrale stabile e in muratura, e ciò avvenne solo per l'autorità e il prestigio di



Pompeo, reduce dalle guerre vittoriose in Oriente e giunto al massimo del potere. Ma anche lui poté riuscirci solo grazie a uno stratagemma. Poiché del teatro greco si paventava la valenza dissacratoria e l'attentato ai valori religiosi, in cima alla cavea, il *kòilon* ellenico, Pompeo fece erigere un tempio sontuoso dedicato a Venere Vincitrice, assimilando così la costruzione al tipo del santuario suburbano in cui convivevano strutture culturali e di intrattenimento. Per magnificenza e dimensione il Teatro di Pompeo (← qui in una ricostruzione) era considerato una delle meraviglie dell'Urbe. Venne inaugurato nel 55 a.C. con spettacoli di cui fa menzione anche Cicerone. La cavea, ovvero il ventaglio delle gradinate, misurava 150

metri di diametro, e 90 la scena, con una capacità di 20.000 spettatori. Il Teatro di Pompeo stabilì il prototipo architettonico sul quale verranno in seguito costruiti tutti gli edifici teatrali dell'Impero, nessuno dei quali riuscì tuttavia a eguagliare il modello originale. Ai Romani non piacevano, per disposizione genetica, gli argomenti filosofici e dialettici che caratterizzavano i canovacci del teatro greco. È verosimile che l'élite intellettuale si sia interessata alle tragedie e commedie di contenuto speculativo, ma il popolo, esaurita l'austerità promossa da Augusto, si riversò negli anfiteatri e nei circhi, e gli spettatori dei teatri dimostrarono di preferire temi e caratteri umorosi, passionali e farseschi, vicende forti, dai toni intemperanti, non di rado triviali. Quali erano comunque i generi teatrali in voga nella Roma imperiale? Come venivano organizzati gli spazi e i luoghi destinati alle rappresentazioni, e che tuttora utilizziamo nei mesi clementi, e a volte anche in quelli avversi se opportunamente allestiti? La tragedia, la commedia, le citarodie, la farsa atellana, il nautimimo, il mimo e il pantomimo, furono messi in scena fino alla caduta dell'Impero.

La rappresentazione di tragedie è riportata dalle fonti letterarie fino a tutto il I secolo d.C. I primi autori di cui si hanno notizie certe riproponevano gli schemi dei drammi classici, di ispirazione ellenica: Nevio (275-201 a.C.), poeta versatile, è considerato l'innovatore geniale della tragedia in ambito romano. Egli infatti fu autore dei primi esempi di *fabula praetexta*, una tragedia di tipo greco adattata però all'uso latino di resa scenica, derivato a sua volta dalle rappresentazioni popolari e rurali protoitaliche delle regioni intorno a Roma, tra cui quelle del teatro etrusco. Gli attori indossavano una larga toga listata di porpora, tipica degli àuguri e poi di senatori e giudici, da qui il nome dato alle tragedie di questa nuova tendenza. Si pensa che sia stato lo stesso Nevio a introdurre la *fabula togata*, una commedia anch'essa modulata sui canoni del teatro popolare italico e latino, con gli attori che indossavano una lunga toga.

Quasi contemporaneo di Nevio fu Ennio (239-169 a.C.), poeta scoperto da Catone il Censore mentre combatteva in Sardegna nella Seconda Guerra Punica. A Roma condusse una vita modesta, sebbene protetto dalla famiglia degli Scipioni. Scrisse gli *Annali*, un poema epico in cui esaltò le virtù dei Romani, ma il suo nome è legato soprattutto alle tragedie, una ventina, tra cui *Saturae*, e a due commedie. Anche in lui sono ancora presenti i richiami del teatro greco, sebbene appaia evidente nella sua opera il tentativo di adattare l'eredità della cultura ellenica al linguaggio e allo spirito della romanità. Come risulta anche nelle opere teatrali di Pacuvio (220-130 a.C.), scrittore di satire, ma anche raffinato musicista e scenografo, autore di *Antiopa*, *Iliona*, *Teucer*, drammi di stile greco ma di spirito latino, e di una *fabula praetexta*, *Paulus*, già intrisa degli umori di una civiltà, quella romana, votata ai suoi destini. Accio (170-84 a.C.) con la sue tragedie *Achilles* e *Medea*, fa parte di questo periodo di transizione dal teatro ellenistico a quello propriamente romano.

