10. LA SCENOGRAFIA

«Sorprendere è una delle virtù magiche dell'azione teatrale»

Alberto Basso, 28 aprile 1995 - Introduzione all'opera *Musiche in scena*, Ed. Utet

«Tutto ciò che è profondo ama la maschera»

Friedrich Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, 1886

10.1 INTRODUZIONE ALLA SCENOGRAFIA

10.1.A. COS'È LA SCENOGRAFIA

La scenografia [dal greco *schené=scena* e *graphé=scrittura* ma anche *disegno, dipinto, paesaggio*, e quindi *«resa visiva della scena»*] rappresenta **l'arte e la tecnica di allestire l'ambiente fittizio per una rappresentazione**.
Si tratta di un'arte che progetta scene tradizionalmente legate al teatro, di cui segue attraverso i secoli l'evoluzione architettonica e lo sviluppo dei generi.
In tempi moderni tuttavia lo ***scenografo*** è diventato una figura trasversale all'industria dello spettacolo e dell'intrattenimento, trovando una sua declinazione nel linguaggio del cinema e della televisione, nei videogiochi, nel web e in generale negli eventi culturali, espositivi e commerciali.
Sempre più spesso concerti musicali, mostre d'arte allestite per gallerie e musei, fiere e vetrine affidano gli allestimenti alla figura dello scenografo come *operatore dello spazio illusorio*.

Le tre premesse della scenografia

Si può parlare di *scenografia* solo quando ci troviamo in presenza dei seguenti tre elementi:
- Un **testo drammaturgico**, cioè un racconto da rappresentare, che può essere il copione, una sceneggiatura, un messaggio in senso lato.
- Uno **spazio fisico** dove si svolge la scena, come un palcoscenico teatrale, uno studio televisivo, un set cinematografico, un ambiente virtuale ecc.
- Un **attore**, cioè un soggetto che interpreta il racconto; può essere l'attore teatrale o cinematografico oppure un avatar digitale.

La scenografia rappresenta il tessuto connettivo di questi tre elementi e la sua evoluzione si è adattata, nel corso delle varie epoche e situazioni, al cambio di



valore che è stato attribuito ora al testo, ora al luogo, ora all'attore.

Scenografia e discipline correlate

Diversamente da quanto può sembrare, la scenografia riveste un ruolo ben di più profondo del semplice *arredo d'ambiente*. Nella magia dell'*azione simulata dal vivo*, come ha potuto sperimentare chiunque abbia assistito ad una buona rappresentazione (che sia un concerto o un'opera teatrale), le immagini e gli oggetti della scena si fissano profondamente nella mente, e sono in grado -come dice Aristotele- di influire psicologicamente sull'animo degli spettatori. Che vi siano profonde implicazioni lo si intuisce anche considerando la moltitudine di importanti ambiti con cui la scenografia dialoga e interagisce, di cui citiamo solo i principali:

• Per sostenere l'illusione scenica si attinge largamente all'***arte pittorica*** e alla ***scultura*** (in tempi moderni alle ***installazioni***), grazie alle quali, attraverso la resa dell'ambiente e agli oggetti di scena, vengono rappresentati gli spazi del racconto in modo efficace.

• Dovendo ricreare fisicamente gli ambienti descritti nei testi drammaturgici, la scenografia è strettamente legata anche all'***architettura*** e alla sua storia. Anche il luogo stesso in cui opera, che sia un teatro o un altro ambiente, organizza e vincola l'arte scenografica con la propria architettura, i propri accessi e i volumi disponibili.

• Prima di pensare gli spazi, lo scenografo deve considerare la disponibilità e le possibilità delle ***luci*** con cui poter gestire l'ambiente che vuole ricreare. Per ambienti importanti come teatri ed eventi si interfaccia con il *tecnico luci*, oggi spesso affiancato dal *progettista luci*.

• La scenografia necessita di un supporto di carattere ingegneristico, che dia forma alle sue visioni: la **scenotecnica**, l'arte di realizzare -attraverso congegni meccanici, simulazioni visive ed eventi fisici- gli effetti scenografici. È un'arte molto antica.

• La ***musica*** è un altro importante elemento che accompagna costantemente la scenografia: dagli albori del teatro greco, passando attraverso l'Opera e fino ai giorni nostri con il cinema e i videogiochi, la musica rende totale il coinvolgimento del pubblico, assorbendolo da possibili distrazioni ambientali ed amplificando le emozioni rappresentate.

• Maschere, abbigliamento, oggetti e luci coinvolgono in modo importante anche la ***storia del costume***.

• Infine, come resa visiva di una finzione, la scenografia ha bisogno di un ***pubblico*** che possa fruire lo spettacolo. In questo senso deve quindi considerare anche il *target* a cui si rivolge e tutte le attenzioni dell'accesso massivo all'ambiente, come angoli di visuale, dimensioni minime per gli oggetti, eventuali amplificazioni delle voci, ecc.



10.1.B. ELEMENTI NELLO SPAZIO DEL TEATRO

Come nel caso della marina, anche in àmbito teatrale viene usato un glossario specifico per denominare un'infinità di elementi: macchine e attrezzi di scena, architetture teatrali, specifici pennelli per dipingere i fondali e molto altro. Di tutti questi vocaboli dobbiamo almeno saperne riconoscere alcuni principali.

Palcoscenico

È lo spazio su cui recitano gli attori, dove avviene l'azione scenica; verso il palcoscenico si volge l'attenzione del pubblico. Spesso leggermente in



pendenza per migliorare la visibilità, è dotato storicamente di un sottopalco munito di botole e congegni, e delimitato in alto da una soffitta attrezzata (*torre scenica*) che rende raggiungibile il *graticcio*.

Boccascena

Rappresenta *l'inquadratura* per gli spettatori; è l'apertura fissa che separa lo spazio scenico da quello della sala, e che dimensiona *altezza* e *larghezza* dello spazio di rappresentazione, mentre la *profondità* è costituita dal palcoscenico. Prima dell'invenzione del boccascena non era definita una divisione netta tra lo spazio del pubblico e quello della rappresentazione.

La parte alta del boccascena spesso viene coperta da un ***manto d'arlecchino***: un tessuto drappeggiato ad altezza regolabile, che consente di adattare l'inquadratura a seconda delle esigenze.

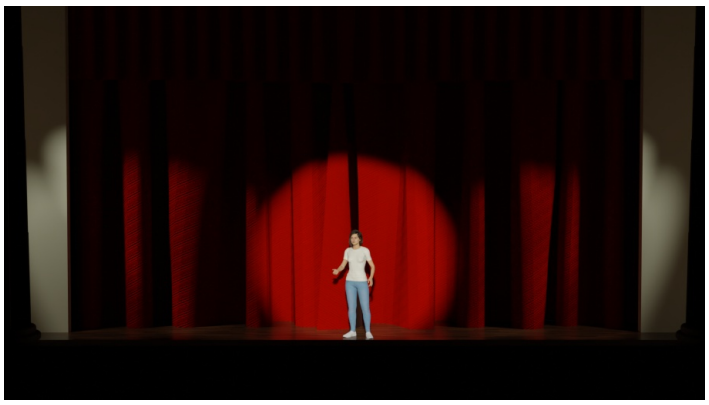
Anche la larghezza del boccascena può essere regolata, coprendo i due piedritti laterali con due quinte mobili, dette *telettoni*, o con due *quinte armate* o due *torrette me-*



talliche con ruote e foderate di stoffa, o comunque con elementi facilmente spostabili.

Proscenio o ribalta

Davanti al boccascena il palco si prolunga verso il pubblico di solito di 1 - 1,5mt in quello che è il *proscenio*. Inoltre si allarga sempre anche a destra e a sinistra del boccascena con una o due scalette che consentono un facile accesso al palco dalla platea, e che vengono utilizzate sia per necessità di scena che per far salire autorità o personaggi eminenti. Il proscenio è accessibile e visibile anche a sipario chiuso, quindi si possono fare presentazioni anche prima di mostrare la scena.



Al proscenio sono riservate anche una serie di luci dedicate, le cosiddette ***luci della ribalta***, Anche l'***occhio di bue***, benché non specifico della *ribalta*, è un tipo di luce spesso utilizzato su questa passerella per illuminare a sipario chiuso qualche personaggio.

Sipario

È una tenda di stoffa, tesa o drappeggiata, divisa in due o intera, che scorre a ridosso del boccascena e serve a chiudere il palcoscenico. Il termine entra in uso nel Settecento al posto di *cortina*.

Il sipario è già presente in epoca romana in due forme: il *siparium* (una tenda che all'occorrenza poteva nascondere parte della scena) e l'*auleum*: un telo le cui dimensioni coprivano quasi tutta la larghezza della scena e che all'inizio dello spettacolo veniva calato e arrotolato in una canalina ai piedi del palcoscenico.

Comincia a diffondersi come elemento scentecnico quando prende forma il modello del teatro all'italiana e della scena prospettica.

Il sipario inizia però ad assumere una *funzione drammaturgica*, come regolatore dei tempi della rappresentazione, nella seconda metà del Settecento, quando si inizia a *chiudere il sipario* alla fine di ogni atto per evitare i *cambi di scena a vista*; in questo modo, nascondendo la vista del palcoscenico al pubblico, il sipario rappresenta il punto di attrazione verso la finzione scenica. Nell'Ottocento il sipario come tela dipinta viene calato solo all'inizio e alla fine dello spettacolo, mentre per i cambi di scena fu introdotto l'uso di tele leggere denominate *comodini* o *siparietti*. Sempre nell'Ottocento, per ragioni di sicurezza, data la grande quantità di legno impiegato nei teatri, venne intro-

dotto il *sipario tagliafuoco*, una robusta barriera metallica che veniva calata davanti al sipario in tela per proteggere il palcoscenico o la platea nel caso di *incendio*, un problema molto antico nei teatri.
I differenti metodi di apertura hanno portato alla classificazione di diversi sipari.

Arcoscenico

Detto anche ***arco di proscenio***, è un elemento architettonico, solitamente in muratura, con forma di arco molto ribassato o di architrave, che poggia su due piedritti (colonne o lesene).

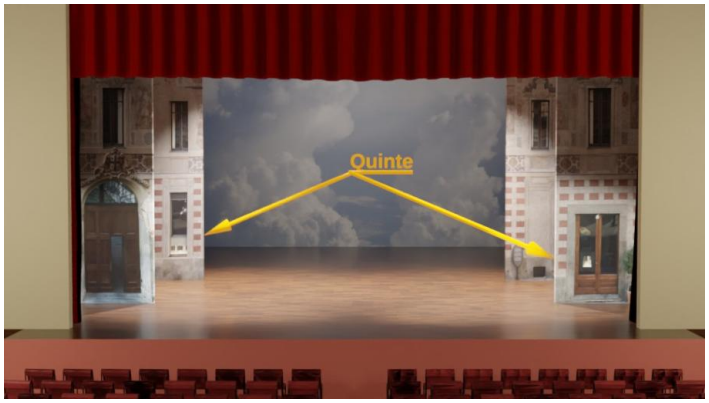


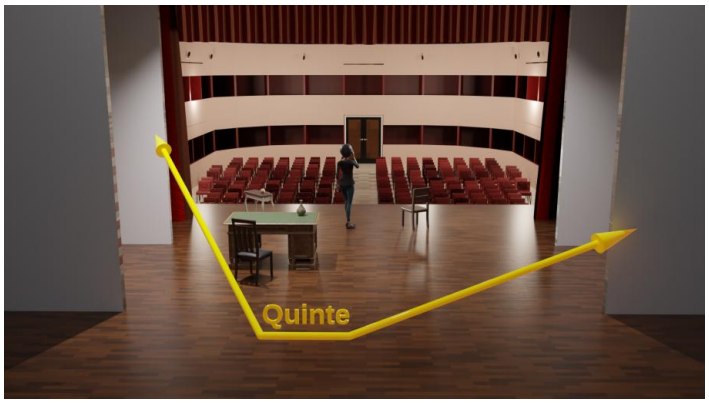


Sopra: l'arcoscenico del teatro di San Carlo a Napoli.
***Sotto**: il primo arcoscenico come elemento autonomo, introdotto nel Teatro Farnese di Parma (1617-18) da Giovan Battista Aleotti.*

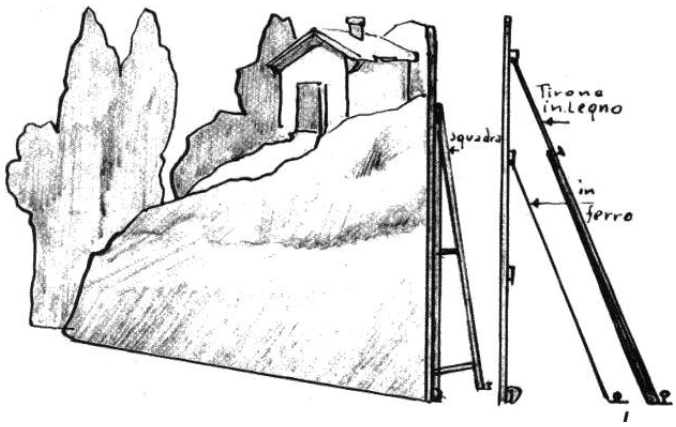
Quinte

Il termine *quinta* comincia a essere usato solo nell'Ottocento, in sostituzione del termine *telaro* usato fin dal Cinquecento. Normalmente è una tela, che può essere appesa al *graticcio*. Le quinte di solito sono posizionate in modo simmetrico sui due lati della scena, così da creare una successione prospettica che si conclude con il fondale. Il numero e le dimensioni delle quinte dipendono dalle misure del palcoscenico: quelli più profondi possono ospitare fino a 10 o più coppie di quinte.
Se fissata ad una struttura portante, tipicamente di legno, assume il nome di ***quinta armata***. Può essere colorata con un'unica tinta, in genere nero, oppure può essere dipinta.





Quando una quinta armata viene sagomata (ad esempio a forma di edificio o cespuglio) assume il nome di ***spezzato***. Quando le *quinte armate* sono molto basse e raffigurano muretti o balconi sono dette ***rive*** o ***rivette*** che hanno anche lo scopo di nascondere oggetti

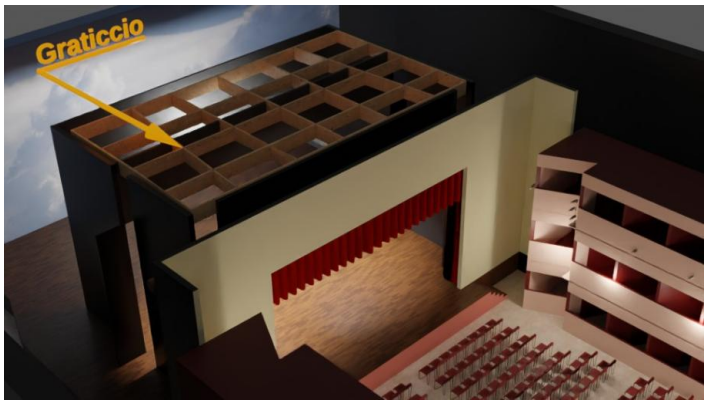


o lampade poste sul piano scenico.
Spesso le quinte sono raccordate ad altri elementi di scena come le ***arie*** (dette anche ***cielo*** o ***soffitto***): strisce di stoffa appese al *graticcio* per mezzo di *tiri* (corde), che hanno la funzione di raccordare la decorazione pittorica di due quinte laterali opposte.
Storicamente la quinta viene introdotta da Serlio nel XIV secolo per creare una profondità spaziale prospettica. Le ***quinte serliane*** sono composte da due pannelli incernierati, con un lato che si presenta al pubblico e l'altro orientato lateralmente in fuga.
Nel Cinquecento si fanno strada le quinte fisse (dette *telari*) ancorate su guide fissate al piano scenico, e posizionate, per la resa prospettica, parallele al boccascena

(dette *in maestà*) o convergenti lungo una diagonale (dette *in sfuggita*). Nel Seicento nascono le ***quinte piatte frontali***, con altezza decrescente verso il fondale. Nella metà del Seicento le quinte vennero alloggiate su binari che consentivano di spostarle a mano oppure mediante un sistema azionato da un àrgano centrale.
L'uso della quinta come elemento scenografico decade con l'età moderna, e solitamente rimangono solo dei teli in velluto nero, per evitare la vista degli *sfori laterali*.

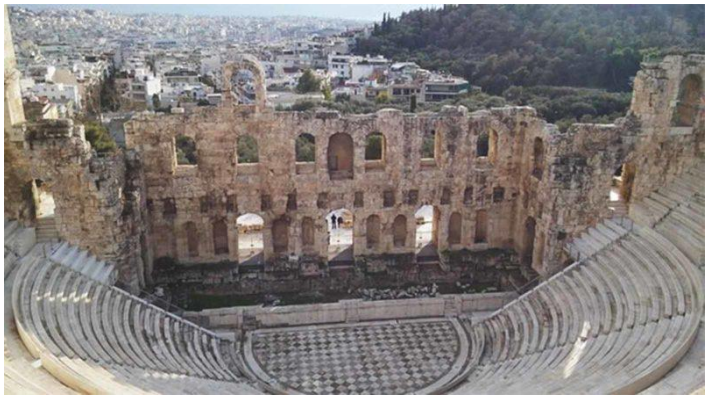
Graticcio (o graticcia o graticciata)

Si tratta di una griglia di legno o metallo appesa al soffitto del palcoscenico, di solito a 12 metri d'altezza, che ha l'importante funzione di consentire l'aggancio a tutto ciò che deve rimanere sospeso o che cala sulla scena: luci, quinte, macchine di scena, oggetti vari.



Fondale e suoi modelli storici

Elemento scenico posto sul fondo al palcoscenico e che conclude la visuale sulla scena dello spettatore. La sua struttura si modifica nel corso della storia.
• Nel teatro greco il fondale era la ***skené***, una parete architettonica fissa con tre o cinque aperture per l'ingresso degli attori durante la rappresentazione.
• Nel teatro romano questa parete architettonica detta ***scaenae frons*** si riveste di decorazioni importanti.
• Nel rinascimento il *fondale* diventa un telone dipinto.

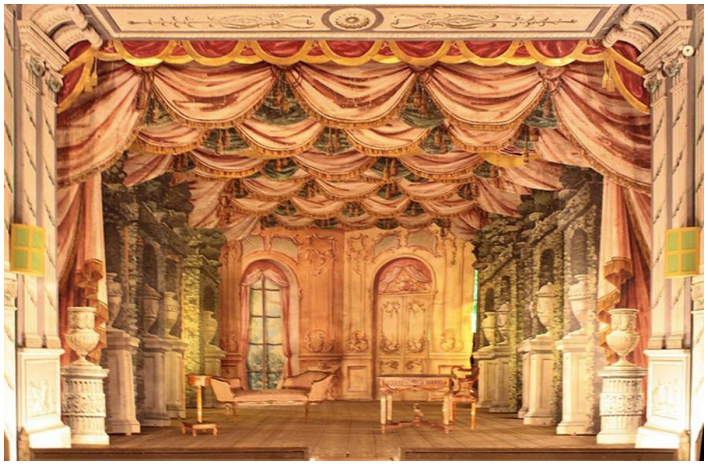


Teatro di Epidauro (340-330 a.C.) Sono visibili le tre porte di accesso per gli attori, sulla facciata architettonica della skené, mentre due sono sempre al pianterreno sui fianchi (paraskenìa).

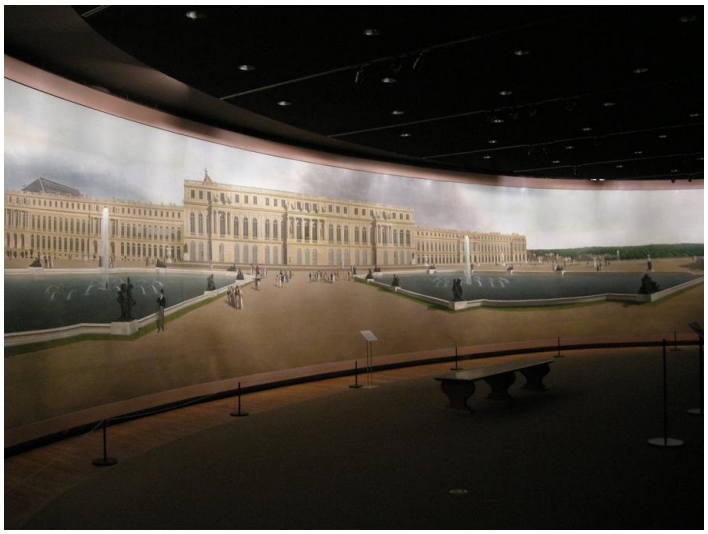


Teatro romano di Hierapolis, Frigia (~14-68 d.C.)

• Con l'affermarsi della ***scena prospettica*** diventa un punto focale determinante per far convergere tutti gli elementi scenografici del palcoscenico. Consisteva in un unico telone, che poteva essere arrotolato e srotolato, oppure poteva essere un fondale armato sullo



stangone (un travetto), issato e calato attraverso corde fissate al *graticcio*.
• Nella scenotecnica moderna si è diffuso un fondale chiamato ***panorama***, costituito da un telone in stoffa carta o altro materiale che chiude la scena su tre lati.



Fondale panorama moderno

10.1.C. APPROFONDIMENTO SUL SIPARIO

Definizione e funzioni

Il sipario è un manto di stoffa, solitamente in velluto, dato che questo tessuto molto pesante soddisfa l'esigenza di non lasciar passare la luce e di attutire i rumori. È collocato in corrispondenza del proscenio, e viene aperto all'inizio dello spettacolo e chiuso e alla fine, oltre che durante gli intervalli in cui sono richiesti importanti cambi di scena.

La funzione del sipario è quella appunto di segnare l'inizio e la fine dello spettacolo e far capire chiaramente allo spettatore quando inizia il tempo della rappresentazione e quando si ritorna sul piano reale. Inoltre è funzionale alle pause narrative dello spettacolo, dato che consente agli attori o agli operatori di scena di allestire i cambi di scena senza essere visti.

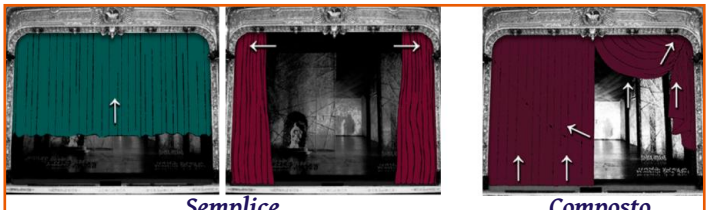
Espressioni come *alzare* o *aprire*, *calare* o *chiudere* il sipario possono essere presenti nei copioni e nei libretti di opere drammatiche per indicare la fine dello spettacolo o di un atto. *«Sipario!»* è anche l'esclamazione che viene gridata a teatro per interrompere la rappresentazione, ad esempio nel caso di un incidente durante lo spettacolo.

Talvolta, particolarmente nel caso dei teatri di grossa capienza, è presente un secondo sipario detto ***tagliafuoco*** o ***spartifuoco***: una serranda metallica posta subito dietro all'arcoscenico, resistente al fuoco, che in caso d'incendio serve ad impedire il propagarsi delle fiamme tra il palcoscenico e la sala, facilitando l'evaquazione.

Velario o Comodino o Siparietto

Tra '700 e '800 il sipario di velluto veniva calato soltanto a inizio e fine rappresentazione, mentre per i cambi di scena veniva usato un ***siparietto*** che si apriva in due metà o calava a ghigliottina sul palcoscenico. Era costituito da una tela rigida, e solitamente dipinto con scene allegoriche o storiche ed aveva quindi anche una funzione decorativa.

Movimenti di apertura del drappeggio



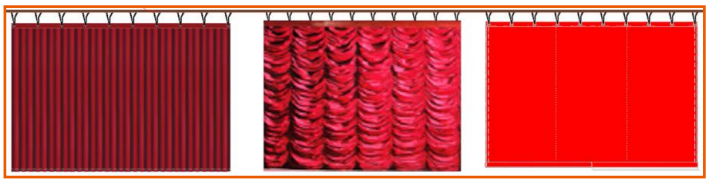
Semplice *Composto*

verticale *orizzontale*

Il *sistema di sollevamento*, o sarebbe meglio dire i *movimenti di apertura* del sipario, possono essere: ***semplice***, che si distingue in orizzontale e verticale, o ***composto***, in cui si ha una combinazione di movimenti sia orizzontali che verticali.

Confezionamento del drappeggio

Esistono principalmente tre tipologie di drappeggio, che sono in parte legate alle differenti modalità di movimentazione del sipario: il ***drappeggio verticale***, che è



verticale *orizzontale* *teso*

il più diffuso; il ***drappeggio orizzontale***, adatto principalmente al sollevamento verticale del telo, e il ***drappeggio teso*** che caratterizza anche i sipari costituiti da pannelli rigidi.

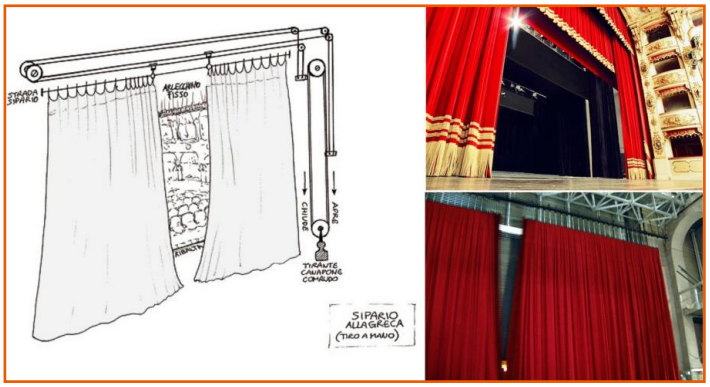
Tipologie di apertura ed aspetti tecnici

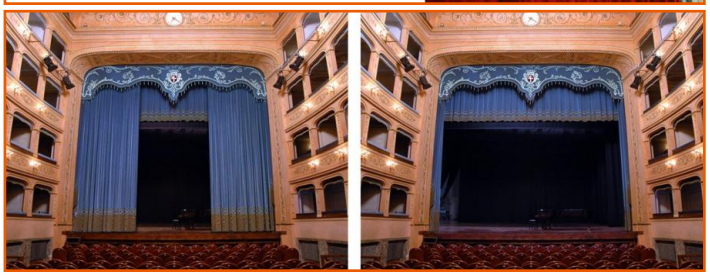
Le diverse modalità di apertura hanno dato luogo a differenti tipologie di sipario. Ognuna di queste modalità incide sul tempo di apertura e sulla suggestione nel disvelare la scena.

• Apertura alla greca



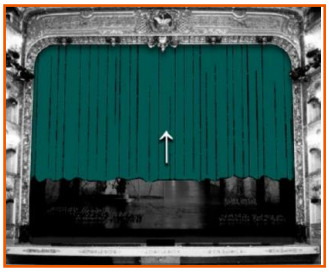
Il sipario alla greca è composto in due parti, con apertura centrale e confezione a ricchezza verticale. Le due falde del sipario scorrono, grazie ad appositi carrelli,



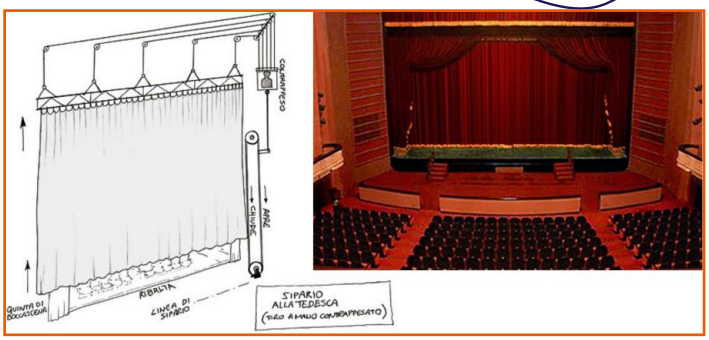


lungo un binario sospeso sul boccascena, aprendosi al centro e scoprendo il palcoscenico come la doppia tenda di una finestra; il movimento del drappeggio risulta quindi *semplice-orizzontale*. Questo tipo di sipario è adatto ai piccoli teatri, ai teatri privi di graticcio o con soffitto basso.

• Apertura alla tedesca



In questo sistema di apertura il sipario viene lasciato steso e sollevato verticalmente fino a sparire a soffitto, con un movimento cosiddetto "a ghigliottina". Il movimento del drappeggio quindi in questo caso risulta *semplice-verticale*. Con l'aper-

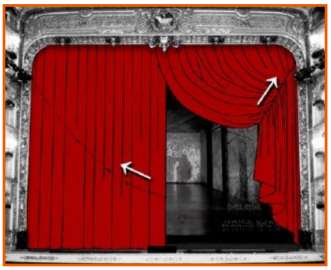


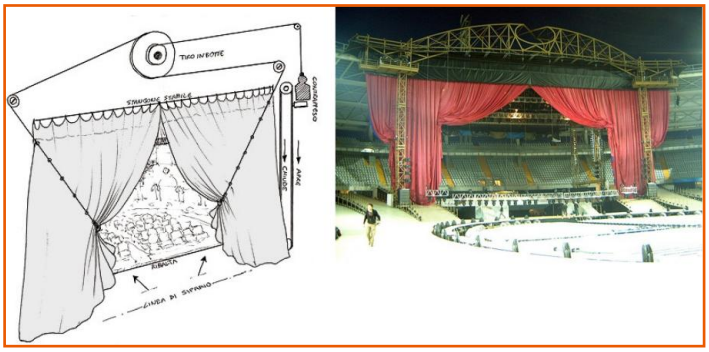


tura alla tedesca la scena viene disvelata dal basso in tutta la sua larghezza.

• **Apertura all'italiana o imperiale**

In questa tipologia gli angoli centrali dei due lembi accoppiati vengono sollevati verso i due angoli alti del boccascena e si raccolgono in una ricca arricciatura laterale, che crea una mantovana da cui discendono due code laterali con ampie pieghe. Il Sipario all'italiana ha un movimento d'apertura



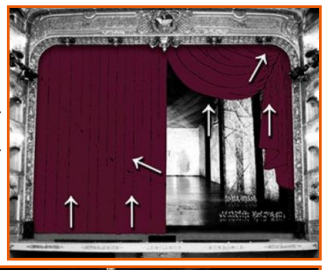


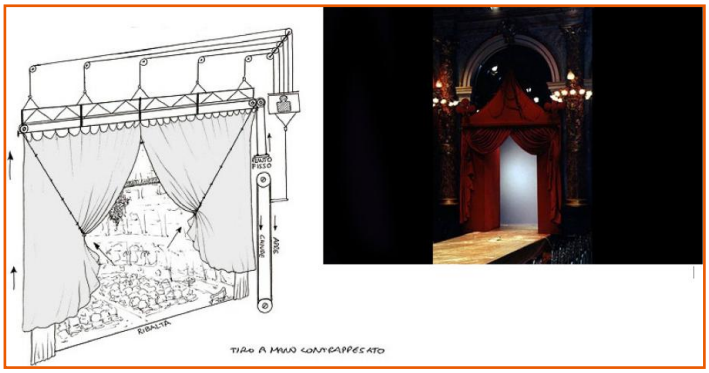
che, a seconda delle dimensioni del sipario e dai materiali utilizzati, può creare un'impressione maestosa e solenne o più leggera e scherzosa.

Normalmente viene realizzato con *confezione* a ricchezza verticale. L'apertura è centrale e ciascuna delle due metà è dotata di un cavo con anelli-guida cuciti sul retro. Ha un sistema meccanico più semplice rispetto l'apertura francese.

• **Apertura alla francese**

Usa contemporaneamente i movimenti del sipario all'italiana, arricciando il sipario negli angoli in alto, più un sollevamento verticale come nel sipario alla tedesca, però senza far sparire il telo completamente. In pratica funziona come il sipario all'italiana ma contemporaneamente viene un poco sollevato lo stangone a cui il



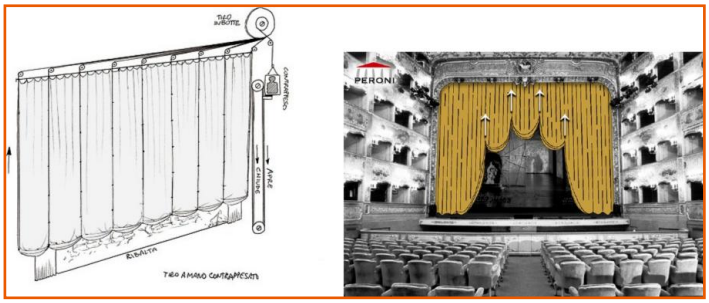




sipario è fissato. I due movimenti sono sincronizzati da un comando unico a mezzo dei diametri del tamburo posto in graticcia.

• **Apertura alla veneziana**

Il sipario alla veneziana è dotato di un'eleganza estrema e il suo stesso sollevamento può integrarsi con lo spettacolo. L'apertura può avvenire mantenendo il bordo inferiore orizzontale durante il sollevamento, ma la sua caratteristica peculiare è quella di poter

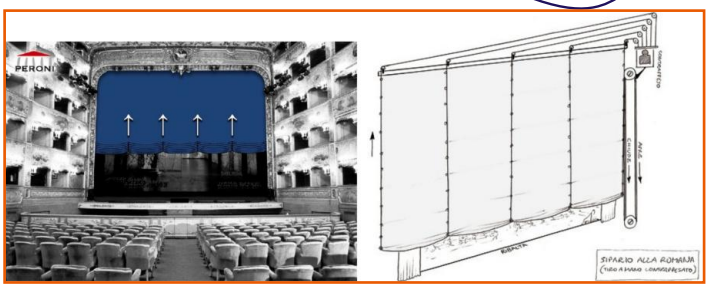




effettuare il sollevamento del bordo inferiore ad altezze variabili, eseguendo un profilo a richiesta.

• **Apertura alla romana**

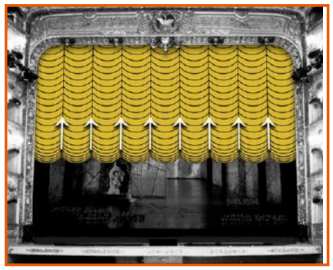
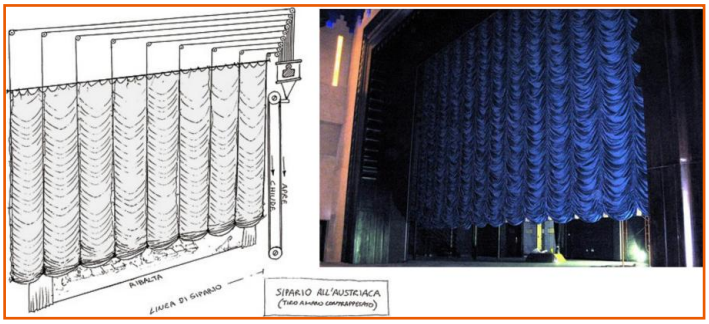
L'apertura in questo caso è verticale e il sipario chiuso si presenta con confezione tesa, senza drappeggi. Il Sipario alla romana possiede un aspetto rigoroso, che può conferire austerità alle sale che lo adottano, benché questo effetto possa essere bilanciato decorandolo




o utilizzandolo come superficie per proiezioni.

• **Apertura all'austriaca**

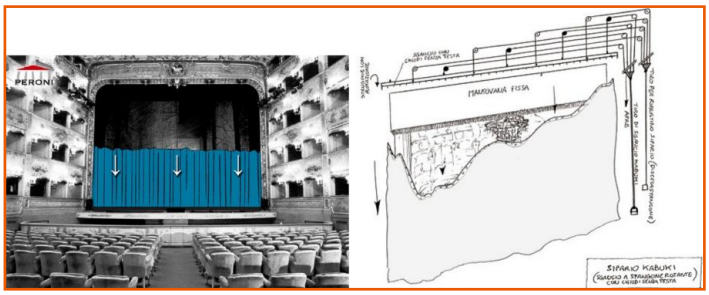
Il Sipario all'austriaca ha un drappeggio molto elaborato, ed è quindi adatto a situazioni in cui si vuole sottolineare la presenza del sipario. Possiede delle similitudini, per via della movimentazione verticale e per la presenza di cavi ed anelli guida sul retro, con il sipario alla veneziana e con

il sipario alla romana, ma è la confezione del drappeggio che lo rende totalmente diverso: difatti mentre il sipario alla veneziana ha la confezione con ricchezza verticale e il sipario alla romana ha confezione tesa, il sipario all'austriaca presenta sempre un confezionamento orizzontale.

• **Apertura Kabuki**

Il Sipario kabuki utilizza normalmente la forza di gravità per disvelare la scena con un effetto a sorpresa di grande rapidità. Il sipario, appeso ad uno stangone rotante o ad altra struttura, viene sganciato e precipita bruscamente a terra. Realizzato in un'unico elemento (teso o con ricchezza) il sipario kabuki si sgancia dallo stangone di sostegno e precipita in una frazione di secondo, creando uno spiazzante effetto sorpresa, grazie al quale la scena sembra comparire dal nulla.




• **Apertura alla Brecht**

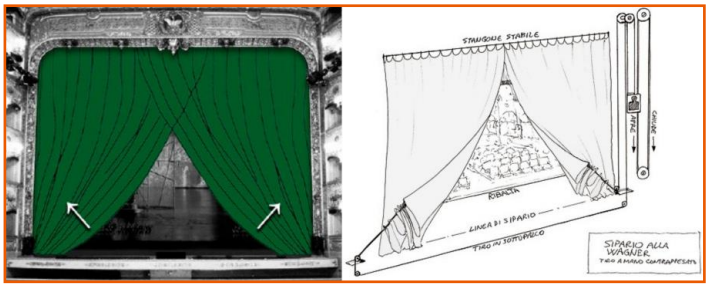
Il sipario Brecht ha normalmente due falde con apertura centrale ed è affine al sipario alla greca, di cui può essere considerato una stilizzazione molto adatta alle esigenze del teatro epico. Introdotto dal teatro epico brechtiano, questo tipo di sipario è oggi utilizzato anche da varie forme di teatro contemporaneo.



• **Apertura alla Wagner**



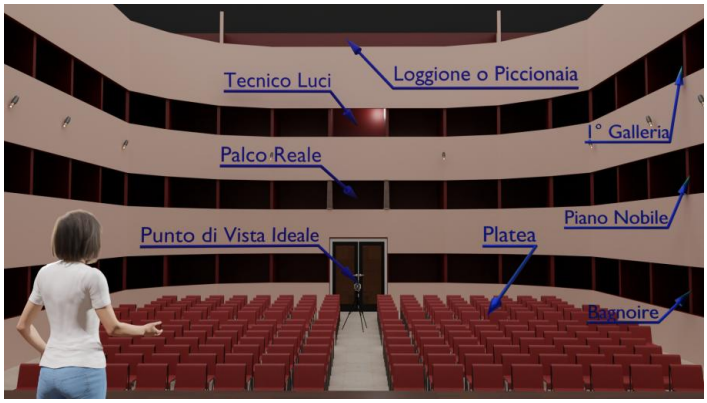
Viene considerato una variante del sipario alla francese, combinando un movimento di sollevamento ad uno di apertura delle due falde con due funi. Il sipario è fisso in alto e le due metà, sovrapposte al centro, vengono aperte mediante un dispositivo che trascina i lembi inferiori verso i lati del boccascena. Uno o entrambi i tiri di apertura possono essere posti sotto il palcoscenico.



10.1.D. PROSPETTIVA IN SCENA

"Punti di vista" a teatro

Prima disegnare una scenografia in prospettiva, bisogna familiarizzare con i punti salienti che questo particolare approccio alla prospettiva mette in campo. Esistono infatti sia dei punti privilegiati, sia dei punti estremi di cui bisogna tener conto per garantire la buona visione a tutto il pubblico.



• Punto di vista ideale

È il punto di vista che serve di riferimento per la vista prospettica: un posto privilegiato, al centro della platea. Viene fissato per convenzione ad altezza 1,20-1,50 mt, che corrisponde all'altezza degli occhi di uno spettatore seduto, e ad una distanza dal boccascena tra 1,5 e 2 volte la larghezza del boccascena stesso. Se ad esempio il boccascena è largo 10 mt, il *punto di vista ideale* cade tra 15 e 20mt di distanza da questo, in



centro alla platea. Per la precisione, va considerata la larghezza del ***boccascena mobile***, ovvero la *luce* (la larghezza che rimane libera alla vista) una volta montate le evenutali *quinte mobili*, *torrette* ecc. che riducono la larghezza al boccascena.

Lo *spettatore ideale* di solito non esiste come posizione di pubblico, dato che in platea normalmente si trova un corridoio centrale che separa le poltrone destre da quelle sinistre. Avere questo spazio libero facilita il lavoro dello scenografo e dei tecnici, che hanno comodo accesso alla posizione ideale durante l'installazione della scena. La posizione dello *spettatore ideale* viene talvolta utilizzata anche per la registrazione degli spettacoli.

• Palco reale

Di significato evidente, corrisponde a quella che oggi si chiamerebbe *tribuna d'onore*. Si tratta del palco centrale, al secondo ***ordine*** di palchi ovvero al *secondo piano* (piano nobile), subito sopra la porta d'ingresso. Può essere molto sontuoso, spesso più largo degli altri palchi e non di rado occupa in altezza due ordini (piano nobile e 1ª Galleria). I nobili o le autorità vi avevano facile accesso, senza dover girare per gli stretti corridoi del teatro, godendo anche di un'ottima vista. Oggi le auto-

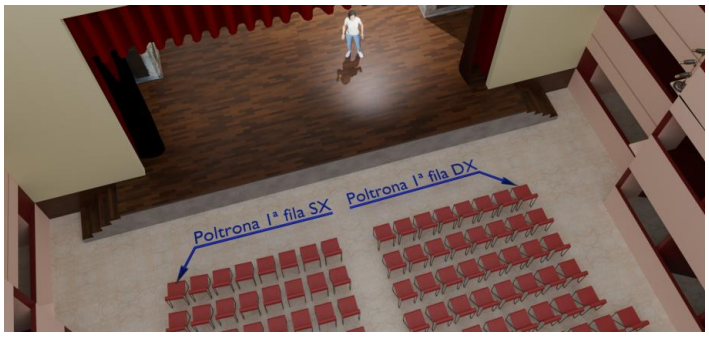


rità raramente lo occupano, di solito siedono più democraticamente in prima fila di platea, mentre il *palco reale* rimane chiuso o viene attrezzato con luci o altro. Rimane probabilmente il punto migliore da cui godersi lo spettacolo, anche se, ormai da tempo, le scenografie vengono progettate sempre con riferimento al *punto di vista ideale*.

• Poltrone di prima fila, 1ª destra e 1ª sinistra

La *prima fila* di platea spesso viene riservata alle autorità. Non è sicuramente il posto migliore né per l'acustica né per la visibilità della scena, tuttavia, dato che le scalette di *proscenio* per l'accesso al palco dalla sala sono molto vicine, risultano posti molto funzionali per salire facilmente e fare ringraziamenti, presentazioni e discorsi, senza scomodare nessuno. Inoltre sono ben visibili da tutto il teatro.

Un discorso a parte va fatto per le poltrone ***1ª destra*** e ***1ª sinistra***. Dato che sono le posizioni di platea più angolate, devono essere controllate per verificare gli *sfori* e i *traguardi*. Gli ***sfori*** si presentano laddove è previsto un punto d'accesso alla scena, dai lati o dal fondo, e il pubblico potrebbe intravedere le pareti del palco o le porte da qualche angolazione; gli sfori riguardano anche la vista verso l'alto, cioè i *cieli* e le *arie*, che devono nascondere il graticcio e le luci o gli altri oggetti







*Guardando la scena dal **punto di vista ideale** (qui sopra) la scenografia risulta corretta: il passaggio per gli attori a sinistra, tra il muro con edera e l'edificio, è corretto, e l'ingresso dalla portina del giardino, a destra della cappella, risulta ben visibile.*
*Se si guarda però dalla **prima poltrona sinistra** (sopra a fianco) si notano dei problemi non gravi con i **traguardi**: la portina del giardino è visibile solo parzialmente, ma gli **sfori** sono da sistemare: si intravede tutta la parete destra dietro le quinte, sia davanti che dietro l'edificio.*
*Dalla **prima poltrona destra** (qui a fianco) tutti gli sfori risultano a posto, ma da questa angolazione il traguardo per l'ingresso dal giardino è totalmente fuori posto, dato che da questa visuale la portina risulta completamente nascosta alla vista.*
Gli sfori, sul fianco sinistro, si possono sistemare facilmente, ma il problema della porticina è più grave: una soluzione potrebbe essere spostare sia la cappella che la porta verso sinistra, fino a rendere quest'ultima ben visibile sia dalla prima poltrona destra che da quella sinistra. Questo però comporta una posizione della cappella in scena fuori centro.

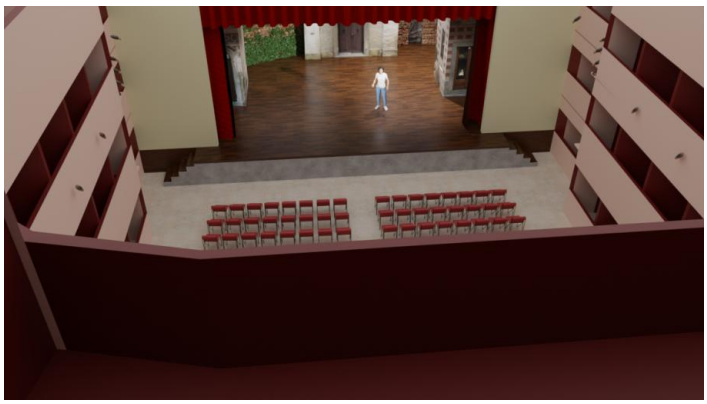


Una diversa soluzione potrebbe essere la riduzione della sporgenza in avanti della facciata della cappella, portandola a filo del muro, avvicinando poi ulteriormente la portina alla cappella.

appesi. I ***traguardi*** sono invece i bordi di ingombro degli elementi interni alla scena, come *rivette* o *spezzati* o *praticabili*. Anche per questi punti critici bisogna evitare che tra un elemento e l'altro si intravedano parti del palcocenico o di scena non previsti. Dalla ***1ª poltrona destra*** inizia la numerazione dei posti in platea (1/1).