Questi raffinati autori agivano tuttavia, chi più chi meno, sotto l'influsso della drammaturgia greca, importata insieme alle varie dottrine etico-filosofiche, epicuree, stoiche e neopitagoriche. Uno fra essi, però, si dedicava a instaurare un tipo di espressione teatrale, che era sí una forma letteraria nella sua realizzazione scenica, ma che voleva essere anche manifesto socio-culturale del popolo dell'Urbe: Tito Maccio Plauto (255-184 a.C.), mattatore della drammaturgia teatrale profana a Roma. È autore accreditato di ben 130 commedie, di cui però solo 21 possono vantare la sua paternità certa. Tra le più celebri, *Asinaria*, *Aulularia*, *Casina*, *Menaechmi*, *Miles Gloriosus*, *Rudens*. Iniziò la sua carriera come inserviente in una compagnia di commedianti girovaghi. Si diede poi al commercio di cereali e granaglie, con risultati deludenti. Fallito come imprenditore, esercitò vari mestieri, tra cui quello di spingere la macina di un mulino. Intanto scriveva, prendendo a modello il greco Menandro, attagliandolo però negli intrecci e nei moduli interpretativi al carattere sanguigno ed estroverso dei Romani, soprattutto delle classi popolari, abituate alle manifestazioni circensi, alle scenografie movimentate ed esotiche, di grande impatto spettacolare. Ai personaggi solenni e paludati della scena teatrale ellenica, Plauto sostituì caratteri smodati e furbi, vanagloriosi e intriganti. La metrica dei testi greci venne gradatamente vivacizzata da ritmi e cadenze più dinamici e articolati, non di rado scivolando in una verbosità dai toni eccessivi, con ricorrenti doppi sensi e compiaciute volgarità. Adottando inediti espedienti parodistici e canoni recitativi di sua invenzione, Plauto consegnò alla tradizione scenica dei prototipi di personaggi da cui sarebbero nati in seguito le maschere e i ruoli della commedia dell'arte, non solo qui in Italia ma in tutto l'ambito teatrale europeo: l'avarò, il moralista pedante, il servo astuto, il soldato spaccamontagne, lo scroccone adulatore, il parassita e lo sfruttatore di donne, il cinico usuraio. Insomma, non soltanto caratteri da palcoscenico, quanto in realtà diagrammi animici di una certa umanità del suo tempo. O era, in definitiva, quella di Plauto, l'umanità di ogni tempo, che consacrava sulle scene provvisorie dei teatri mobili, di fortuna, girovaghi, o nei sontuosi apparati scenografici del teatro di Pompeo, il suo diritto a esprimere sogni e desideri, poesia e passioni. Era l'umanità che non avrebbe mai potuto, e neppure in fondo voluto, accedere ai circoli esclusivi, come quello di Mecenate, dove venivano eseguite letture di poemi di autori celebri, come Virgilio e Orazio, o di tragedie, come quelle di Seneca. Si trattava di spettacoli sui generis, per palati fini, ma non era teatro.

Poteva capitare che le letture di poemi e tragedie venissero richieste dall'imperatore, a corte. In quel caso ad agire era un aedo, e se occorreva un citaredo, che accompagnava la lettura e la declamazione con la cetra, la lira o l'arpa. Nerone, amava fare da sé, cantando e suonando. Non pago dei suoi *plauditores* a Roma, si trasferì in Grecia, dove tenne concerti in teatri e odeon di varie città. Ma fu ad Olimpia il suo momento di gloria. Tale fu l'affluenza al concerto e il tripudio degli spettatori, che l'imperatore concesse ai Greci esoneri e privilegi fiscali e tributari.

Il teatro a Roma, anche se molto seguito, non suscitò mai le simpatie popolari che avevano invece i ludi circensi. Nelle competizioni sportive del circo prevalevano le gare ippiche con carri, bighe, quadrighe e anche con attacchi più numerosi. Erano dei veri e propri scontri tra scuderie e tra aurighi, ai quali corrispondevano quelli tra i tifosi sugli spalti, divisi in fazioni, a seconda del colore delle tuniche dei guidatori. Il tifo raggiungeva livelli parossistici, che nulla aveva da invidiare ai moderni scontri tra tifoserie calcistiche. Ecco come descrive l'umore di queste manifestazioni il poeta Giovenale: «Se mi è lecito dirlo con pace della folla oceanica / ed enorme, lo stadio oggi ingoia la metropoli intera. / Un boato percuote il mio orecchio, ne arguisco il trionfo / della squadra dei verdi. Se infatti riuscisse sconfitta, / tutta Roma sarebbe avvilita ed attonita, come / per Consoli vinti nella polvere di Canne».

Alcune forme teatrali furono comunque presenti nello scenario socio-culturale dell'Urbe. In particolar modo quelle che maggiormente rispondevano al costume e alla tradizione piú antica delle genti italiche e latine in generale e del popolo romano in particolare. Sono da citare in questo ambito le farse atellane, invenzione degli Oschi di Atella. Venivano rappresentate a Roma già nel II secolo a.C. Si trattava di farse popolari, improvvisate, dal tono satirico. Con un'alternanza di versi e prosa, espressa con termini rustici, le atellane prevedevano maschere fisse, con nomi grotteschi tipo Maccus, Bucco, Dossennus, Pappus, Manducus. Con alcuni autori, in particolare Novio e Lucio Pomponio, le atellane acquistarono dignità letteraria, e vennero rappresentate, come alcune opere satiriche, in epilogo alle tragedie (*exodia*). Nelle atellane i ruoli femminili erano interpretati da attori di sesso maschile, che nascondevano i loro tratti con maschere di fogge varie. Venne messo in scena anche un tipo di spettacolo acquatico, specie in età imperiale. In un bacino chiuso, alimentato da condutture idriche, erano inscenati mimi spettacolari con esibizioni di nuotatrici nude, imitanti naiadi e ondine.