• Loggione o piccionaia

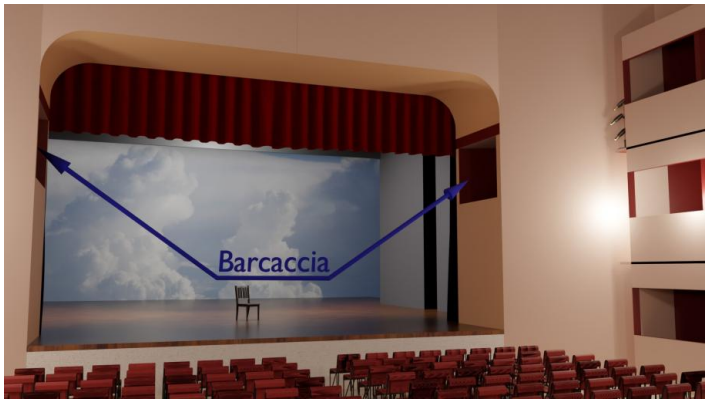
Prende questo nome l'ultimo ordine di palchi, il piano più in alto; può avere i posti a sedere senza palchetti chiusi, come una seconda platea. I posti del loggione sono i più economici, e molto spesso sono frequentati da chi a teatro ci va regolarmente e per passione,



quindi comprende anche un pubblico esperto e comunque meno mondano. La visuale da lassù, benché lontana, è panoramica e suggestiva.

• Barcaccia o palco di proscenio

I palchi di proscenio o "barcaccia" sono dei palchi storici, che però non sono presenti in tutti i teatri.
Si tratta del primo palco, su alcuni o tutti gli ordini,



nello spessore dell'arco scenico. La vista da questa posizione risulta molto angolata, quindi sicuramente non ottimale per la fruizione dello spettacolo, tuttavia era un palco gradito ai nobili, talvolta più interessati ad ammirare da vicino gli artisti che lo spettacolo e a interloquire con loro. Per questo sono sempre ben distinti e spesso anche di maggiori dimensioni e di finitura più prestigiosa.
Oggi solitamente sono adibiti all'alloggio di luci e altri apparecchi, ma talvolta possono essere utilizzati come palchi per il pubblico oppure per alcune particolari apparizioni dei personaggi di scena.

• Tecnico luci

Il tecnico luci, dovendo operare durante tutto l'arco dello spettacolo, ha sempre una propria zona riservata, di norma sopra il palco reale o in un palco di proscenio.

Misure prospettiche nel bozzetto teatrale

Per realizzare un bozzetto scenografico che sia comprensibile ed utilizzabile dai vari responsabili e tecnici dello spettacolo, è importante riportare su carta tutte le diverse scene dello spettacolo, secondo le regole convenzionali proprie di questa particolare prospettiva applicata.

Prima di tutto bisogna specificare che parlando di *regole prospettiche* ci riferiremo sempre e soltanto alla ***resa prospettica della scena***, ovvero la resa su carta degli elementi *realmente* presenti sul palco, come la mobilia, le quinte, gli spezzati, i praticabili e altro, e non intendiamo mai il ***disegno prospettico***, cioè le immagini rappresentate in prospettiva sopra le varie superfici visibili in scena, come quinte dipinte o fondali o altre parti illustrate, per le quali comunque daremo delle specifiche.

• La prospettiva di un bozzetto teatrale è sempre tracciata dal punto di vista dello ***spettatore ideale***. Ricordiamo che questo è posizionato per convenzione in centro alla platea, a distanza 1,5 - 2 volte la larghezza del boccascena.

• Sul disegno in prospettiva la ***linea di terra***, ovvero il punto della scena più in basso e quindi più vicino allo spettatore, viene fissato sulla ***linea di boccascena*** ovvero sul piano del palcoscenico, laddove si trova il boccascena, prima della *ribalta*, che non viene disegnata. Se fosse necessario riportare, per questioni di copione, la ribalta o eventualmente anche una parte della platea, si deve considerare che il palco si trova ad altezza 80cm -1mt sopra il piano della platea. In questo caso la *linea di terra* verrà spostata più indietro, in qualche punto della platea.

• La ***linea dell'orizzonte*** invece fa parte del fondale, e viene definita nel bozzetto ad altezza 1,5mt dalla linea del boccascena (dalla linea di terra).

• La linea di ***fondo palco*** presenta due possibilità: va disegnata 80cm sopra linea del boccascena nel caso di un palco piano, oppure ad altezza 1mt sopra la linea del boccascena in caso di palco inclinato.

Punti di fuga nel bozzetto teatrale e sul fondale

Se costruiamo in scena una veduta frontale, con edifici ed elementi ingombranti che corrono lungo le linee ortogonali al palco, possiamo utilizzare per gli oggetti di scena una resa prospettica ad *un punto di fuga*. Se intendiamo invece di costruire una scena con alcuni elementi importanti ruotati liberamente in scena o fuori squadra, sarebbe opportuno utilizzare una prospettiva con almeno due punti di fuga. L'osservatore deve sempre rimanere centrale, posizionato nel *punto di vista ideale*.

La resa prospettica nel bozzetto teatrale prevede che ***tutti gli oggetti reali*** della scena possano avere uno o più punti di fuga, ma tutti con ***altezza*** a ***centro boccascena***, altrimenti risulterebbero in prospettiva accelerata.

Sul bozzetto, e soltanto qui, anche gli ***oggetti dipinti sulle quinte e sugli spezzati*** vanno riportati con questo stesso orizzonte, dato che gli elementi rappresentati devono essere coerenti coi propri supporti su cui sono disegnati nel bozzetto.

Diversamente ***l'eventuale fondale***, che ***deve*** essere riportato nel bozzetto, andrà ***realmente*** progettato e riportato sul bozzetto correttamente, ***con altezza dell'orizzonte*** che si trova come spiegato ***ad 1,5mt di altezza dalla linea di terra, ovvero a 50-70cm di altezza dalla propria base di appoggio***.

Se anche il fondale avesse i punti di fuga ad altezza centro boccascena, una tale altezza risulterebbe inaccettabile per l'occhio.

Le **regole prospettiche del teatro** indicate sono dei riferimenti standard per disegnare correttamente un bozzetto di scenografia. Chiunque visiona il bozzetto percepisce correttamente la prospettiva spezzata, realistica per il fondale e alzata per gli oggetti e gli altri elementi disegnati. In questo modo convivono pacificamente realtà e finzione.

La particolare resa prospettica tipica del teatro viene illustrata nell'esercizio 10.1.4.

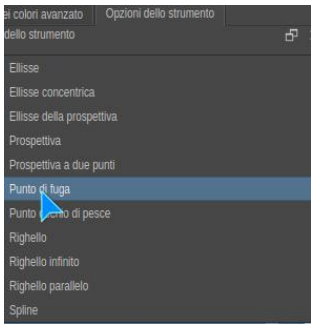


• ESERCIZIO 10.1.1 SCENA PROSPETTICA A UN PUNTO DI FUGA SU KRITA

Krita dispone di una serie di *assistenti al disegno* molto efficaci, che risultano particolarmente utili per il disegno in prospettiva. In questo esercizio l'immagine da copiare deve presentare una *prospettiva centrale*, quindi utilizzeremo l'opzione *punto di fuga* per far pratica con gli strumenti ***assistente alla prospettiva***.



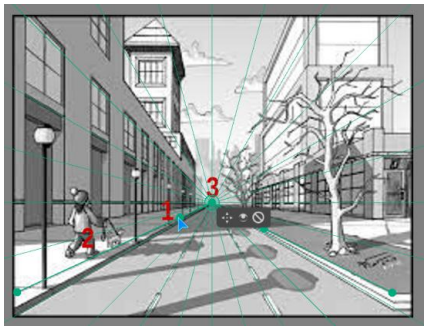
Scegli un'immagine a punto di fuga centrale, oppure esporta l'immagine riportata qui sotto e aprila con Krita. Seleziona lo ***strumento assistente*** e dalla paletta *opzioni dello strumento* aggiungi: ***punto di fuga***. Se preferisci, sempre da *opzioni dello strumento* puoi cambiare il colore alle linee mostrate.



Nella prospettiva a un punto di fuga, *il punto di vista dell'osservatore*, al di qua del disegno, si sovrappone e coincide col *punto di fuga* nel disegno.

• Fai un click approssimativo nel punto di fuga del tuo disegno, per inserire il *punto di fuga*. Eventualmente puoi cancellarlo con il pulsante ⃠.

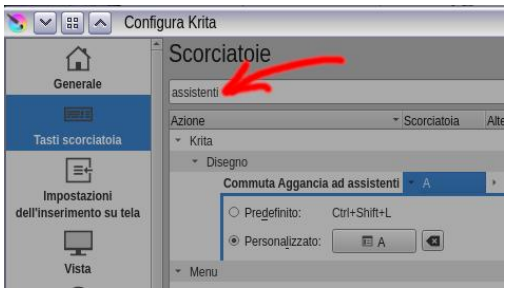
• Per collocare correttamente il *punto di fuga* (3) devi posizionare dapprima il pallino (1), quello più vicino al punto (3), lungo una linea prospettica a tua scelta, posizionandolo più in lontananza possibile ma con precisione, quindi dove la linea sull'immagine è ancora ben distinguibile. Quindi posiziona il pallino (2) sulla stessa linea, ma il più vicino possibile all'osservatore.



• Posiziona anche l'altro ramo con gli altri due pallini. Noterai che posizionando correttamente i pallini, il punto di fuga (3) aggiusterà la posizione sul foglio. Più i due pallini sono posizionati con precisione e distanti tra loro, più il punto (3) verrà posizionato correttamente.

• Crea sopra il livello *sfondo* un nuovo *livello di disegno*.

• Seleziona un pennello piuttosto sottile e netto e attiva nella paletta *opzioni dello strumento* la voce: ***aggancia agli assistenti***. Se in alcuni punti devi tracciare linee fuori dalla prospettiva disattiva questa voce temporaneamente. Se vuoi, su ***menu/impostazioni/configura Krita/tasti scorciatoia*** cerca: ***assistenti*** e imposta una scorciatoia personalizzata, ad esempio il tasto "**a**". In questo modo, ogni volta che premi "a", anche mentre disegni, attivi o disattivi lo strumento.

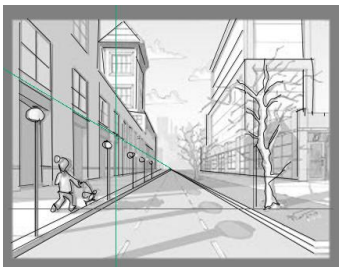


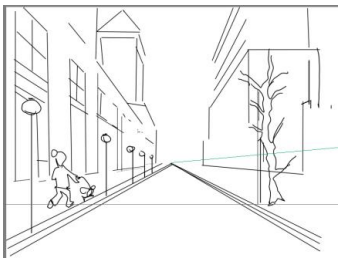
• Rendi più trasparente il livello *sfondo* e bloccalo con il lucchetto.

• Per disegnare senza intralcio puoi disattivare la voce *menù/vista/mostra assistenti di disegno*".

• Ricalca il disegno e poi rendi invisibile il livello sfondo con il file per vedere il risultato finale.





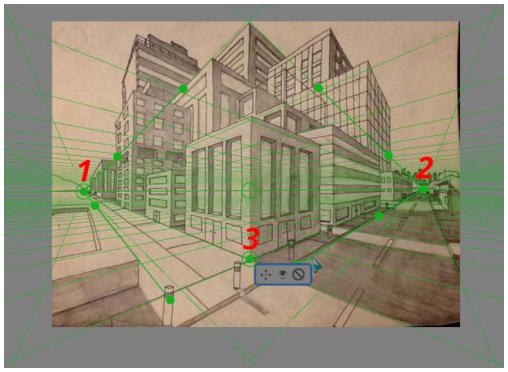


• ESERCIZIO 10.1.2 SCENA PROSPETTICA A DUE PUNTI DI FUGA SU KRITA

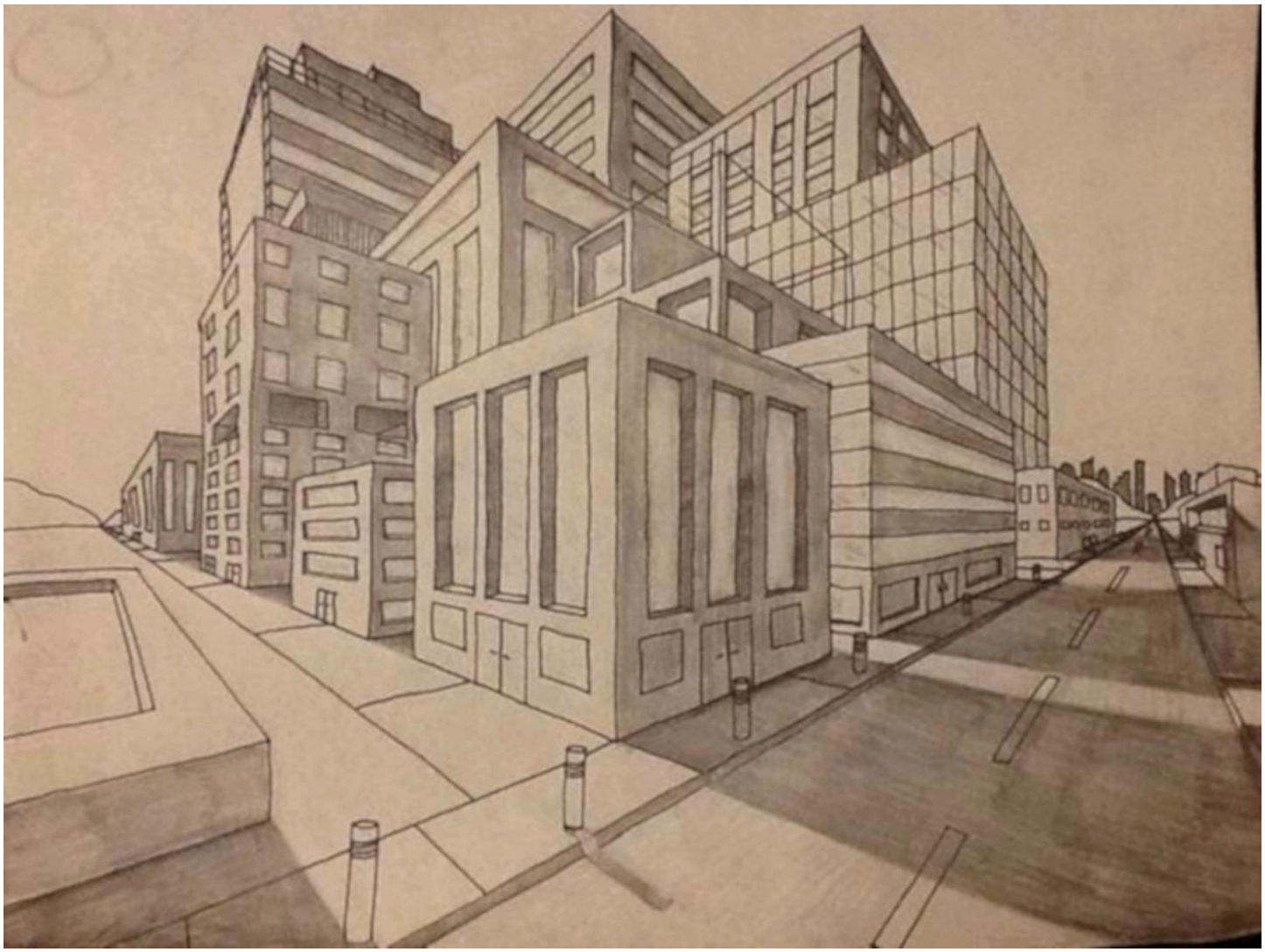
Scegli un'immagine a due punti di fuga e punto di vista centrale, oppure esporta l'immagine riportata qui sotto e aprila con Krita. Seleziona lo ***strumento assistente*** e dalla paletta *opzioni dello strumento* aggiungi: ***prosettiva a due punti***. Se preferisci puoi cambiare il colore alle linee mostrate.



In questo caso l'osservatore non coincide con il punto di fuga. Fai un primo click per posizionare il ***pallino (1)*** da un lato del disegno, dove individui la linea dell'orizzonte; lo strumento ti chiede di posizionare un secondo ***pallino (2)***, che devi porre sempre sulla linea dell'orizzonte, ma dal lato opposto; il terzo punto da impostare corrisponde al punto di vista: basandoti sulle linee di riferimento a terra rilascia il ***pallino (3) punto di vista*** in modo che sia coerente con la vista del soggetto (*punto di vista ideale*); la sua posizione si perfezionerà correggendo la posizione dei pallini sui rami: spostali quindi seguendo le linee prospettiche dell'immagine. Muovi sempre prima il pallino più vicino ai punti di fuga e in seguito quello più vicino all'osservatore. Fai in modo che i due punti di fuga (1) e (2) siano sulla stessa linea orizzontale, per non disegnare una prospettiva inclinata. Se i pallini sono nascosti cambia lo zoom per poterli selezionare. Crea un *livello di disegno* sopra il livello di *sfondo* su cui copiare l'immagine. Seleziona un pennello e attiva nella paletta *opzioni dello strumento* la voce: ***aggancia agli assistenti***.

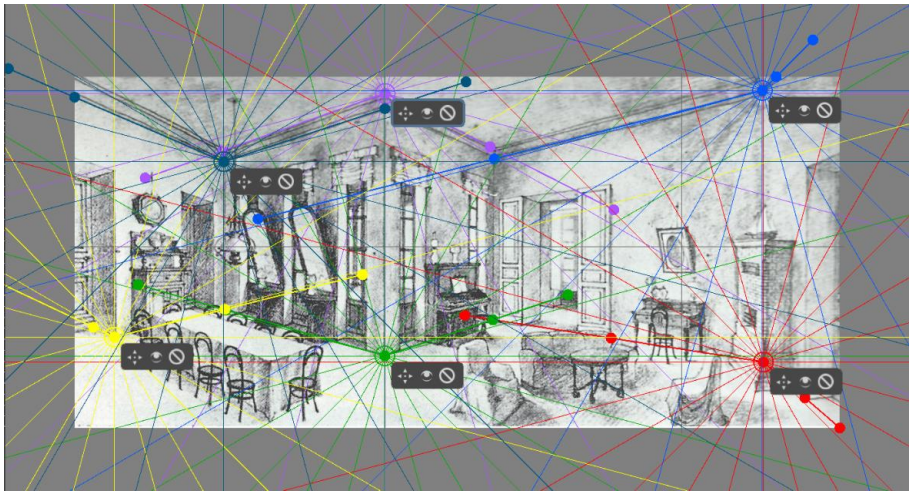


Se in alcuni punti devi tracciare linee fuori dalla prospettiva disattiva questa voce temporaneamente. Se vuoi, su ***menu/impostazioni/configura Krita/tasti scorciatoia*** cerca: ***assistenti*** e imposta una scorciatoia personalizzata, ad esempio il tasto "**a**". In questo modo, ogni volta che premi "a", anche mentre disegni, attivi o disattivi lo strumento.
Rendi più trasparente il livello *sfondo* e bloccalo con il lucchetto, e per disegnare senza intralcio disattiva la voce *menù/vista/mostra assistenti di disegno*".
Per disegnare senza intralcio delle linee dal menù vista disattiva "mostra assistenti di disegno".
Ricalca il disegno e poi rendi invisibile il livello file per vedere il risultato finale.

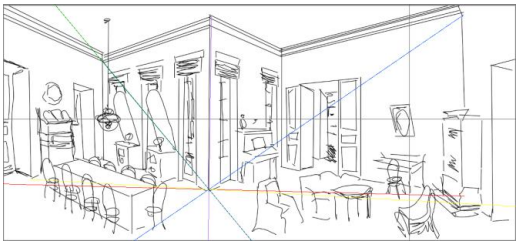


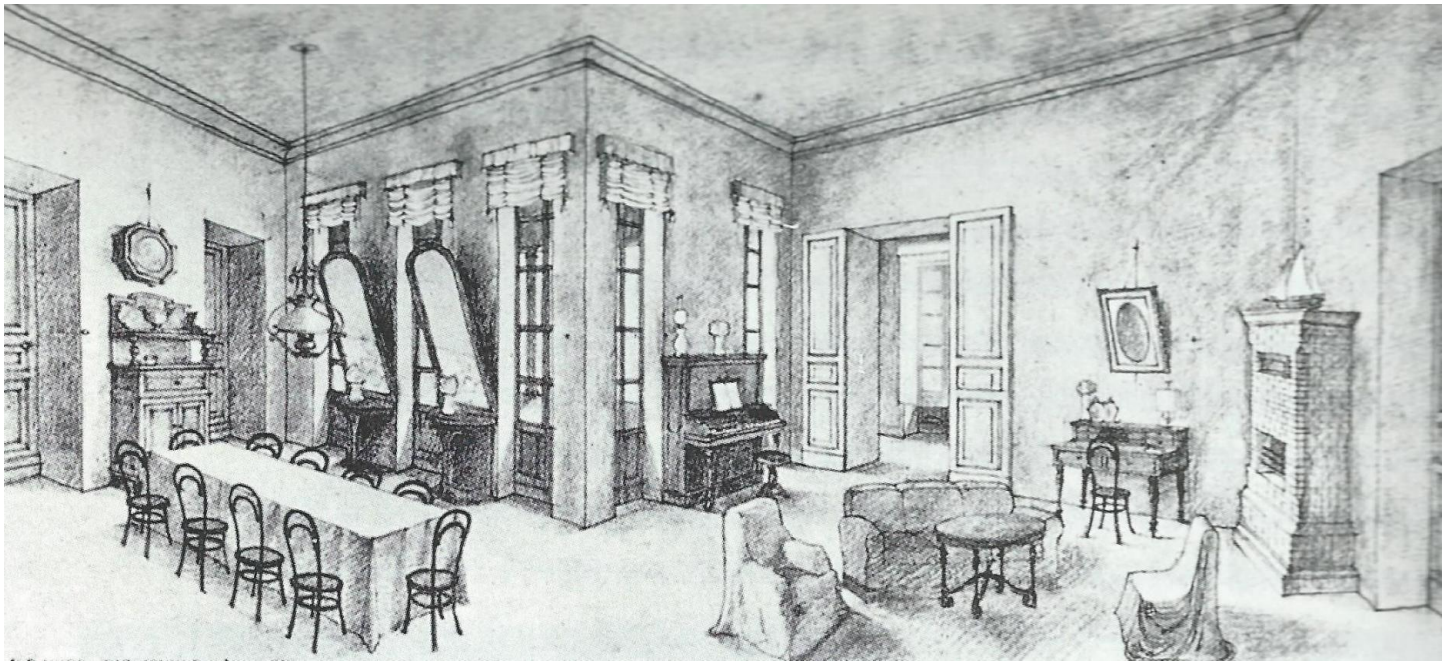
• ESERCIZIO 10.1.3 SCENA PROSPETTICA A PUNTI DI FUGA MULTIPLI SU KRITA

Scegli un'immagine a punti di fuga multipli, oppure esporta l'immagine riportata qui sotto e aprila con Krita. Seleziona lo ***strumento assistente*** e dalla paletta *opzioni dello strumento* aggiungi: ***punto di fuga***. Se preferisci puoi cambiare il colore alle linee mostrate.
Colloca i punti di fuga neel posizioni che ritieni siginificative. Una volta individuati i punti di fuga principali togli opacita al livello sfondo e crea un *livello di disegno* sopra il livello di *sfondo* su cui copiare l'immagine.
Dal menù *vista* togli la visualizzazione degli assistenti, scegli un pennello e spunta l'opzione ***aggancia agli assistenti***. Usa lo strumento ***linee rette*** per tracciare le parte delle stanze, e usa il pennello per i dettagli della mobilia, dove ti conviene togliere l'aggancio all'assistente. Nascondi di tanto in tanto il livello *sfondo* per vedere come procede il disegno.
Se in alcuni punti devi tracciare linee fuori dalla prospettiva disattiva questa voce temporaneamente. Se vuoi, su ***menu/impostazioni/configura Krita/tasti scorciatoia*** scrivi: ***assistenti*** e imposta una scorciatoia personalizzata, ad esempio il tasto "**a**". In questo modo, ogni volta che premi "a", anche mentre disegni, attivi o disattivi lo strumento.
Ricalca il disegno e poi rendi invisibile il livello file per vedere il risultato finale.



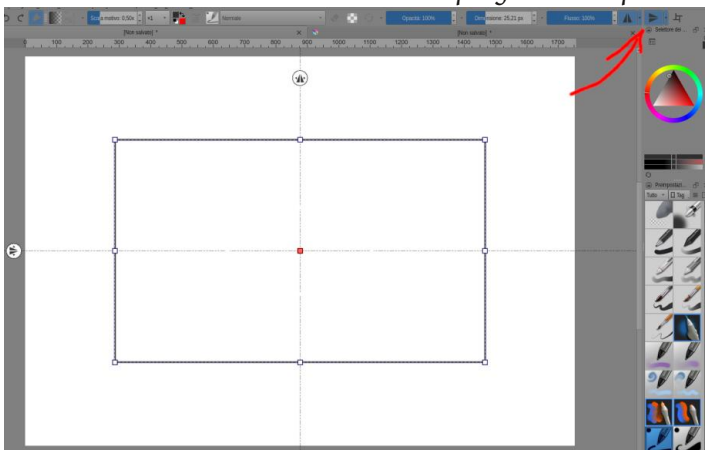






• ESERCIZIO 10.1.4 BOZZETTO IN PROSPETTIVA TEATRALE SU KRITA

Per realizzare una scenografia teatrale è necessario predisporre un bozzetto prospettico su carta, in modo che i vari professionisti di riferimento possano apprezzare la suggestione dell'ambiente ricreato e valutarne eventuali errori progettuali. Si parte con degli schizzi ideativi, semplici disegni o anche frammenti visivi secondo le tradizionali regole prospettiche. Una volta che l'idea è sufficientemente chiara nella nostra testa, si passa alla realizzazione del bozzetto finale della scena, applicando i riferimenti e i metodi prospettici specifici del teatro.

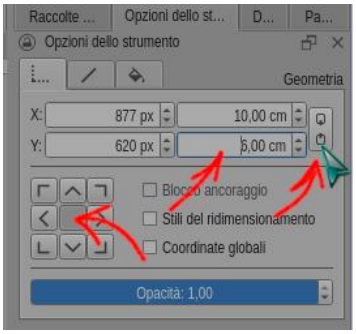


1. Apri Krita e crea un nuovo file ***A5×600dpi orizzontale***. Attiva *rispecchiamento orizzontale e verticale* per individuare i punti centrali.

2. Crea un ***nuovo livello vettoriale*** e disegnaci un rettangolo a bordo sottile.

3. Attiva su *menù/vista/aggancia a: aggancia nodo, bordi immagine* e *centro immagine*.

4. Supponiamo che il boccascena sia 12mt in larghezza e 8mt di altezza: come scala useremo 1cm=1mt (scala 1:100), quindi il rettangolo sarà 12×8cm. Per dimensionarlo in modo corretto basta selezionarlo e inserire sulla paletta *opzioni dello strumento*, nella casella *dimensioni*, il testo *"12cm" e "8cm"*: Krita recepisce automaticamente l'unità di misura.



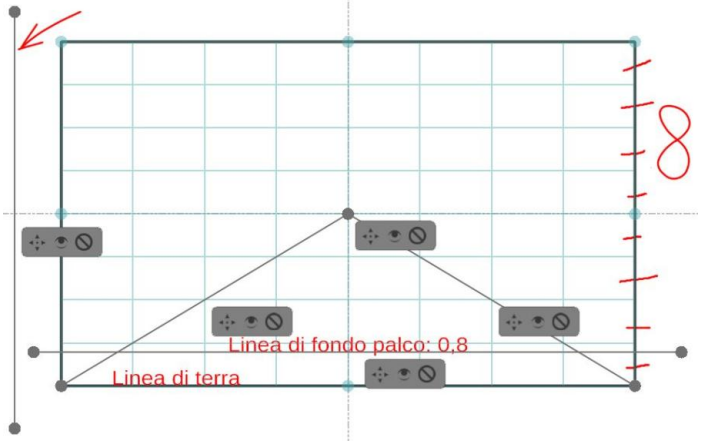
5. Posizionalo a centro pagina spostando il quadratino rosso.

6. Dobbiamo ora costruire la *gabbia prospettica teatrale*. Seleziona lo ***strumento assistente***, quindi seleziona dalla paletta *opzioni dello strumento*: ***prospettiva*** per creare una gabbia prospettica. La gabbia costruisce una griglia rettangolare: posiziona i quattro punti sugli angoli del rettangolo. Per correggere la posizione della griglia, seleziona sempre soltanto i pallini d'angolo.



7. Nella paletta *opzioni* imposta un numero di ***suddivisioni*** uguale ai metri in ***altezza*** del boccascena (8mt), e assegnale un ***colore personalizzato***.

8. Il ***fondo palco***, secondo le *regole prospettiche del teatro*, si trova 0,8mt sopra *la linea di terra* (la base del rettangolo) nel caso si tratti di un palco piano, oppure 1mt sopra se il palco è in pendenza. Ipotizziamo un palco in piano, quindi 0,8mt. Costruisci una linea di riferimento: inserisci da *opzioni dello strumento* un ***righello parallelo***, e, tenendo premuto il tasto CTRL per rimanere in squadra, posizionalo in orizzontale a circa 0,8 suddivisioni di altezza sopra la *linea di terra*. Verifica quale assistente selezioni cliccando sull'occhiolino 👁.

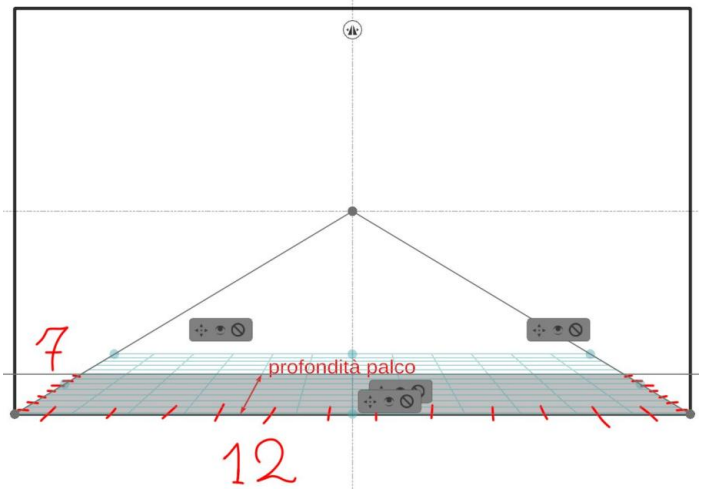


9. Crea altri due *righelli paralleli* e mettili in diagonale, dagli angoli in basso fino al centro del rettangolo.

10. Aggiungi anche un ***righello parallelo*** in verticale e posizionalo fuori dall'immagine: oltre a fare da riferimento, i righelli paralleli ti serviranno in fase di disegno per tracciare linee (orizzontali e verticali) senza uscire dall'*assistente prospettiva*.

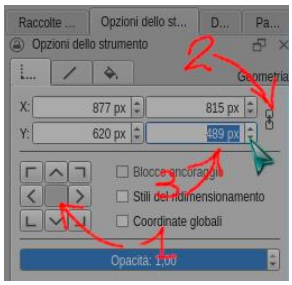
11. Seleziona ancora la *griglia prospettica* già creata e modifica la suddivisione fino a raggiungere i metri di larghezza del boccascena: 12mt (12 suddivisioni).

12. Prendi i due angoli in alto della *griglia* e spostali ***sui righelli inclinati***. Falli scorrere lungo i righelli inclinati in modo che sul palco ci siano tanti spazi quanti sono i metri di profondità del palco (7 spazi). Usa CTRL per rimanere in squadra. Eventualmente usa lo Zoom se non riesci a vedere bene i pallini.

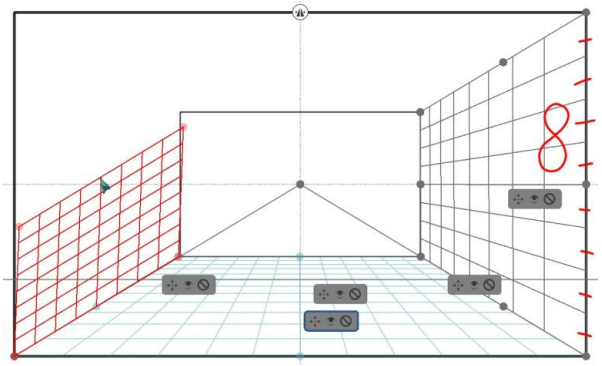


13. Seleziona il rettangolo, quindi Da *menù/modifica* fai *copia* e *incolla* un secondo rettangolo *di costruzione*, che poi diventerà ***il fondale***. Posiziona anche questo a centro immagine (alterna la selezione dei rettangoli con CTRL).

Scala questo rettangolo, sempre operando dentro la paletta *opzioni strumento*, come mostrato qui a fianco, impostando: 1) snap al centro, 2) catena bloccata e 3) regolando la misura direttamente nella casella dei *valori dimensione*. Scalalo fin quando la sua base non raggiunge esattamente la fine della griglia.

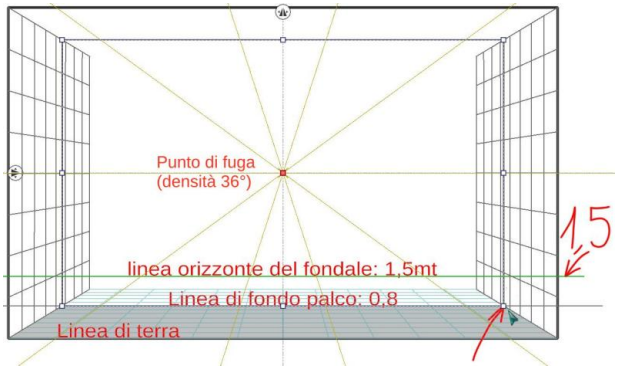


14 . Crea le due pareti del palco, selezionando e trascinando in alto i pallini a ***centro lati*** della griglia prospettica. Devi ancorare le nuove griglie ai vertici in alto dei due rettangoli. Lo snap funziona quando ti trovi sul livello dei rettangoli.



15 . Seleziona una alla volta le *griglie parete* appena create e assegna un numero di *suddivisioni* pari ai ***metri di altezza*** del boccascena (8mt). **Le griglie di parete saranno il tuo unico riferimento per stabilire l'altezza in metri degli elementi** quando andrai a disegnare sulla scena.

16 . Ingrandisci il rettangolo piccolo, sempre operando entro la casella *valori dimensione*, come sopra, fino a raggiungere esattamente la linea di ***fondo palco***.



17 . La linea dell'orizzonte, per un eventuale disegno sul fondale, sempre secondo le *regole prospettiche del teatro*, deve essere impostata 1,5mt sopra la *linea di terra*: crea un secondo *righello parallelo* e posizionalo a questa altezza (1,5 divisioni).

18 . Elimina i due righelli inclinati premendo sull'iconetta: ⦸. Fai attenzione che **solo la griglia di pavimento sarà il tuo riferimento per stabilire i metri di profondità degli elementi**, quando andrai a disegnare.

19 . Aggiungi con un unico click fuori dall'immagine un *assistente*: ***punto di fuga***, con: ***densità 180°*** in modo da vedere solo una linea orizzontale, quindi posizionalo esattamente a centro immagine. Rendilo di un *colore personalizzato* chiaro (es. giallo), in modo che sia poco evidente, dato che la scena è già affollata. Questo assistente non è strettamente necessario, ma ti consente di utilizzare l'assistente anche nella parte centrale del disegno, dove la griglia non arriva.

20 . Disattiva ***rispecchiamento verticale*** e ***orizzontale***. Selezionando lo *strumento assistente* puoi assegnare sulla paletta *opzioni* colori diversi ai vari assistenti e impostare anche un po' di trasparenza.

21 . Su *opzioni strumento* spunta ***aggancia agli assistenti***. Assicurati che tutti gli assistenti siano attivi. Se devi tracciare linee fuori dalla prospettiva disattiva questa voce temporaneamente. Se vuoi, su ***menu/impostazioni/-configura Krita/tasti scorciatoia*** cerca: ***assistenti*** e imposta una scorciatoia personalizzata, ad esempio il tasto "**a**". In questo modo, ogni volta che premi "a", anche mentre disegni, attivi o disattivi lo strumento.

22 . Assicurati di lavorare su un livello di disegno in cima alla pila e scegli un pennello adatto a disegnare il bozzetto. Progetta la tua scena o le tue scene su livelli diversi. Se preferisci disattiva *menù/vista/mostra anteprime dell'assistente.* Alla fine togli la spunta da *menù/vista/mostra assistenti di disegno* per vedere il tuo progetto. Salvalo in formato *.kra* ed esportalo le scene in *.png*.

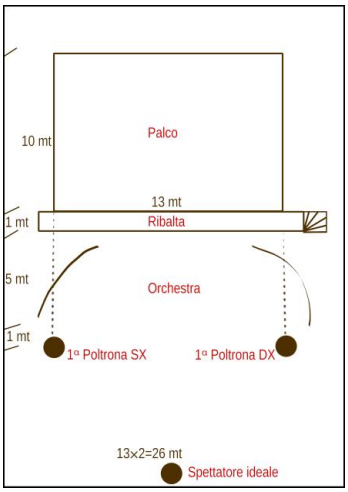
Il rettangolo piccolo, che indica il fondo palco, rappresenta l'eventuale fondale dipinto, anche se la parte dipinta e quindi visibile del fondale potrà avere un'altezza inferiore.

Il punto di fuga delle griglie, che serve per disegnare gli oggetti reali sulla scena, si trova sulla crocetta a centro pagina. La linea dell'orizzonte che abbiamo tracciato invece rappresenta la ***linea dell'orizzonte per un disegno prospettico del fondale****: abbiamo quindi due prospettive distinte, con due diversi orizzonti, nello stesso disegno.*



• ESERCIZIO 10.1.5 PIANTA IN PROSPETTIVA TEATRALE DA UN BOZZETTO SU KRITA

Per ricavare dal bozzetto teatrale il disegno in pianta, è necessario reperire le dimensioni del teatro destinato ad accogliere la scenografia, in particolare riporta le misure dei seguenti elementi:



- La larghezza e la profondità del palcoscenico.
- La profondità della ribalta (di solito circa 1 mt).
- La profondità dell'eventuale ***orchestra*** (lo spazio libero e spesso ribassato, posto tra il palcoscenico e la platea per alloggiare i musici e il direttore).
- La distanza delle poltrone 1ª sinistra e 1ª destra (al massimo spostate lateralmente lungo la linea del boccascena e almeno ad 1 mt dalla ribalta).
- La distanza dello spettatore ideale (rigorosamente tra 1,5 e 2 volte la larghezza boccascena, e di solito a circa a 3/4 della platea).

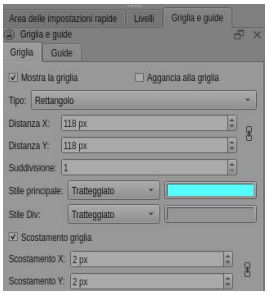
Da queste misure puoi stabilire anche la dimensione del disegno in pianta, che sarà almeno a 300 ppi (pixel/pollice) di risoluzione e in cm (scala 1:100).

In questo esercizio usa le misure segnate qui a fianco e il bozzetto riportato sotto:

Larghezza: 13mt boccascena + 1mt per parte (di margine)= 15mt = ***15cm sul foglio****.*

Profondità: 10mt palco + 1mt ribalta +13×2=26mt spettatore ideale +1mt (di margine) per parte = 39mt ***~40cm sul foglio****.*

È presente un'orchestra di 5mt di profondità, quindi le poltrone 1ªsinistra e 1ªdestra sono a 6mt dalla ribalta.

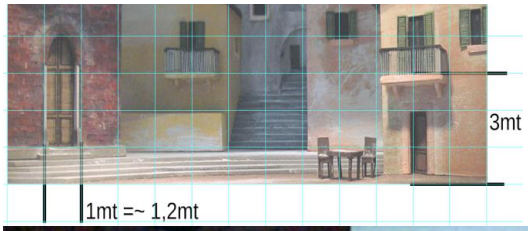


Preparazione della pianta del teatro

1. Crea su Krita un nuovo documento a 300ppi, di 15×40cm e orientamento verticale, quindi salvalo in formato Krita (.kra).

2. Attiva la griglia, (***menù/impostazioni/aree di aggancio/griglia e guide***) impostandola a 1 suddivisione; scala il valore *distanza* fino a dividere la larghezza del disegno in 15 scacchi orizzontali (118 px). Usa lo scostamento per far partire le linee della griglia in basso e centrate (2 px). Assegna un colore personalizzato alla griglia e stile tratteggiato.

3. Importa l'immagine bozzetto nel il tuo disegno (riportata qui sotto), usando lo strumento *immagine di riferimento*, oppure importala come *livello di disegno* sopra il livello di sfondo, e fai in modo che occupi la **larghezza** del boccascena (13 riquadri griglia **in larghezza**).



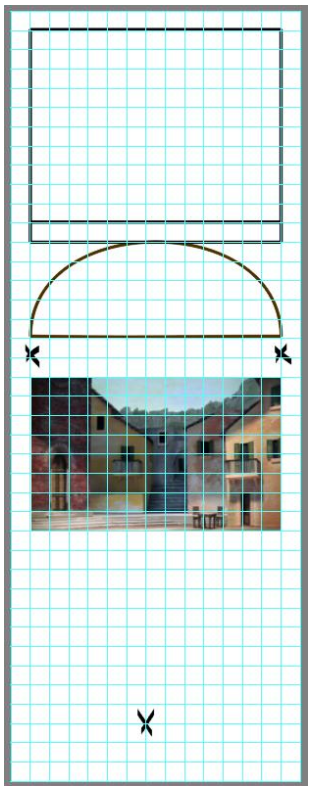
4. Verifica che la scena rappresentata sia proporzionata, controllando gli elementi posti in primo piano, dove sta il boccascena: una porta o una finestra ad esempio sono larghe circa 0,8 - 1,2mt, e un piano di una casa dovrà essere alto circa 2,5 - 3mt. Se l'immagine non è coerente con il boccascena dovrai adattarla o cambiare bozzetto.

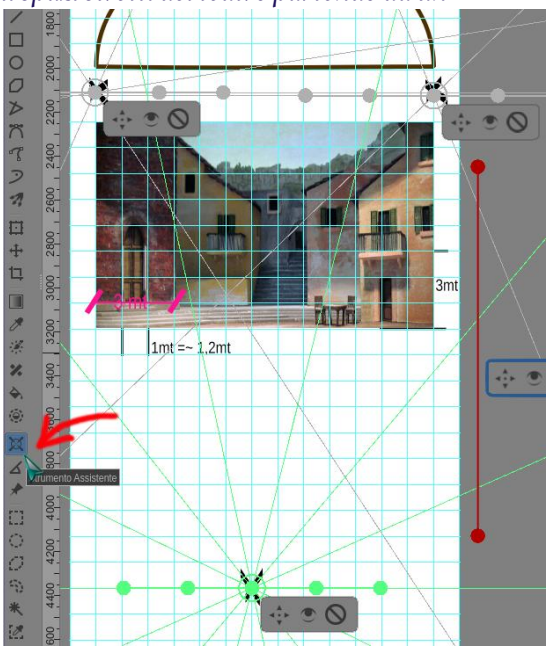


Nel nostro caso la porta sulla facciata rossa è più interna di almeno 1mt rispetto alla linea del boccascena, quindi 1mt al boccascena indica ad occhio circa 1,2 - 1,5mt di larghezza della porta, che va bene, essendo la porta di una chiesa.

Realizzazione della scena in pianta

Questa parte del lavoro coinvolge la bravura dello scenografo di saper rendere gli spazi stretti del teatro partendo da un bozzetto. Il palco deve risultare agevole e funzionale ai movimenti degli attori, e la scena costantemente visibile agli spettatori, senza sovrapposizioni o coperture dei personaggi.





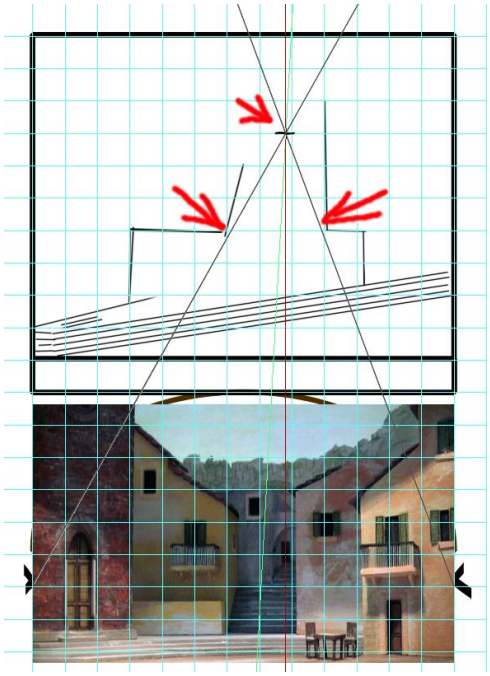
1. Aggiungi un livello vettoriale su cui riporterai gli elementi del teatro che hai annotato all'inizio, rispettando le misure in mt della griglia. Il bozzetto va collocato centrato in basso, appena si trova uno spazio libero.

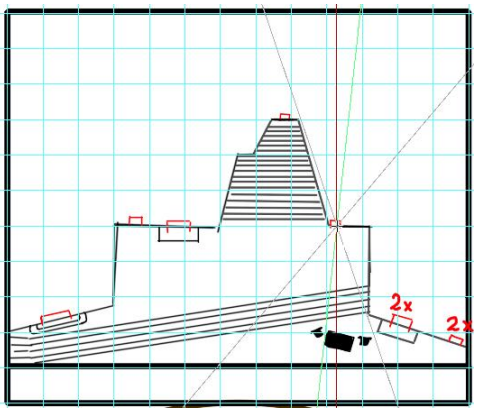
2. Seleziona livello sfondo per poter aggiungere **con lo strumento assistente prospettiva** tre *punti di fuga* (dal pannello opzioni dello strumento), nei punti: 1ª poltrona sinistra, 1ª poltrona destra e spettatore ideale. Aggiungi anche **un righello parallelo** in verticale (con shift) e posizionalo nello spazio esterno al disegno. A questi ultimi due assegna un colore personalizzato.

3. Disattiva ***menù/vista/mostra assistenti di disegno*** e mantieni invece attiva ***mostra anteprime dell'assistente***.

4. Prendi un pennello adatto a fare uno schizzo e su (almeno) un *livello di disegno* dedicato comincia a riportare il bozzetto sul palco, **visto dall'alto**. Gli assistenti ti mostreranno gli ***sfori*** e i ***traguardi***.