← C'era poi il mimo, che fu introdotto a Roma nel I secolo a.C. Lo spettacolo veniva rappresentato da attori privi di maschera, e i ruoli femminili erano interpretati dalle donne, che alla fine si denudavano (*nudatio mimarum*). Il termine "mima" divenne sinonimo di *meretrix* (Seneca, *Epist.* 97, 8). Si trattava dunque di una farsa che, nel tempo, sostituì l'atellana come spettacolo finale in epilogo a un dramma o a una commedia.

Il pantomimo era uno spettacolo in cui il ballerino, per questo definito pantomimo, non recitava, ma interpretava i vari personaggi facendo uso della gestualità del corpo e delle mani. Il coro eseguiva invece il testo della cosiddetta *fabula saltica* (canovaccio coreutico), una composizione testuale a cui si dedicarono anche scrittori come Stazio, che scrisse *L'Agave*,



ricordata da Giovenale, per il celebre pantomimo Paride. Lo spettacolo rappresentava soggetti tragici, tanto da sostituire a poco a poco la tragedia nel favore del pubblico. Nonostante il pantomimo fosse generalmente di sesso maschile, si ricordano anche alcune ballerine, vere artiste che raggiunsero una fama notevole. Lo spettacolo era accompagnato da un'orchestra, di composizione analoga a quella del mimo: auleti, citaredi, percussionisti (di tamburi, crotali, timpani, scabella). Alcuni ballerini si conquistarono una popolarità straordinaria ed entrarono nelle grazie degli imperatori: Paride ad esempio, fu maestro di Nerone, mentre Pilade divenne il prediletto di Traiano. Il pantomimo rivela dunque caratteristiche analoghe a quelle del mimo: brevità dell'azione e rapidità di svolgimento. Gli attori del mimo e del pantomimo sembrano accomunati dalla stessa filosofia: lo spettacolo, per bello che sia, commovente o divertente, finisce per annoiare se non è contenuto entro certi limiti di tempo.

Da allora il teatro – a parte i drammi sacri in ambito religioso, allestiti in occasione della Pasqua e del Natale, o le rappresentazioni mitico-folkloriche presso varie etnie del mondo – ha conservato il suo carattere di espressione secolare, alieno da ogni tentativo di ricollegarsi alla sua primitiva funzione di tramite tra l'uomo e il soprannaturale, tra la dimensione fisica e la trascendenza, e capace di provocare con la parola, la recitazione, la musica e la danza quella catarsi rigenerativa e sublimativa che costituisce al dunque la sola gratificazione che lo spettatore si attende dalla rappresentazione teatrale nelle sue varie forme.

Pochi autori hanno tentato di ovviare alla sterilità metafisica e spirituale del teatro all'interno della cultura europea, che ha fissato fino a tempi recenti modelli e canoni ecumenici. Lo ha fatto Goethe col *Faust*, vero dramma iniziatico in versi, e in maniera ancora piú possente Richard Wagner, proprio ispirandosi alla Grecia dei Misteri, creando la "*Gesamtkunstwerk*", l'opera totale, in cui il potere della poesia, l'armonia strumentale, la solennità delle figurazioni sceniche e coreutiche, si assommano per creare l'assoluto espressivo, attingendo a una dimensione che sfugge alla razionalità e al ponderabile. La stessa dimensione imponderabile cui si accede, con piú alti esiti di conoscenza spirituale, con i quattro *Misteri Drammatici* di Rudolf Steiner, una grandiosa Tetralogia di quindicimila versi, nella quale viene rappresentata la vita dell'uomo nei suoi molteplici aspetti, nel suo svolgersi sul piano del mondo fisico e su quello del mondo elementare, la sua ricerca della conoscenza interiore, la realizzazione del proprio Sé superiore attraverso esperienze iniziatiche, sino all'azione di trasformazione che l'Io umano opera sulla Terra. Non a caso i tre autori citati hanno scelto la Parola e il suo potere di azione profonda sull'anima per farsi restauratori della forma teatrale in chiave misterico-spirituale.

È il risuonare del Verbo ascoso che discende in ipostasi nel cuore dell'uomo e lo commuove, lo guarisce con l'azione taumaturgica del transfer operato attraverso la scena teatrale. E l'uomo risanato esulta. Come a Eleusi, come negli altri santuari misterici dell'antichità, ritrovando se stesso nell'unione indissolubile col divino.

Ovidio Tufelli