*Ricorda che ogni riquadro della griglia corrisponde ad 1mt, e che la posizione in larghezza corrisponde alle linee verticali della griglia, indicate dal **righello parallelo** (ad esempio la facciata rossa occupa i primi 3mt da sinistra sia sul bozzetto che in scena). Le misure e gli angoli con cui disegni la scena sono fondamentali, perché serviranno agli scenotecnici per costruire gli oggetti di scena con dimensioni e angoli costruttivi reali, e in seguito i punti della grglia serviranno per poterli posizionare correttamente sulla scena. Puoi avvicinare temporaneamente l'immagine del bozzetto al rettangolo del palcoscenico, ma senza spostarla lateralmente (tasto shift). Ricorda che puoi adattare lo zoom con CTRL+tasto centrale del mouse.*





1. È evidente che la porticina sul fondo ha serie difficoltà ad essere vista dalle poltrone laterali: potremo posizionarla ad esempio a 7mt di profondità e all'8° mt da sinistra, ultimo metro in profondità visibile da tutte le posizioni visti gli scorci degli edifici. Questa sarà la massima profondità della nostra scena.

2. Disegna gli altri elementi per conludere la vista in pianta. Segna in modo evidente i punti di accesso (porte, finestre, poggioli...) che saranno utilizzabili dagli attori.

3. I fori (porte e finestre) che non sono indicati non dovranno essere accessibili in quanto non sono visibili da tutti. Saranno comunque riportati sulle facciate.

4. Segna tutte le specifiche aggiuntive che serviranno per la realizzazione degli elementi di scena.

Rimetti al suo posto il bozzetto (se l'hai spostato) e salva l'immagine, come documento .kra ed esportato in formato .png.

Possiamo solo immaginare le vicende che si svolgeranno in questa scena, veramente molto suggestiva. Due promessi sposi, lui di casa in piazza, nell'edificio giallo scuro a destra, lei nella porticina in alto, in fondo alla via antica.
Le comari sui balconi e alle finestre, i genitori in piazza al tavolino, e, naturalmente, il prete...

10.2 STORIA DELLA SCENOGRAFIA: LA GRECIA ANTICA

10.2.A. NASCITA DEL TEATRO

Non è possibile stabilire quando abbiano avuto luogo nella storia le prime rappresentazioni che potremmo definire teatrali.
Il sito più antico di cui abbiamo notizia in ambiente mediterraneo, adatto a rappresentazioni di processioni, è una costruzione coperta rettangolare posta di fronte ad una struttura a gradoni, presso Poliochni nell'isola di Lemno, risalente a circa 3000 anni fa.



Il teratro di Poliochni (~2300 a.C.)

Sull'isola di Creta, nel nuovo palazzo di Cnosso di età minoica (2000-1500 a.C.), si potrebbe riconoscere la prima costruzione appositamente edificata per rappresentazioni all'aperto: un piazzale rettangolare di circa 12×10 mt, con due gradinate a squadra per ospitare circa 500 persone, dominate da una tribuna reale. Ci sembra significativo che il piazzale avesse dimensioni assolutamente paragonabili a quelle usate ancora oggi per i palchi dei teatri di tutto il mondo.



Il teatro del II palazzo di Cnosso (~1500 a.C.)

Il teatro di Dionido ad Atene

Nonostante questi importanti reperti archeologici, è necessario fissare la nascita del teatro più avanti, ad Atene, nell'epoca della Grecia classica. Qui, oltre alle varie costruzioni dedicate -primo fra tutti il teatro di Dioniso- si definirono la forma canonica del teatro e le prime grandi opere ***drammaturgiche***. Ai greci spetta infatti anche il merito dell'invenzione delle forme peculiari di questo linguaggio, come la ***tragedia*** e la ***commedia***, con l'introduzione degli *atti*, della musica, dei costumi ecc. che rimarranno a fondamento di tutta la storia del teatro.
Sappiamo che nell'Atene del VI secolo a.C. vennero rappresentate le prime *tragedie*, di cui conosciamo soltanto alcuni titoli e i nomi degli autori. Diversamente, ci sono rimaste diverse opere del V Secolo a.C, spesso con la descrizione di come e quando vennero rappresentate.
I resti del teatro di Dioniso, come di tutti i teatri antichi, sono purtroppo molto frammentari, oltre ad aver subìto nel corso della storia numerosi rimaneggiamenti, quindi non è facile capire come fosse effettivamente strutturato il primo teatro greco.
Questi continui rifacimenti, tuttavia, stanno anche ad indicare quanto il teatro di Dioniso fu vivo e importante per molti secoli. Solo a partire dal V secolo d.C, dopo quasi un millennio di spettacoli, il teatro di Atene fu abbandonato e cadde in declino.



Ciò che rimane del teatro di Dioniso, sull'acropoli di Atene

10.2.B. FUNZIONE DEL TEATRO NELLA GRECIA CLASSICA

Come già accennato, le fonti testuali e archeologiche non sono sempre attendibili, e spesso nemmeno ben decifrabili o complete, quindi non è facile farsi un'idea precisa di come fosse strutturato il teatro greco durante l'epoca classica.

Gli eventi teatrali si svolgevano sotto forma di ***agone***, ovvero una *competizione*, durante le feste in onore di Dioniso, dio della liberazione dagli affanni, dell'estasi, della parte più istintiva dell'uomo, il cui simbolo era il vino. Lo stesso Aristotele, nella *Poetica*, fa risalire la nascita della tragedia ai *cori ditirambici* in onore di Dioniso, che assunsero progressivamente struttura di dramma.

Il culto di Dioniso era particolarmente vivo ad Atene, celebrato con le *Grandi Dionisie*, festeggiamenti che si svolgevano nel mese di Elafebolione (marzo-aprile), e le *Dionisie rurali* e le *Lenee*, che avvenivano nel mese di Gamelione (gennaio-febbraio). Queste feste duravano parecchi giorni consecutivi, dall'alba al tramonto.

L'*agone* era organizzato e gestito dalla struttura amministrativa cittadina e, aspetto fondamentale di questo evento, coinvolgeva tutta la cittadinanza e veniva considerato una forma di educazione ai valori della *Polis*; era anche incentivato, come altre occasioni sociali, con dei rimborsi per il tempo lavorativo perduto.

Nell'Atene classica, lontana del nostro modo di concepire la vita sociale e religiosa, il teatro rappresentava un legame molto forte tra le dimensioni civica, politica e religiosa della *Polis*. I temi trattati erano sì legati alla vita cittadina, ma venivano impastati con elementi religiosi e disquisiti con profonde riflessioni etiche su valori, pulsioni e sentimenti: riflessioni così profonde da portare ripercussioni pesanti nella cultura occidentale fino ai giorni nostri, ad esempio con Freud e Nietzche, solo per citare i più noti.

Va sottolineato come queste opere non venissero lette o recitate in senso moderno, ma cantate e danzate sul palco dal ***coro***, accompagnato con flauti e talvolta da una cetra. All'attore spettavano le parti dialogate, ma spesso anche cantava, col coro, da solo o con un altro attore.

All'inizio l'attore era uno solo, in seguito venne introdotto un secondo e poi un terzo attore. Spesso nel teatro più antico l'attore era anche regista e coreografo. Le musiche venivano invece composte dal ***corifèo***, il *direttore del coro*, che rappresentava lo stesso Dioniso.

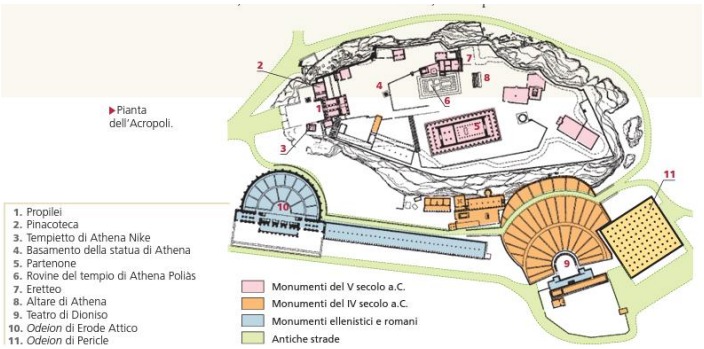
Le spese per l'organizzazione degli spettacoli erano a carico dei ***coreghi***, tre facoltosi cittadini scelti da un magistrato, l'***arconte eponimo***. La *coregia* era un obbligo a cui erano tenuti i cittadini più agiati di Atene, che per legge dovevano sostenere economicamente alcuni servizi rivolti alla collettività. Tale incarico comunque era anche occasione di prestigio personale. Il *corega* doveva farsi carico delle spese del ***corifeo*** (il direttore del coro), dei ***coreuti*** da lui scelti, dell'affitto della sala per fare le prove, dei costumi e dell'*auleta* (flautista) che forniva l'accompagnamento musicale. Gli attori invece erano pagati dalla *Polis*.

L'*arconte eponimo* sceglieva tre ***drammaturghi*** tra i candidati, che presentavano ciascuno una *tetralogia*. Una *tetralogia* era composta da tre tragedie e un dramma satiresco.

Alcuni giorni prima dello spettacolo, nell'*Odeon*, un edificio nei pressi del teatro, aveva luogo il ***proagón***, una sorta di riassunto dell'opera, per illustrare al pubblico i drammi che sarebbero stati messi in scena. Oggi, a noi che siamo nati con il cinema, può sembrare strana l'idea di far conoscere la vicenda e i temi prima della sua rappresentazione, tuttavia ricordiamo che fino al secolo scorso anche i libretti delle opere erano distribuiti ben prima dello spettacolo, in modo che il pubblico avesse un'idea chiara di cosa si apprestava a vedere.

A spettacoli terminati, interveniva la ***giuria***, nominata prima della competizione, e composta da dieci cittadini scelti tra le *tribù* dell'Attica. Le *tribù* erano gruppi etnici di diversa area geografica, sempre di lingua greca ma con diversi dialetti, tradizioni e devozione religiosa.

Ogni giurato esprimeva una lista di preferenze su una tavoletta, che veniva poi inserita in un'urna. L'*arconte* estraeva solo cinque tavolette e per comparazione da queste veniva designato il vincitore. Costui era incoronato con una ghirlanda di edera, la pianta sacra a Dioniso e molto probabilmente riceveva anche un premio economico, corrisposto dalla *Polis*.



*Ai piedi dell'**acropoli**, che è il luogo più in alto e il cuore di Atene, si trova la zona dedicata agli spettacoli. L'edificio quadrangolare in basso a destra è l'**Odèion di Pericle**, per i concorsi musicali, per le prove del coro e come riparo in caso di maltempo durante gli spettacoli al **teatro di Dioniso**, che è la struttura a conchiglia subito alla sua sinistra, il teatro più importante della Grecia classica. Per ottenere le ampie gradinate e l'orchestra fu sbancata parte della collina.*
Quello che ci preme evidenziare qui è soprattutto l'importanza che già a partire dai greci fu attribuita agli spettacoli teatrali.
*L'anfiteatro più piccolo sulla sinistra è l'**Odèion di Erode Attico**, molto più tardo (161-174 d.c.), eretto dal ricchissimo Erode Attico in memoria della defunta moglie, e destinato ad esecuzioni musicali.*

10.2.C. I GENERI DEL TEATRO GRECO ANTICO

Ogni epoca darà alla luce i proprî generi o sotto-generi *drammaturgici*, adatti a interpretare in modo efficace i diversi contesti della società che rappresentano. Il teatro greco tuttavia rimane fondamentale perché genera e definisce i due principali generi, la **Commedia** e la **Tragedia**, che saranno mantenuti centrali in tutto il corso della storia.

Dal ***ditirambo***, una particolare forma della Grecia arcaica di *danza-poesia-musica* fuse assieme, eseguita in diverse occasioni, prenderanno vita le prime forme teatrali, che diventeranno generi autonomi solo a partire dal V secolo a.C.

La prima ad essere rappresentata sarà la **tragedia**, intorno al VI secolo a.C. Verso il 501 a.C. si introduce il **dramma satiresco**, mentre solo nel V secolo a.C. compare la **commedia**.

La tragedia

Poco sappiamo degli autori Greci di tragedie del VI sec. a.C, di cui non ci sono arrivati i lavori. Conosciamo solo alcuni dei loro nomi: Tespi, Cherilo, Pratina e Frinico.

Il primo agone tragico si sarebbe svolto tra il 535 e il 532 a.C. Il vincitore fu **Tespi**, drammaturgo e attore: a lui viene tradizionalmente attribuita l'invenzione della tragedia come genere teatrale, dato che avrebbe introdotto sia il *prologo*, sia la *maschera*, realizzata in semplice lino, sia la figura stessa dell'*attore*.

I temi raccontati nella tragedia, mitologici ed epici, svolgono nella rappresentazione teatrale una funzione ***catartica***, ovvero dovevano innalzare sia eticamente che esteticamente l'animo dello spettatore. La tragedia era definita secondo un modello piuttosto rigido:

• *Prologo*: un monologo introduttivo, fatto da un personaggio che rappresentava un dio, o l'autore stesso, oppure un'*allegoria*.

• *Parodo*: l'ingresso del coro, con la sua prima parte recitata.

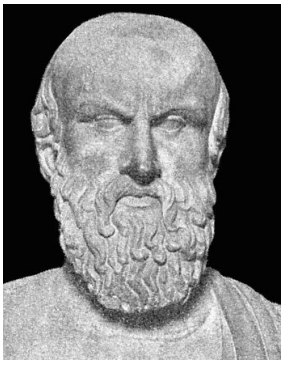
• *Episodi*: l'azione vera e propria, recitata dagli attori, in tre o più parti, intervallate dagli *stasimi*.

• *Stasimi*: parti in cui il coro danza e canta, illustrando e commentando l'azione appena svolta.

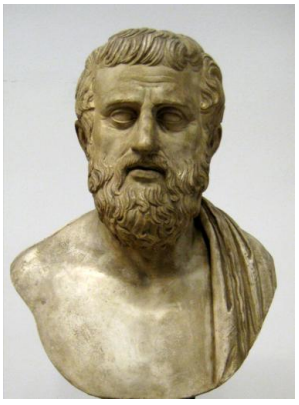
• *Esodo*: l'ultima scena, con gli accadimenti conclusivi, che terminava con l'uscita del coro.

I più importanti e riconosciuti autori di tragedie della Grecia classica furono tre:

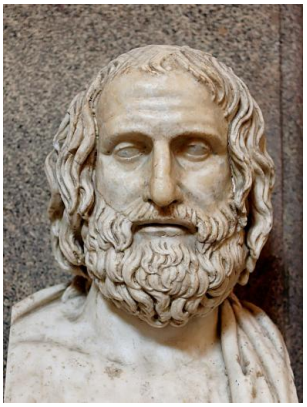
• ***Eschilo*** *(Eleusi, 525 a.C. – Gela, 456 a.C.)* è autore delle tragedie: *Le Supplici, Prometeo Incatenato, I persiani, I sette contro Tebe, la trilogia dell'Orestea (Agamennone, Coefore, Eumenidi*. Nei suoi drammi affronta soprattutto i temi della giustizia, del rapporto con il divino e dell'impotenza dell'uomo di fronte al destino.



• ***Sofocle*** *(Colono, 496 a.C. - Atene, 406 a.C.)* è autore delle tragedie: *Aiace, Antigone, Edipo re, Elettra, Le Trachinie, Filottete, Edipo a Colono*. Fu il primo ad usare il terzo attore. La volontà dell'uomo è al centro dei suoi drammi, mentre i suoi personaggi sono autentici, drammatici e profondi, soli, schiacciati da destini travolgenti di dannazione e gloria.



• ***Euripide*** *(Salamina, 485 a.C. - Pella, 406 a.C.)* è autore di diverse tragedie, fra cui *Ecuba, Alcesti, Medea, Elena, Elettra, Eracle, Ippolito, Le Baccanti, Le Fenicie, Supplici, Le Troiane, Oreste*. Nei suoi drammi prevale la critica verso il senso di giustizia degli dei e servendosi dei miti afferma che l'uomo nella vita non fa altro che soccombere al caso.

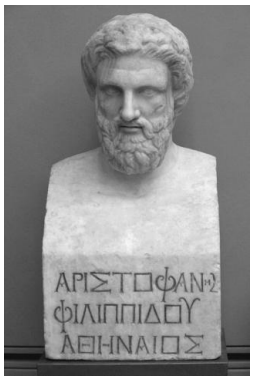




Il carro di Tespi *(Campanile di Giotto, 1337-1348, Andrea Pisano)*
Vuole la tradizione che sia stato Tespi ad introdurre per la prima volta l'attore accanto al coro, nelle Grandi Dionisie del 534. Tespi ebbe una sua compagnia teatrale girovaga, il "carro di Tespi". Viene considerato inventore e fondatore della tragedia e della maschera come finzione drammatica. Ci restano quattro titoli di sue tragedie.

La commedia

La **Commedia** è un genere più recente della tragedia e sembra che la sua origine sia legata, oltre che ai *ditirambi*, anche alle *falloforie*, i canti fallici che accompagnavano le processioni dionisiache.
I temi raccontati sono legati alla quotidianità della vita popolare e cittadina, e hanno una funzione di divertimento. La commedia, infatti, affonda le sue origini nelle radici contadine delle popolazioni rurali, nella celebrazione ciclica di una festa di rinnovamento e di sovvertimento, in cui la magia, finalizzata al recupero delle energie naturali, si collega alla necessità sociale di ritrovare l'identità collettiva del gruppo. Questo avveniva in un clima di baldoria, di sospensione dei normali comportamenti, di libertà sessuale, di ebbrezza e di eccessi alimentari. In base alle diverse modalità di trattazione e comunicazione dei temi, la commedia, secondo l'evoluzione storica, si suddivide a sua volta in tre periodi: **commedia Antica** (fino al IV sec.), **commedia di Mezzo** (IV-III sec. a.C.) e **commedia nuova** (334-31 a.C.). Tra i principali autori di commedie ricordiamo:

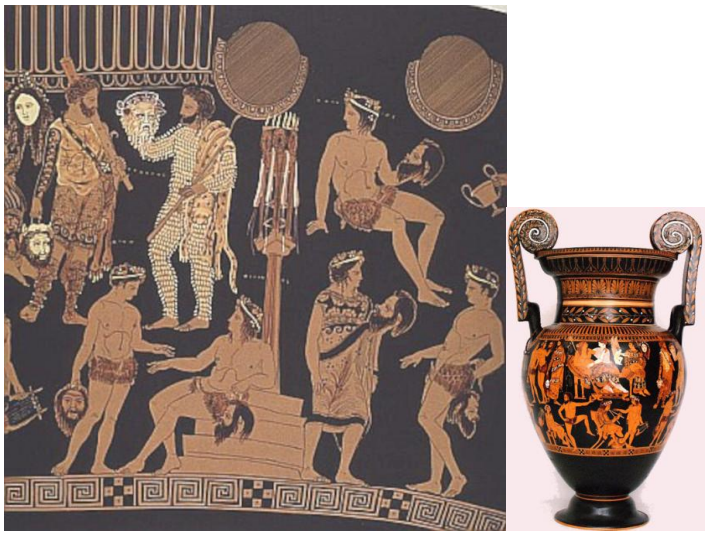


• ***Aristofane*** (*Atene, ~450 a.C. - Delfi, ~385 a.C.*) esordisce giovanissimo, con una comicità acuta, fantasiosa ma caratterizzata da uno spirito pragmatico. La sua satira, sempre legata alla vita della città, non risparmia né politici né tragediografi, cercando di mettersi sempre dalla parte dei cittadini ateniesi.
• ***Menandro*** (*~342 a.C. - ~291 a.C.*) autore di ben 105 commedie, di cui solo 8 vincitrici negli agoni, commediografo sottile che induce al sorriso mettendo in risalto i caratteri profondi del personaggio, ma sempre in modo rispettoso.



Il dramma satiresco

Accanto ai due principali generi letterari della *tragedia* e della *commedia*, troviamo il ***dramma satiresco***, anch'esso riconducibile al culto di Dioniso. Secondo Aristotele, sarebbe precedente alla tragedia, scaturito dal corifeo che incomincia a contrapporsi al coro. Rappresenta una felice simbiosi tra la struttura della tragedia e il carattere comico della commedia.
I temi raccontati sono parodie di episodi mitologici, che presentavano i satiri nelle situazioni più disparate. Il dramma satiresco contiene aspetti burleschi e grotteschi, e unisce ai personaggi della tragedia mostri e briganti della tradizione popolare.
Venne in pratica fagocitato o sostituito dalla tragedia e dalla commedia, se si esclude il suo unico esponente di spicco:
Pratina: (*Fliunte 540 a.C. - prima del 467 a.C.*) della sua opera, 32 drammi satireschi e 18 tragedie, rimane solo qualche titolo e pochissimi frammenti. Introdusse ad Atene la consuetudine del quarto elemento della tetralogia nell'agone, il *dramma satiresco* appunto, che veniva messo in scena alla fine della trilogia.



Il cratere di Prònomos.
"Attori del dramma satiresco con maschere e costumi, dipinti su un cratere attico a figure rosse: particolare con il Papposileno, personaggio semiumano del corteo díonisíaco, dal caratteristico costume peloso; Pittore di Pronomos, fine del V secolo a.C.; da Ruvo; Napoli, Museo Archeologico Nazionale".
(fonte: http://www.sand.altervista.org/teatro/attori.html)

10.2.D. L'EDIFICIO TEATRALE GRECO

L'etimologia del termine greco «**teatro**», radice ancora oggi comune nelle principali lingue, è *guardare*, *essere spettatore* e rappresenta la funzione stessa dell'edificio teatrale greco, ottimizzato per garantire una visione e un'acustica di alta qualità ad un vasto pubblico. Si stima che il *teatro di Dioniso* ad Atene, il più importante della Grecia antica, potesse ospitare fino a 15.000 spettatori. L'edificio teatrale nel periodo greco si mantenne sempre come uno spazio di spettacoli all'aperto e non coperto, con l'illuminazione naturale del sole.

La Cavea

La parte destinata ad accogliere gli spettatori era detta **cavea** o *kòilon* (conchiglia) per la sua forma semicircolare, suddivisa in settori e ricavata dal pendio naturale della collina su cui era costruito il teatro. Sul terrapieno della *cavea* furono ricavate delle gradinate che, rivestite in pietra, divennero i sedili per il pubblico. La scelta di avvalersi di un pendio naturale probabilmente derivò dalla necessità di fornire ai numerosi spettatori, oltre ad una migliore visione delle rappresentazioni teatrali, anche una maggiore sicurezza: prima della costruzione dei teatri infatti questi eventi si svolgevano sulle *ikria*, impalcature lignee a gradoni, non sempre stabili e facili all'incendio. Per questo, fin nelle prime edificazioni, furono previsti nella cavea corridoi anulari (*diazomata*) e scale radiali (*klimakes*) che agevolassero il flusso degli spettatori.

L'orchestra

Lo spazio riservato allo spettacolo era racchiuso al centro della cavea, per coinvolgere gli spettatori in una visione partecipata e condivisa: si trattava di un largo spiazzo (20-25 metri), posto alla base della cavea, chiamato **orchestra** (dal verbo *orkèomai* che significa danzare). Questo spazio era destinato alle danze e ai movimenti del ***coro***, formato da 12-15 coreuti guidati dal corifèo, che parlava in loro nome. Le danze avevano come fulcro, collocato al centro dell'*orchestra*, un altare sacrificale con la statua di Dioniso, detto *Thymèle*. Dai testi pervenuti sembra che all'inizio anche l'***attore*** recitasse nell'orchestra, o comunque a stretto contatto col coro.

Nella prima fila erano collocati invece dei sedili in marmo, riservati agli ospiti di riguardo.

Non è ben chiaro, ma sembra che all'inizio l'attore recitasse versi e danzasse rispondendo al *coro* rimanendo nell'*orchestra*, molto vicino al *coro*.

Come già accennato, vi è un rapporto di dipendenza reciproca tra l'evoluzione dell'edificio teatrale ed i ge-



***Ipotesi ricostruttiva del proto-teatro di Atene**, nella sua sede definitiva, alle pendici meridionali dell'acropoli, ma entro le mura della città. Era a ridosso del santuario di Dioniso a cui è dedicato, e forse veniva usato anche per cerimonie di culto.*
*Prima del V secolo le gradinate della **Cavea** erano ancora lignee, e la **skené** una tenda o una piccola costruzione in legno.*
*Dalle prime sceneggiature si intuisce che attore e coro recitavano vicini, usando gli stessi accessi, pertanto non è chiaro quale fosse la forma dell'**orchestra**: forse ancora rettangolare sul modello di Poliochni e Cnosso, come suggeriscono alcune tragedie in cui si svolgono in scena due azioni distinte. Forse circolare, dato che nasce per i ditirambi che il coro danzava in circolo. Forse invece già semicircolare, modello affermatosi in seguito con la perdita di importanza del coro. Per rendere le varie possibilità l'abbiamo accennata circolare su uno spazio piano.*

neri drammaturgici. La rappresentazione della *tragedia* si adegua inizialmente alla conformazione del teatro, mentre l'edificio si trasformò col passare del tempo per assecondare le esigenze che nascevano dagli sviluppi della *tragedia*. Il *teatro di Dioniso* aveva originariamente un'*orchestra* di circa 20 metri di diametro e per spianare l'area fu necessario un riporto di terra che creò un forte dislivello con l'adiacente Tempio di Dioniso. Tale dislivello fu di fatto utilizzato, quale effetto scenico di sprofondamento, in diverse rappresentazioni drammaturgiche, come ad esempio nel finale del *Prometeo incatenato* di Eschilo.

Verso la fine del IV secolo, con l'ammodernamento dell'edificio teatrale voluto da Licurgo, l'area dell'orchestra venne ridotta, assumendo una forma semicircolare legata al progressivo indebolimento del ruolo del coro nella struttura della tragedia.

La Skené

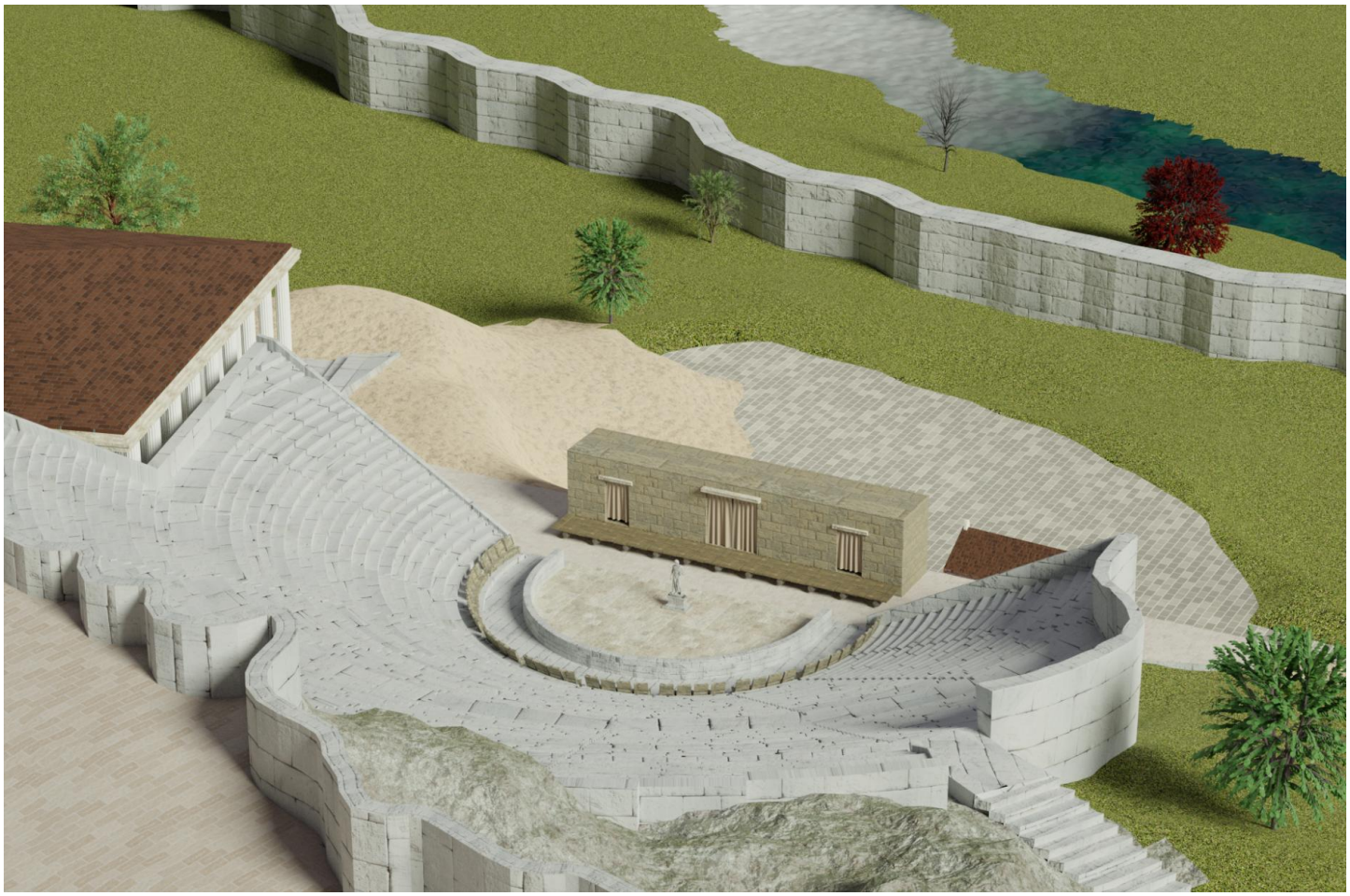
L'orchestra venne in questo modo avvicinata allo spazio destinato agli attori: la **Skené**, un termine greco che significa *tenda*.

Inizialmente infatti la *skené* era una semplice tenda che fungeva sia da spogliatoio per le esigenze dell'unico attore che come supporto *scenotecnico* per contenere maschere, vestiti e vari *oggetti di scena*. In un secondo tempo l'attore si stacca dal coro e comincia a recitare dal ***Proskènion*** (*davanti la tenda*), una stretta pedana di legno, rialzata di 30-60cm, una sorta di primitivo palcoscenico prospiciente la skené.

Quando Eschilo e Sofocle introdussero nella tragedia un secondo e poi un terzo attore, che presero sempre più importanza sulla scena a dispetto del coro, la *skené* cominciò a strutturarsi conseguentemente.

La prima trasformazione avvenne quando all'inizio del IV secolo Licurgo completò il teatro di Dioniso. La *skené* da quel momento, da piccola costruzione in legno, removibile, allestita per le diverse festività, divenne una costruzione stabile in pietra. Venne anche fissato l'uso convenzionale delle tre porte: quella centrale, la cosiddetta *portaregia* è riservata al protagonista, mentre quella di destra al secondo attore. Quella di sinistra, oltre a fungere da ingresso per un personaggio di minore importanza, poteva indicare determinate località, come un deserto, un tempio o una prigione, da cui gli attori arrivavano. In questo momento la skené acquista valore architettonico, diventando funzionale al dramma come sfondo per l'azione degli attori, su cui ora comincia a focalizzarsi l'attenzione.

All'interno della Skené, al riparo dagli occhi del pubblico, venivano compiute tutte quelle azioni che

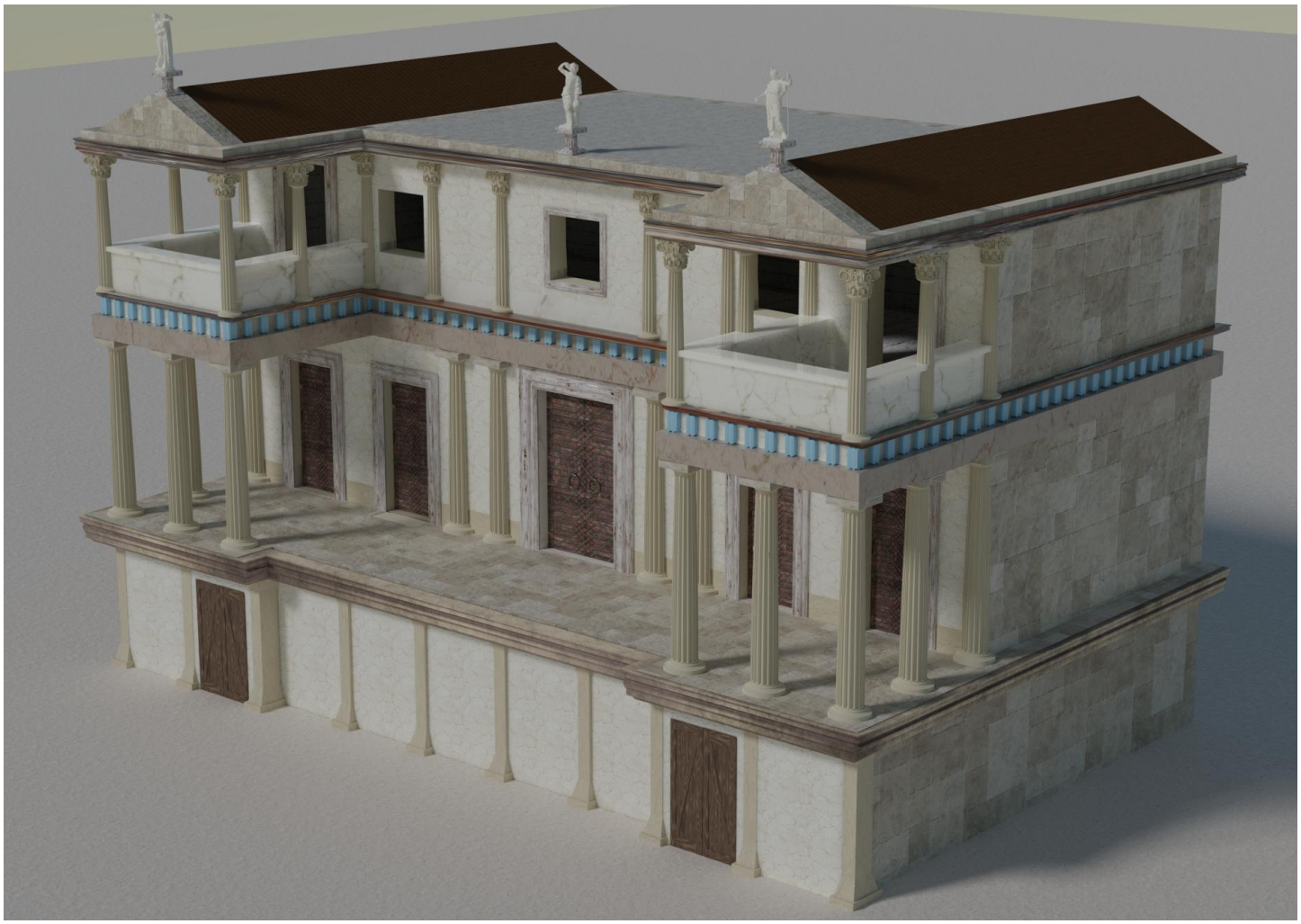


***Ricostruzione del teatro classico di Atene**. Anche in questo caso l'aspetto della skené è solo un'ipotesi. Con la "ristrutturazione" voluta da Licurgo, il teatro di Dioniso ad Atene diventa un centro stabile e imponente per l'epoca. Questo teatro ha visto la nascita di tutti i fondamenti del teatro: i generi drammaturgici principali, l'impianto a conchiglia per il pubblico e il palco e i costumi per gli attori. Una storia durata millenni, diffusa in tutto il mondo, uno spettacolo che esprime contemporaneamente tutte le principali forme artistiche: dalle arti figurative alla musica, dalla danza alla letteratura.*

non potevano essere esibite: ad esempio le morti, naturali o violente che fossero, non erano mai mostrate agli spettatori, che udivano solo le voci.
Il trasferimento del centro d'attenzione dall'orchestra al palcoscenico si completa intorno al 450 a.C, quando furono aggiunte, su entrambi i lati della skènè, due ali aggettanti praticabili, i ***paraskènia***, che racchiusero il *logeion* in uno spazio più raccolto. I *paraskènia* rimasero un elemento imprescindibile della skené.
L'aspetto della skené, che ora richiamava la facciata di un tempio o di un palazzo, ovvero l'ambiente tipico delle *tragedie*, si presentava con tre aperture, quella centrale più grande, riservata all'ingresso del protagonista e due laterali minori, riservate all'ingresso degli altri due attori. Potevano esserci altre due porte ai fianchi del *Proskènion*, sui *paraskènia*, sempre dedicate agli attori.
Il coro accedeva all'orchestra dai ***parodoi***, due corridoi laterali che separavano la *cavea* dalla *skené*, in seguito strutturati come due ingressi.



L'Antico teatro di Epidauro (360 a.C.) situato nell'omonima città greca, vicino al santuario di Asclepio, dio greco della medicina.
Viene considerato il miglior teatro greco antico per acustica ed estetica, e può contenere fino a 15.000 spettatori. Notare che la forma dell'orchestra di questo teatro è circolare.
*Oltre alle fondamenta che identificano la collocazione e le dimensioni della skené, ci sono rimasti i due **parodoi**, gli ingressi con corridoi coperti, posti tra le gradinate del pubblico e la skené, che venivano utilizzati dagli attori e dal coro come ingresso e uscita.*
Secondo Pausania questo teatro ospitava spettacoli di musica, canti e giochi drammatici inclusi nel culto di Asclepio, ed era anche utilizzato come mezzo per guarire gli ammalati, dato che si riteneva che osservare spettacoli drammatici avesse effetti positivi sulla salute mentale e fisica degli spettatori.



Ricostruzione di una skené ellenistica. *Anche per il periodo ellenistico non ci sono rimaste skené integre, ma solo resti di fondamenta. Quello che è certo è che questa parte del teatro si era trasformata in un vero e proprio palazzo, dotato di colonne e costruito su tre livelli: un pianterreno per il coro e l'ingresso degli attori, un primo piano dedicato alla recitazione vera e propria degli attori, e un secondo piano per la comparsa dei personaggi importanti e degli dèi.*

10.2.E. ELEMENTI SCENOTECNICI DEL TEATRO GRECO

Sappiamo che le scene scabrose o immorali non potevano essere mostrate direttamente sulla scena, per non ferire la sensibilità dello spettatore che in qualche modo doveva immaginarle. Il drammaturgo in questi casi ricorreva ad una convenzione scenica, mostrando solo un accenno della scena, oppure faceva raccontare la vicenda all'attore, usando cioè la recitazione come una vera e propria didascalia scenica. La mancanza di scene forti *esplicite* non vuol dire che la rappresentazione fosse blanda, si trattava anzi di spettacoli estremamente coinvolgenti per la sensibilità dell'epoca.

All'inizio l'ambiente naturale faceva da sfondo agli spettacoli, ma ben presto la skené, con la sua facciata e le porte per le entrate e le uscite degli attori, assunse la funzione di punto focale scenico.

Nel teatro greco non erano ancora presenti né sipario,



né fondale né quinte. Secondo le testimonianze di Aristotele e Vitruvio, ad un certo punto, dato che la facciata della skènè era sempre a vista, vennero posti su di essa dei pannelli lignei con elementi in rilievo e delle decorazioni pittoriche, che servivano da ambientazione per gli eventi narrati. Proprio questa decorazione della facciata viene indicata per la prima volta con il



termine di **skenographia**.

A fianco al testo drammaturgico e alla scena (fissa), la spettacolarità è stata fin dall'inizio l'aspetto peculiare del teatro. Sappiamo che gli "effetti speciali" erano in grado di creare un forte impatto sul pubblico: per questo le macchine teatrali si svilupparono ben presto in modo articolato ed ingegnoso. Ne indichiamo qui alcune delle principali, senza poterne indicare sempre l'ordine cronologico di invenzione.

Periàktoi: grandi prismi triangolari, collocati ai lati della skené. Questi dispositivi scenici, contrassegnati su ogni faccia da una raffigurazione diversa, consentivano di realizzare un veloce cambio scena grazie alla possibilità di ruotare su un perno centrale. È possibile che fossero introdotti per consentire al pubblico di riconoscere immediatamente il *genere* rappresentato in quel momento nell'agone (tragedia, commedia o dramma satiresco) e che per questo avessero tre facce. Va detto però che, se i periaktoi avessero avuto più di tre facce, almeno una parte del pubblico avrebbe intravisto anche le facce laterali.



• Un dispositivo analogo era il ***keraunoskopéion***, un *periàktos* che mostrava su una delle facce dipinte di nero l'immagine di un fulmine, l'arma e la potenza di Zeus, re degli dèi.

• Il ***brontéion***: la macchina dei tuoni, il cui suono veniva prodotto da grosse pietre rovesciate in un contenitore



di metallo.

• La ***mechané***: una specie di gru che teneva sospeso in aria (o faceva approdare) una divinità o un personaggio in atto di volare. Solitamente era posta in alto sul lato sinistro della skené, e vi era una persona addetta al suo funzionamento: il *mechanopoiòs*. La locu-

zione ***Deus ex machina*** deriva proprio da questa carru-

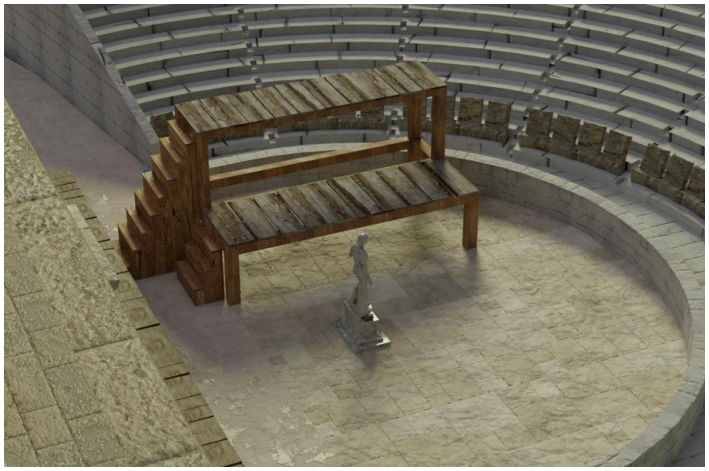


cola, che faceva scendere o sollevare le divinità in momenti salienti del dramma.

• L'***ekkyklema***: una piattaforma girevole (o forse posta su ruote) collocata presso o dentro la porta centrale, che ruotando (o uscendo dalla porta) esibiva i risultati di un'azione avvenuta all'interno dell'edificio e non mostrata, come ad esempio i cadaveri di un assassinio. Sembra che questo macchinario servisse, oltre che per illustrare una scena non visibile, anche per sottolineare e intensificare il pathos di qualche azione chiave del dramma.



• Il ***theologeîon***: un'impalcatura usata per mostrare le divinità in scene celesti. Questa piattaforma, che si protendeva dal tetto della skené, era raggiungibile con una scala posta dietro la facciata o da una botola interna.



• La ***distegía*** era una struttura a più piani, paragonabile al *praticabile*, usata per scene a diversa altezza.

• Le ***Scale di Caronte*** erano un'apertura praticata nella skené, quando cominciò ad essere costruita piuttosto rialzata rispetto all'orchestra, che consentiva la repentina apparizione di personaggi provenienti dagli inferi. Una sorta di botola teatrale.

10.2.F. I COSTUMI DEL TEATRO GRECO

Troviamo informazioni sui costumi del teatro greco sia nelle citazioni dei testi letterari che nelle epigrafi e nei lessici antichi, oltre che nella pittura vascolare e nella produzione *coroplastica* (oggetti decorati in terracotta).
La tradizione racconta che Eschilo, Sofocle e Aristofane, oltre al ruolo di drammaturghi e spesso di attori, ricoprirono anche il ruolo di registi, occupandosi dei vari aspetti della messa in scena. Anche la scelta delle maschere e dei costumi era prerogativa dei drammaturghi.

Le maschere

Il ***trucco sul volto*** venne utilizzato a teatro fin dai primordi. Bisogna considerare che, data la presenza del coro, l'attore distava dalla cavea e quindi dal pubblico almeno 15-20 metri nella prima fila fino a più di 90 metri nell'ultima fila. Il *trucco* aiutava dunque a distinguere i differenti protagonisti, e facilitava il riconoscimento dell'età e del genere del personaggio. Quando l'attore doveva rappresentare una donna, portava il volto dipinto di bianco, mentre per rappresentare un uomo i capelli erano rigorosamente neri. Per un giovanetto i capelli erano biondi e per una persona anziana bianchi.
Sembra che già dalla seconda metà del VI secolo a.C, durante le prime rappresentazioni tragiche, Tespi facesse tingere il volto agli attori, e che il trucco gli suggerì l'introduzione della ***maschera***, inizialmente di tela non dipinta.
Gli attori indossavano sempre la maschera. Tra l'altro, grazie alle maschere, gli uomini potevano assumere sembianze femminili quando erano in scena e sopperire all'assenza di attrici. I membri del coro invece avevano maschere sempre uguali tra loro, ma completamente diverse da quelle degli attori principali.
La maschera risultava inoltre estremamente pratica perché consentiva agli attori di impersonare i diversi personaggi cambiando di aspetto in tempi molto rapidi.
Oltre alla funzione simbolica di facilitare l'atmosfera del mito ed entrare nei panni del personaggio, la maschera svolge anche l'importante compito di nascondere l'identità dell'attore - solitamente persona nota ai cittadini - in modo da non rompere la finzione scenica. Particolarmente nella commedia, che normalmente rappresenta la quotidianità, la maschera avrà aiutato a stabilire la separazione tra realtà e finzione. Questo duplice valore, di svelamento e occultamento, si ritrova anche nell'etimologia della parola: il termine greco originario era *prósôpon*, che si traduce con *persona*, mentre il latino *maschera* traduce l'arabo *maskharah*, che significa caricatura, beffa.
La funzione della maschera di amplificazione della voce si suppone sia stata usata solo a partire dal IV secolo a.C., quando presenta la bocca stretta all'interno che si allarga molto in apertura, favorendo in questo modo un *effetto megafono*. Non ci sono arrivate maschere del periodo arcaico, dato che erano costruite di cartapesta, lino e cuoio, ma certamente questi materiali non consentivano alla cavità interna di fare da cassa di risonanza; oltretutto di solito coprivano viso e testa e si infilavano sopra una calottina di feltro, quindi è improbabile che fossero anche sagomate in modo da consentire al suono di propagarsi in tutte le direzioni.
Se da una parte la fissità della maschera facilita al pubblico il riconoscimento del personaggio e del suo *carattere*, dall'altra non consente all'attore di esprimere gli stati d'animo e i sentimenti con le espressioni del volto. Per compensare questa mancanza si ricorreva ad espressioni vocali o ad interventi sonori brevi e intensi che richiamassero emozioni quali sorpresa, dispiacere e altro.
Inizialmente la maschera era piuttosto realistica e non aveva né bocca aperta né sopracciglia prominenti. In età ellenistica diversamente si cominciò ad impiegarla per accentuare le espressioni del volto, distinguendo molti diversi *caratteri* umani -spesso caricaturali- di solito ridenti nelle commedie e piangenti nelle tragedie.





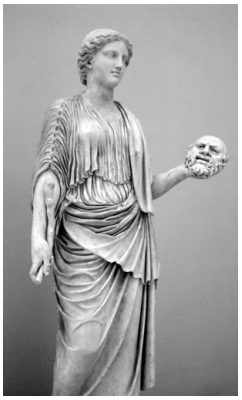


Attingendo probabilmente da una fonte ellenistica, Polluce (Onomastikon, IV, 133-154) individua ventotto tipi di maschere tragiche, quattro satiresche e quarantaquattro comiche. Le tragiche e le comiche vengono divise in categorie. Tra le tragiche si contano sei gérontes (vecchi), otto neanískoi (giovani), tre therápontes (schiavi), undici gynáikes (donne) vecchie e giovani.
1. xyrías (il rasato): è il più anziano dei vecchi, dai capelli bianchi che aderiscono all'ónkos, guance rasate e cadenti.
2. leukós anér (l'uomo bianco): canuto, con le ciocche dei capelli che definiscono il capo, barba folta, sopracciglia inclinate, colorito biancastro, breve ónkos;
3. spartopólios (quello dai capelli grigi): capelli grigi, colorito piuttosto pallido;
4. mélas anér (l'uomo nero): barba e chiome ricciute, volto duro, grande ónkos e colorito scuro;
5. xanthós anér (l'uomo biondo): riccioli biondi, breve ónkos, volto ben colorito[7];
6. xanthóteros (quello ancora più biondo): simile al precedente ma più pallido, appare ammalato.

Gli abiti

Gli abiti principali per gli attori e i coreuti erano quelli usati nella quotidianità.

Il ***peplo*** era una veste femminile spesso indossata dagli uomini per recitare le parti femminili: si trattava di una pezza di lana appuntata sulle spalle grazie ad una spilla e fermata in vita da una cintura.



Il ***chitone*** cambiava forma a seconda se fosse *dorico* o *ionico*. Il *chitone dorico* era una tunica costituita da un rettangolo di tessuto annodato sulle spalle, corto e senza maniche, poco decorato e spesso aperto sui fianchi. Il *chitone ionico* aveva le maniche lunghe e la tunica era abbellita con ricami e legata da una cintura sotto il petto.







Al chitone veniva spesso abbinata la ***clamide***, un mantello corto portato sulla spalla sinistra.

Ai piedi l'attore indossava ***calzari*** o stivaletti. In un secondo tempo, con lo sviluppo monumentale della struttura architettonica del teatro, vennero sostituiti dai ***kòthornos***, i *coturni*, una calzatura con una suola alta fino a 15cm per dare rilievo all'attore.





Il costume degli ***indovini*** era costituito da un mantello lungo fino ai piedi e lavorato a rete, detto *agrénon*.



Le ***divinità femminili*** indossavano una raffinata veste in lino detta *pháros*. Per ***i vinti*** invece si sceglievano *vesti a brandelli*.

Nella commedia antica veniva utilizzata una veste corta, l'***esomide***, sopra numerose imbottiture per il ventre e grossi falli posticci.







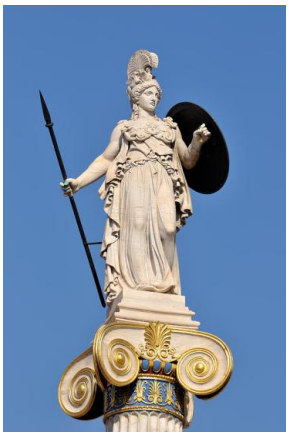
I colori

Sebbene i costumi per gli attori e per i coreuti venissero ripresi dalla vita quotidiana, erano tinti e decorati in modo vistoso, per consentire al pubblico di individuare immediatamente il ruolo sociale e il *carattere* del personaggio. Ad esempio il colore ***porpora*** distingueva gli uomini di governo, abiti di ***colore scuro*** erano scelti per la popolazione meno abbiente e ***colori pallidi e spenti*** erano riservati ai costumi dei personaggi di umile estrazione sociale, come *pastori*, *servi* e *messaggeri*. Il ***nero***, allora come oggi nella civiltà occidentale, rappresentava il lutto.

Nella *commedia nuova* (334-31 a.C.) vengono introdotti colori molto vivaci per distinguere i personaggi: il rosso per i giovani, l'azzurro per le donne di una certa età e il nero per i parassiti.

Oggettistica

Per quanto riguarda la tragedia, i personaggi talvolta portavano dei copricapo, dei veli o dei diademi, quindi, per consentire allo spettatore di riconoscere immediatamente il personaggio, gli attori si presentavano con alcuni accessori significativi. Le figure mitologiche erano accompagnate dai loro riferimenti classici, come la clava per Ercole, il bastone da messaggero per Ermes o il tridente per Poseidone. I sovrani invece impugnavano abitualmente uno scettro, mentre gli anziani erano soliti presentarsi appoggiati ad un bastone. I guerrieri brandivano solitamente una spada.





A sinistra: Athena col suo abito raffinato e le armi da guerriera (statua presso l'Accademia ad Atene).
A destra: Ermes dai piedi alati (statua sull'isola di Eubea, Grecia).

• ESERCIZIO 10.2.1 LA TRAGEDIA: UNA SCENOGRAFIA PER IL "PROMETEO INCATENATO"

Il Comune di Vicenza, per la ricorrenza della nascita di Andrea Palladio, finanzia la messinscena della tragedia di Eschilo ***Prometeo incatenato***, da realizzarsi nel *Teatro Olimpico*, progettato da Palladio stesso.

***Riassunto**: La scena si svolge nella Scizia, una vasta steppa desolata a nord del mar Caspio. Efesto (dio del fuoco e della tecnica) Cratos (il Potere) e Bia (la Violenza), per ordine di Zeus, incatenano Prometeo ad una rupe. Zeus lo punisce perché ha donato il fuoco agli uomini. Dal mare lo soccorrono prima le oceanine (che formano il coro) su un carro alato, poi Oceano, su un grifone, che non riesce ad ottenere una pacificazione, e infine Io, amata da Zeus, a cui Prometeo predice il triste destino (Era per gelosia la trasformerà in una giovenca).*

Prometeo ha una via di fuga, perché sa che la relazione fra Zeus e Teti potrebbe generare un figlio (Eracle) in grado di sbaragliare Zeus. Zeus invia Ermes per estorcere il segreto a Prometeo, ma egli non cede e per questo viene scagliato, insieme alla rupe a cui è incatenato, in un burrone senza fondo.

***Commento**: È l'unica tragedia greca in cui tutti i personaggi sono divinità. Lo scontro è fra Prometeo e Zeus: l'uomo, destinatario del dono e fine ultimo della lite è assente dalla scena, dominata da forze sovrumane.*

Prometeo è il fiero eroe che si ribella alla tirannide divina, dotato di una fede incrollabile nell'uomo, di cui è amico e benefattore. La scintilla del fuoco, insieme alle radici stesse della civiltà (il pensiero, la coscienza, la medicina, la scrittura...), da lui sottratte all'egoismo degli dèi, hanno acceso una luce negli occhi degli uomini, che si aggiravano sulla terra «simili a larve di sogni» (v. 448 s).

Struttura: La tragedia si compone di 5 atti

- *Prologo*
- *Dialogo tra Prometeo e il coro delle Oceanine*
- *Dialogo col Dio Oceano*
- *Dialogo con Io*
- *Conclusione.*

Il regista ti concede piena autonomia interpretativa per l'allestimento, ma chiede, per una scelta filologica, di creare una scena fissa. La variazione tra i vari atti sarà evidenziata solo dall'avvicendarsi di precisi oggetti di scena e dal movimento di due *periaktoi*. Tieni conto che il fondale del Teatro Olimpico presenta già una scena fissa che dovrai ulteriormente adattare per la rappresentazione della tragedia (vedi scheda del *Teatro Olimpico* allegata).

Attieni alla seguente metodologia di progettazione guidata per creare la scenografia:

Tavola 1: Moodboard delle informazioni

Prima di procedere nella progettazione, devi recuperare le informazioni necessarie al lavoro dello scenografo per farti un'idea precisa dell'opera di Eschilo e della figura di Prometeo e Zeus, oltre che sullo stile dell'arte greca. Pur essendo consuetudine rappresentare le tragedie greche in veste moderna, saper accennare alla forma e allo stile antichi, oltre a rendere il lavoro più fedele allo spirito originale, ti consentirà di ottenere più facilmente una buona critica.

Consulta la scheda tecnica del palcoscenico del Teatro (in allegato all'esercizio) per capire come utilizzare in modo efficace gli spazi particolari del *Teatro Olimpico* di Vicenza.



Realizza, su un foglio 50×70cm, una ***moodboard*** per questa ricerca documentale. Devi unire elementi di testo e immagini sul tema, in modo da cominciare ad definire la tua idea di rappresentazione sia della figura di Prometeo che delle diverse scene della tragedia.

Accompagna al testo e alle immagini anche alcune *note cromatiche* che riterrai adeguate alla rappresentazione dell'impianto emotivo per la tua rappresentazione.

Tavola 2: Schizzi ideativi

Per gli schizzi ideativi usa Krita e applica una prospettiva intuitiva, in modo da ricreare lo spazio del palcoscenico. Puoi servirti dell'immagine di riferimento del teatro Olimpico di Vicenza in allegato all'esercizio come livello protetto. Crea sui livelli superiori la tua scena fissa, che dovrà includere i due periaktoi.
Come scena fissa valuta la possibilità di immaginarla come una *distegìa* (un *praticabile*): una parete attrezzata o un oggetto scultureo di grandi dimensioni, che si dovrà raccordare col fondale fisso del teatro Olimpico (tre strade della città di Tebe nelle intenzioni di Palladio, per rappresentare l'Edipo Re di Sofocle; sono tre strade reali, con i loro edifici, costruite in prospettiva accelerata nel retro del fondale). Le tre porte sulla Skené per l'ingresso per gli attori sono lo sbocco sul palco delle tre strade. Consulta la scheda tecnica del Teatro Olimpico allegata per le misure di palco, boccascena e altro.
Successivamente, una volta definita la scena fissa in Krita, crea cinque livelli superiori: per ogni livello inserisci oggetti di scena per caratterizzare meglio ognuno dei cinque atti. Gli oggetti in comune a più scene vanno copiati su tutti i livelli in cui compaiono, eventualente spostati all'occorrenza.



Crea un nuovo file di Krita e progetta il disegno dei due *periaktoi* in dimensioni ridotte ma proporzionate all'originale che andrà costruito. Visto che i due *periaktoi*, posti ai lati della scena, ruoteranno su se stessi ad ogni atto per mostrare una faccia diversa, disegna tre facce per ognuno di essi in modo che siano sempre coerenti con l'avvicendarsi dei personaggi.
Su un foglio di carta 50×70cm crea il disegno dei costumi dei seguenti personaggi:
Prometeo, Oceanine, Oceano, Io.
Tieni conto che in questa tavola dovrai riportare anche la stampa della scena fissa del fondale del teatro oltre al disegno con tecniche tradizionali di una faccia di ognuno dei *periaktoi* che hai progettato in digitale.





Tavola 3: Tavola tecnica

Una volta definito l'allestimento riporta, su un foglio 50×70cm, in pianta e in alzato, il disegno della scena fissa, usando le dimensioni reali del palcoscenico trasposte con una scala di riduzione.
In questa tavola scegli un atto a piacere e prova a riprodurlo usando una prospettiva intuitiva.

Tavola 4: Bozzetto definitivo

Su un foglio 50×70cm riporta in dimensioni ingrandite, con tecniche pittoriche tradizionali, un disegno a tua scelta di un atto progettato con Krita. Inserisci, in forma semplificata di schizzo ripassato a china, il disegno del fondale del teatro Olimpico, mentre riproduci con il colore tutta la scena creata da te.



Tavola 5: Presentazione del percorso di progettazione

Stampa la progettazione delle singole scene fatte con krita e dei *periaktoi*; fai una foto e stampa il disegno dei costumi e la tavola di moodboard. Componi in un'unica tavola le immagini in modo da presentare, con testo didascalico, il percorso di progettazione secondo un percorso di lettura suggestivo.

SCHEDA TECNICA

TEATRO OLIMPICO DI VICENZA
P.zza Matteotti , 11 - 36100 Vicenza Tel. 0444.222800 Fax 0444.222804
ingresso artisti da Largo W. Goethe, 3

Proprietà: Comune di Vicenza
Gestione: Direzione Musei Civici
Programmazione: Concerti di Musica Classica, Teatro, Eventi.

Totale Posti: 470
Platea: 120
Gradinata: 350

Tipo di Pavimentazione Sala: Legno
Tipo di Palcoscenico: A scena fissa
Palcoscenico: 24 mt x 5.80 mt (larg. X prof.)
Palcoscenico utile: 24 mt x 5.80 mt (larg. X prof.)
Pavimentazione: Legno
Declivio: 0%
Altezza soffitto: 15 mt
Altezza palcoscenico dalla platea: 0,96 mt
Boccascena: 24 mt x 15 mt (largh. X h.)
Americane: Assenti
Graticcio: Assente
Sipario: Assente
Quadratura Nera: Assente
Accessibilità Palcoscenico (dalla Platea): due scale rimovibili (normalmente presenti)
Accessibilità Palcoscenico (dalla Gradinata): due scale rimovibili (su richiesta)
Allacciamento trifase palcoscenico: Assente
Botole in Palcoscenico: 4 a fronte palco da cm 187x70 con scale per sottopalco, 1 centrale cm 115x90
Botole interno arco centrale: 1 cm 190x108
Camerini nel retro: n. 13 standard (con specchi e due sedie ognuno) riscaldati, n.1 attacco lavatrice, prese disponibili per ferro da stiro.
Camerini nel corridoio: n. 2 di ottima qualità con specchio e armadi, riscaldati, con prese accessori elettrici.
Wi-Fi: Gratuito (Telemar wifi plaza)



• ESERCIZIO 10.2.2 LA COMMEDIA: UNA SCENOGRAFIA PER "GLI UCCELLI"

La fondazione culturale INDA (Istituto nazionale del dramma antico) che organizza il ciclo di rappresentazioni classiche presso il Teatro greco di Siracusa, decide di mettere in scena la commedia ***Gli Uccelli*** di Aristofane.

***Riassunto**: Due ateniesi, Pisètero ed Evèlpide, disgustati dal comportamento dei loro concittadini, decidono di lasciare la città per cercarne un'altra dove poter vivere in pace. Si recano dunque da Úpupa, che in realtà è Tereo (in passato re di Tracia, poi trasformato in uccello dagli dei), e gli propongono di fondare insieme agli uccelli una città nel cielo chiamata Nubicuculìa (in greco Νεφελοκοκκυγία, Nephelokokkygía). Gli uccelli sono inizialmente ostili all'idea, poiché non si fidano di nessun uomo, ma le loro diffidenze vengono superate e cominciano i lavori.*

I due uomini e gli uccelli si rendono conto ben presto che Nubicuculia è in una posizione molto favorevole, poiché è nel cielo a metà strada tra gli dèi e gli uomini. Gli uccelli dichiarano allora guerra agli dèi, e, intercettando i fumi dei sacrifici offerti loro dagli uomini, li riducono alla fame. Al contempo, gli uomini accettano di venerare gli uccelli come le loro nuove divinità. Gli dèi inviano una prima messaggera, Iride, ma Pisetero la scaccia dalla città assieme ad alcuni intrusi (un ispettore, un venditore di decreti, un sedicente poeta e un indovino). Arriva così una seconda ambasciata degli dèi, formata da Poseidone, Eracle e Triballo, dio barbaro. Questi però non possono che accettare le condizioni dettate da Pisetero: gli uccelli diverranno gli esecutori del potere divino tra gli uomini, mentre Pisetero sarà nominato successore di Zeus e diventerà sposo di Regina, la donna depositaria dei fulmini del padre degli dei. Pisetero e gli uccelli ottengono così il potere, e la commedia si conclude con la celebrazione delle nozze tra Pisetero e Regina.

***Commento:** L'opera venne messa in scena nel 414 a.C. (dove ottenne il secondo posto dell'agone comico), quando era da poco cominciata la spedizione ateniese in Sicilia, un'impresa che si sarebbe risolta in una disfatta totale per Atene, imprimendo così una svolta negativa alla guerra del Peloponneso. Nubicuculia è stata interpretata come la spedizione in Sicilia (vista come un'impresa troppo ambiziosa), gli uccelli rappresentano gli Ateniesi e gli dèi sarebbero i nemici di Atene, ossia Siracusa e Selinunte (nonché la stessa Sparta). La critica più recente però rigetta questa tesi come un eccesso interpretativo.* Gli uccelli *viene oggi considerata un'opera di evasione, che sbriglia liberamente la fantasia, anche grazie alla presenza di uccelli parlanti che accentuano il tono favolistico della storia. Si tratta della commedia più lunga che ci è pervenuta.*

Fonte: ***https://it.wikipedia.org/wiki/Gli_uccelli_(Aristofane)***

Struttura

La commedia si articola in 4 parti

1 parte

Prologo, monodia del Bubbola, contrasto

Parabasi

2 parte

Seconda parabasi

3 parte

4 parte: le nozze

Personaggi:

Gabbacompagno, cittadino ateniese
Sperabene, cittadino ateniese
Trottolino, servo di Bubbola
Bubbola (Terèo, re di tracia)
Coro d'Uccelli, guidato dal corifeo
Sacerdote
Poeta
Spacciaoracoli
Metone, geometra
Ispettore
Decretivendolo
Messaggeri
Iride
Araldo
Figlio snaturato
Cinesia, poeta ditirambico
Sicofante
Prometeo
Posidone
Triballo
Ercole

Il regista ti chiede di realizzare una scena fissa che occupi l'intera area dell'orchestra. Devono essere chiaramente percepibili i tre livelli delle diverse città: quella degli uomini, quella degli uccelli e quella degli dèi. Attieniti alla seguente metodologia di progettazione per creare la scenografia:

Tavola: 1 Moodboard

Raccogli informazioni testuali (recensioni e commenti sull'opera), e visive (pianta del teatro greco di Siracusa, immagini di uccelli, tipologie di praticabili e altre immagini che ti aiutino a definire l'accento interpretativo). Puoi comporre la tavola in digitale avvalendoti di un programma di fotoritocco.

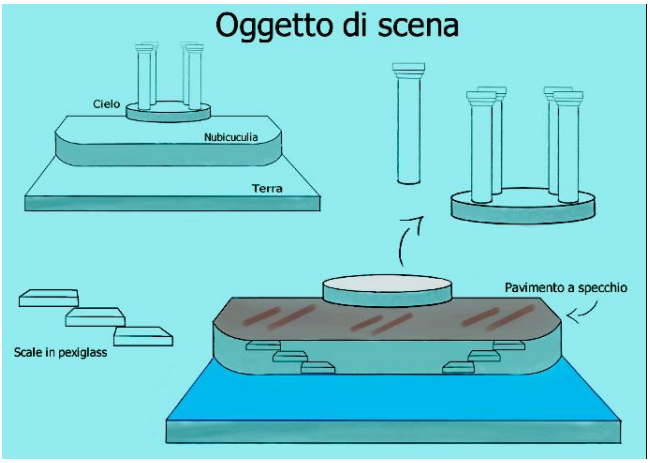


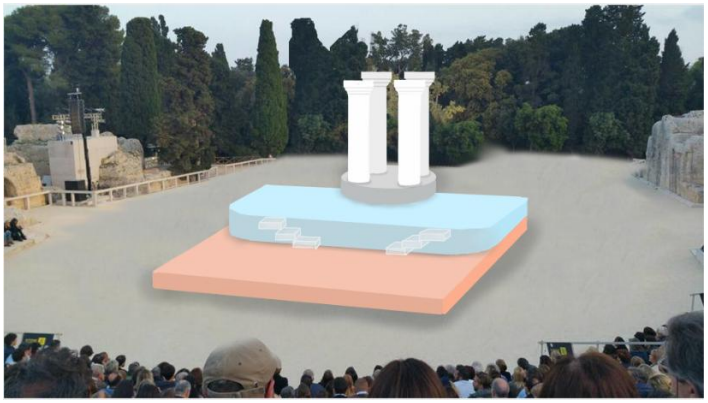
Tavola 2: Schizzi preliminari

Concentrati soprattutto sulla creazione di un elemento di scena concepito come una sorta di *contenitore di città*, che sarà il luogo di azione dei personaggi.
Realizza almeno tre idee diverse.

Tavola 3: ambientazione oggetto di scena

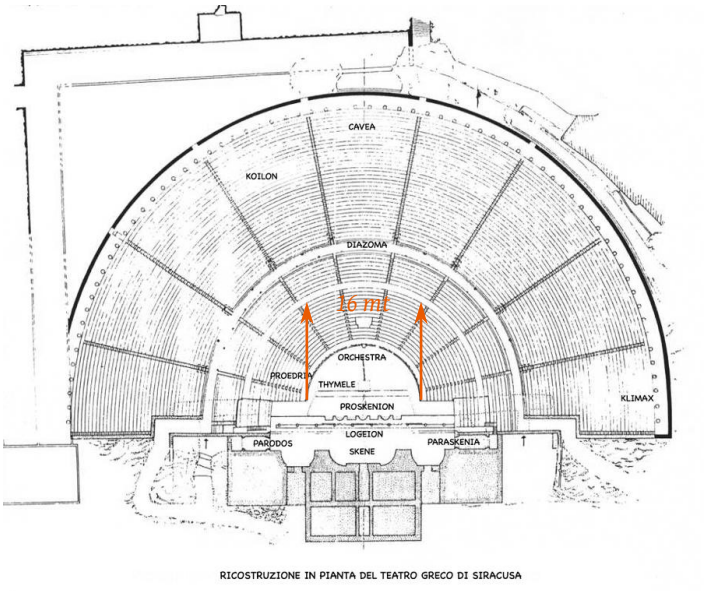
Utilizza Krita per posizionare il *contenitore di città* nella scena del Teatro greco di Siracusa, elaborando le immagini di riferimento del teatro.







La presenza di un teatro a Siracusa è menzionata già alla fine del V secolo a.C, anche se molto probabilmente quello arrivato sino a noi è stato ristrutturato nel III secolo a.C.



RICOSTRUZIONE IN PIANTA DEL TEATRO GRECO DI SIRACUSA

Tavola 4: tavola tecnica

Esegui una proiezione ortogonale del *contenitore di città*.

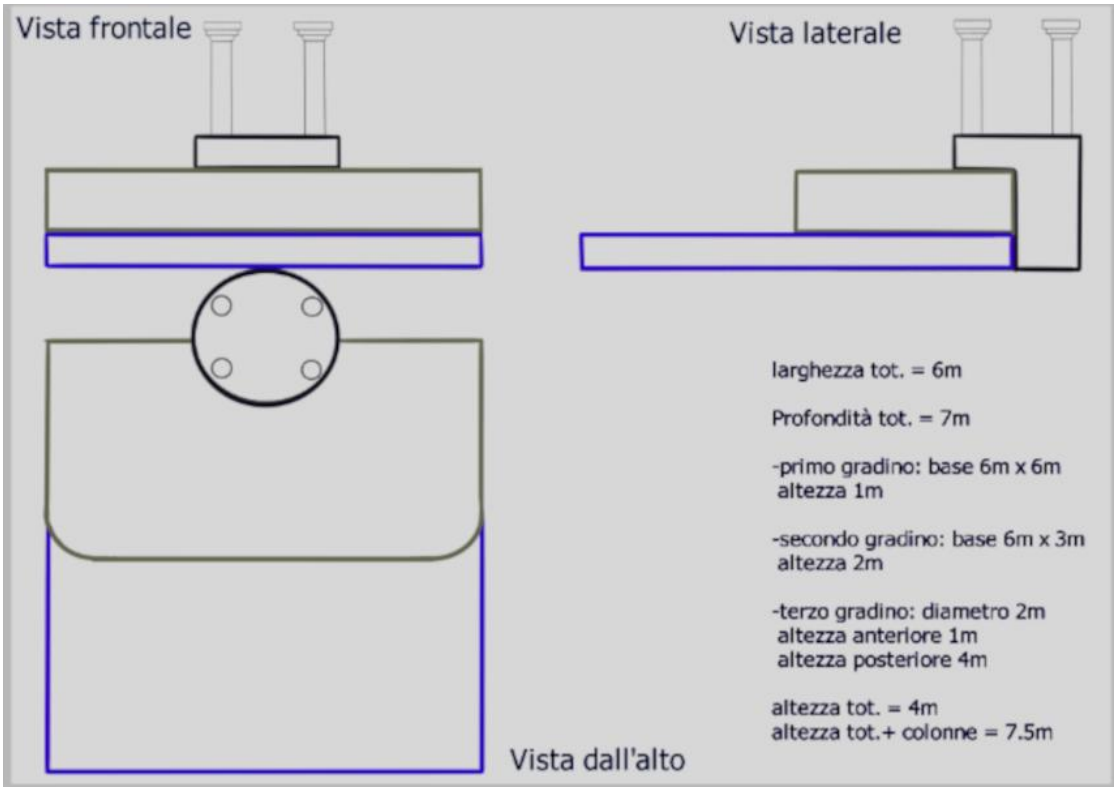


Tavola 5: movimenti di scena

Esegui con Krita i movimenti di scena, evidenziando la posizione del coro e dei personaggi e i loro spostamenti; inserisci almeno una macchina scenica, specificando di quale si tratta.

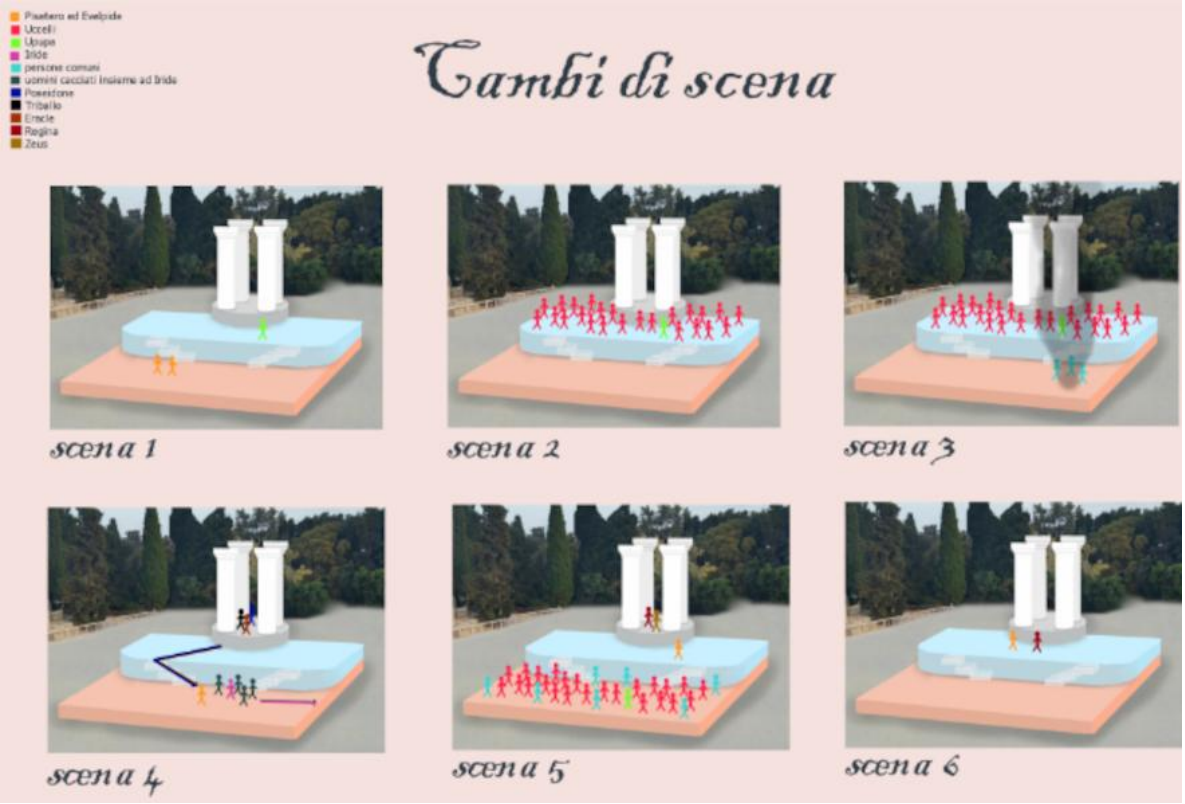
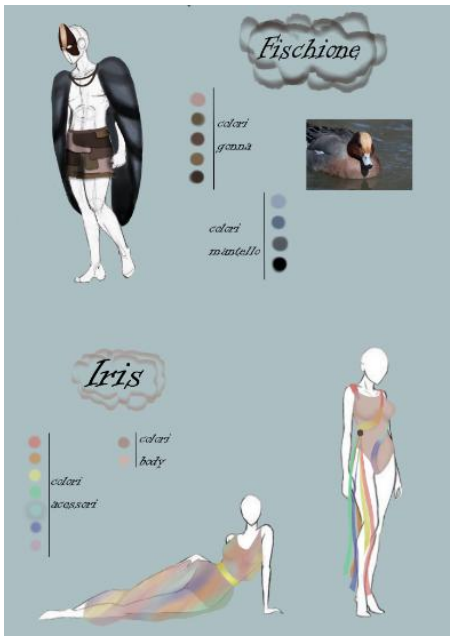


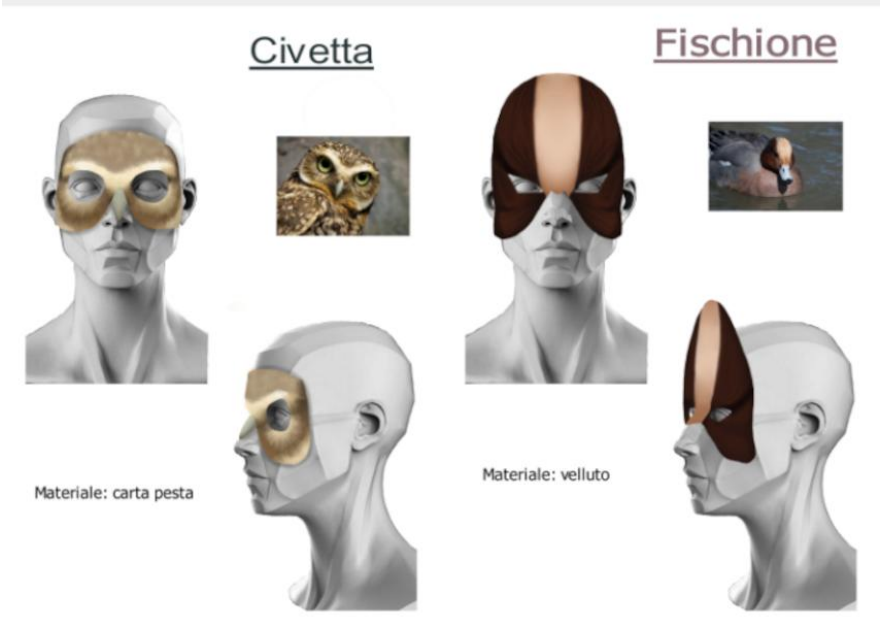
Tavola 6: progettazione maschere degli uccelli

Usa Krita per progettare le maschere degli uccelli. Scegli tre diversi uccelli tra i seguenti:
Cannaiola, Francolino Nero, Ghiandaia, Picchio, Cuculo, Pollo Sultano, Sparviere, Pernice, Tortora, Allodola, Passero, Colombaccio, Civetta, Fischione, Tortora, Gipeto, Gheppio. Zigolo, Fiorrancino, Tuffetto, Martin Pescatore, Monachella, Grifone, Pettegola.
Usa un foglio diverso per ogni uccello.

Tavola 7: Presentazione del progetto

Su un foglio di cartoncino colorato componi le varie tappe del lavoro, avvalendoti anche di foto, dei disegni svolti a mano e di stampe delle tavole in digitale.





Relazione finale

Scrivi una breve relazione di presentazione del lavoro per il regista, nella quale motivi le tue scelte artistiche.

• ESERCIZIO 10.2.3 IL DRAMMA SATIRESCO: UNA SCENOGRAFIA PER "IL CICLOPE" DI EURIPIDE

In occasione di una stagione teatrale dedicata ad Euripide presso il teatro di Epidauro, situato nell'omonima città del Peloponneso orientale (Grecia), viene richiesto l'allestimento scenico del dramma satiresco ***Il Ciclope***.
La struttura del teatro di Epidauro è quella tipica di un classico teatro ellenistico, con tre zone nettamente distinte: cavea, orchestra, con a ridosso la skéné affiancata dai ***paraskenia***; L'orchestra ha un diametro di 20 metri.
Per l'allestimento scenico il regista chiede di progettare i pinakes, che andranno posizionati in una ricostruzione della skènè concepita come una stuttura a due piani. Nella parte inferiore verranno posizionati dei dipinti come nell'esempio.





Riassunto: *Quando Odisseo arriva al paese dei Ciclopi, la Sicilia, incontra Sileno, il capo di un gruppo di satiri catturati e resi schiavi dal ciclope, e gli offre di scambiare il proprio vino con del cibo. Essendo un servo di Dioniso, Sileno non sa resistere alla tentazione di farsi dare il vino, ma lo scambia non con il cibo suo, bensì con quello del ciclope.*
Quest'ultimo arriva poco dopo e Sileno, per giustificare la mancanza del cibo, accusa Odisseo di averlo sottratto di nascosto e con la forza. Ne nasce una discussione, ma il ciclope, poco interessato alla diatriba, porta Odisseo e alcuni uomini del suo equipaggio nella sua grotta, e divora alcuni di loro. Da qui la storia prosegue con una parodia che ricalca quanto narrato nell'Odissea: per liberarsi, Ulisse progetta di offrire il vino anche al ciclope in modo da farlo ubriacare, e poi accecarlo con un palo di legno. Il ciclope e Sileno si ubriacano insieme, tanto che il primo comincia a chiamare il secondo Ganimede (il coppiere degli dei) e lo invita nella sua grotta, probabilmente con qualche intenzione sessuale. A quel punto Odisseo decide di mettere in atto il suo piano, e dà ai satiri un incitamento per l'impresa. I satiri all'inizio si offrono di dare il proprio aiuto, ma quando arriva il momento si defilano con una serie di scuse assurde. A quel punto Odisseo compie l'impresa con i suoi compagni accecando il ciclope. Odisseo aveva detto in precedenza al ciclope di chiamarsi Nessuno, giocando sulla assonanza del greco Odusseu/Oudeis (=nessuno) così quando il ciclope accecato urla di dolore, e il coro di satiri gli chiede (non per aiutarlo, ma per prenderlo in giro) chi sia stato a ferirlo, la risposta è la famosa "Nessuno mi ha accecato", che scatena la derisione da parte dei satiri. Nel frattempo Odisseo e il suo equipaggio scappano sulla nave.

Commento: *Il dramma satiresco era un genere teatrale leggero e comico, in cui il coro era formato da un gruppo di satiri, che venivano presentati nelle più disparate situazioni, spesso ricavate dal mito in chiave parodistica: nel Ciclope, ad esempio, sono un gruppo di servitori di Polifemo. I satiri in queste opere si comportano da spacconi, ingordi, vigliacchi, finendo sempre nei guai. Assai frequente è il tema della schiavitù dei satiri, che si conclude solitamente con la loro liberazione. I drammi satireschi di solito venivano rappresentati alla fine di una trilogia di tragedie, per risollevare l'animo degli spettatori, incupito dagli eventi tragici. Non sappiamo a quale trilogia di tragedie fosse collegato Il ciclope: questo è peraltro l'unico dramma satiresco che conosciamo integralmente. Di un altro, "I cercatori di tracce" di Sofocle, ci è rimasta circa la metà del testo. Tutti gli altri sono andati perduti, oppure ne possediamo solo pochi frammenti.*
Fonte: ***https://it.wikipedia.org/wiki/Il_ciclope_(Euripide)***
Struttura: *Atto unico.*
Personaggi: *Silèno, Ulisse, Ciclòpe, Cori dei Satiri*
Attieniti alla seguente metodologia di progettazione per creare la scenografia:

Tavola 1 - Moodboard

Raccogli informazioni sia testuali (recensioni, commenti sull'opera) sia visive: la pianta del teatro greco di Epidauro, immagini di Satiri, immagini di ciclopi.

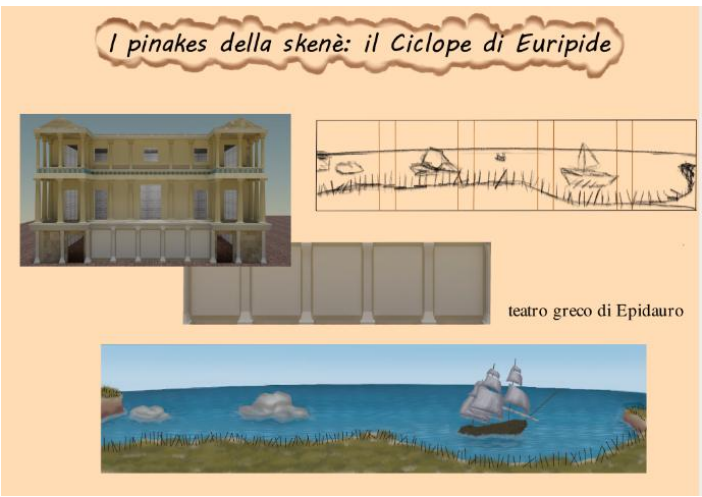


Tavola 2: Schizzi preliminari

Realizza una scena che possa essere composta in singoli pinakes, che saranno posti nella ricostruzione della antica skéné. Realizza almeno due soluzioni diverse.

Tavola 3: periaktoi e oggetto di scena

Progetta un oggetto di scena e periaktoi da posizionare sul logeion del teatro che siano funzionali alla narrazione.

Tavola 4: bozzetto definitivo



Usando Krita e l'immagine di riferimento del teatro ellenistico, inserisci nella skené i pinakes, aggiungi i periaktoi, l'oggetto di scena, un satiro ed eventualmente altri personaggi di scena

Relazione finale

Scrivi una breve relazione nella quale motivi le tue scelte artistiche.



10.3 STORIA DELLA SCENOGRAFIA: IL TEATRO ROMANO

10.3.A. PRIME FORME TEATRALI LATINE

Le origini: il teatro popolare

Diversamente da quanto avvenne in Grecia, a Roma il teatro non inizia con la creazione di modelli inediti, ma si sviluppa da una rielaborazione di molteplici stimoli preesistenti. Come in altri àmbiti, anche qui Roma dimostra quella capacità e volontà di assorbire ogni elemento delle civiltà con cui entra in contatto.

In questo senso, i considerevoli apporti alla nascita del teatro latino arrivarono, sia per le forme delle rappresentazioni che per la struttura degli edifici, non solo dall'imponente filone della Grecia e della Magna Grecia, ma anche da una compagine di spettacoli primordiali presenti sul suolo italico già nel periodo di Roma regia e repubblicana, espressioni di popoli come gli Etruschi e gli Osci della Campania.

Anche per la *drammaturgia* (i testi teatrali), nonostante il teatro romano derivi i sui primi lavori da opere di origine greca, queste erano in realtà spesso rielaborate e rimescolate con contenuti locali (*contaminatio*).

Per capire il peso degli spettacoli locali, basta ricordare come, benché i generi teatrali più sviluppati dagli autori romani furono la tragedia e la commedia, alcune forme popolari rimasero sempre presenti, come genere autonomo, affiancando le rappresentazioni organizzate dall'alto.

Le occasioni degli spettacoli: i Ludi

I **Ludi** erano una pubblica celebrazione di giochi, di origine antichissima in Roma, che si svolgevano in un teatro o in un circo. Inizialmente duravano una sola giornata, ma col passare degli anni raggiunsero la durata anche di una quindicina di giorni.

Venivano catalogati sia per il luogo di rappresentazione che per tipologia.

• Per quanto riguarda i luoghi dove si svolgevano, si potevano distinguere in: *Ludi Circenses*, nel circo; *Compitalicii*, nelle pubbliche piazze; *Scaenici o Theatrales*, in un teatro, stabile o posticcio.

• Come tipologia, ricordiamo: corse equestri a bordo di carri (*ludi circenses*); combattimenti tra gladiatori (*ludi gladiatorii*); gare di caccia di animali selvatici (*venationes*); corse di cavalli (*Equirria*); *Ludi Florales* (con i mimi) per onorare la dea Flora, e altri.

Prima delle gare era prevista una parata (*pompa circensis*) composta dai concorrenti, da giovani rampolli della nobiltà a cavallo, da danzatori armati, il tutto accompagnato da musici e da un coro di satiri.

I Lusi

Ai ***Ludi*** si opponevano i **Lusi**, che erano giochi indetti esclusivamente da privati con partecipazione su invito, in occasione ad esempio dei *novendiali*, i funerali solenni. In origine, i combattimenti tra gladiatori e con



Il circo massimo. Sembra che fossero presenti degli enormi pallottolieri per indicare al pubblico i giri effettuati durante le corse di cavalli.

le fiere, di carattere cruento, erano proprio esclusivi dei *Lusi*, cioè degli spettacoli privati a giro di inviti. Dato però che risquotevano un forte successo, ben presto furono parificati agli altri ludi pubblici, anche se è probabile che si mantesse una finzione legale di *giochi privati cui era consentito assistere* a tutta la cittadinanza.

I Ludi scenici

Nel contesto più ampio degli eventi organizzati durante i *Ludi*, nei teatri di Roma un particolare posto era riservato ai **Ludi scaenici**, che si svolgevano più volte nel corso dell'anno. Erano composti da elementi teatrali, musicali e coreografici assieme, e presentavano combinazioni di danze, canti e recitazione.

Furono introdotti per la prima volta nel corso dei *Ludi Magni* del 240 a.C. dedicati a Giove Ottimo Massimo, in cui si mise in scena il primo dramma latino: una tragedia scritta da Livio Andronìco e basata su un modello greco. Come gli spettacoli del circo, ogni spettacolo teatrale era dedicato a un Dio, e si apriva con una processione rituale (*pompa*), anche se meno fastosa di quella circense.

Tra la fine e la metà del III a.C. ci sono quattro ricorrenze annuali deputate alla rappresentazione dei *Ludi scaenici*: i Ludi Romani (in settembre), i Ludi Megalenses (in aprile), i Ludi Apollinares (in luglio), e i Ludi plebei (in novembre).

Il Mimo

Il **Mimo** probabilmente rappresenta la forma di spettacolo più arcaica della storia romana, e forse anche di quella umana. A Roma i mimi sono sia uomini che donne, sempre di bassa estrazione sociale. Il genere prende sicuramente spunto dal mimo greco.

• I mimi si esibivano nelle piazze (*Ludi compitalicii*), in una rappresentazione improntata su azioni, caratteri e personaggi, con scenette che usano esclusivamente la gestualità e l'espressività senza mai servirsi della parola, unendo anche danze, giochi di prestigio e di agilità fisica. Non potendo contare sulla recitazione, si muovevano rigorosamente senza maschera, in modo da poter sfruttare le espressioni del viso, e quindi anche il *trucco*, già piuttosto diffuso a Roma, nel mimo gioca un ruolo importante, sia per caratterizzare i personaggi che per esaltare le emozioni.

Si trattava di spettacoli con una trama esile, interrotta da continui scherzi e *gag*. Le esibizioni dei mimi vennero riproposte anche nei *ludi*, ed è un genere che ha resistito sino ad oggi.

In età repubblicana le rappresentazioni si spostarono nei teatri: qui le ***mimae*** praticavano, talvolta, a fine spettacolo, la *nudatio mimarum*, uno spogliarello (ampiamente gradito al pubblico) per attirare facoltosi clienti.

La Farsa Fliacica

Le prime notizie di spettacoli scenici veri e propri si trovano in Magna Grecia e in Sicilia già tra il IV e il III secolo a.C con la ***farsa fliacica*** (o *Ilaro-tragedia*), una commedia popolare, probabilmente autoctona, di carattere drammatico-comico, basata sull'improvvisazione buffonesca degli attori.

Vengono riprese scene di vita quotidiana, racconti in parodia dei miti olimpici o delle tragedie classiche. Gli attori probabilmente non recitavano nell'orchestra ma su un palcoscenico, vestiti di maschere grottesche, oscene e imbottite, per rendere ridicoli i personaggi.

L'Atellana

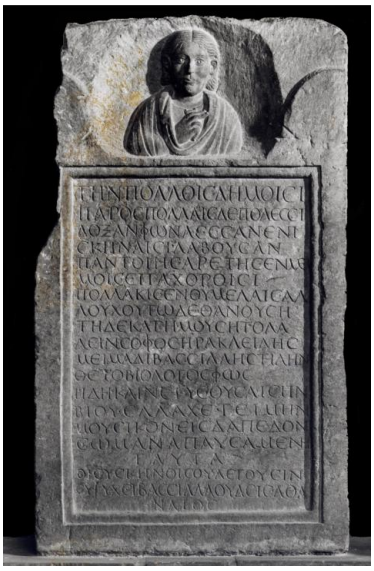
L'inizio dell'attività teatrale a Roma è datato, secondo Tito Livio, nel 391 a.C, con l'arrivo della **Atellana**. Si trattava di uno spettacolo popolare di tradizione nella zona della Campania di cultura Osca (dalla città di Atella), che prevede equivoci, bisticci e battute salaci, una farsa in cui si mescolavano ironia ed allusioni maliziose.

Le compagnie erano attori itineranti, e spesso, come avveniva per i primissimi attori della Grecia arcaica, recitavano sopra il carro su cui viaggiavano.

Questo spettacolo preletterario, di breve durata, dal



Ricostruzioni di maschere di Maccus e Pappus.



Iscrizione funeraria in metrica greca, dedicata da un collega alla mima Bassilla. "... a lei, che spesso morì nei teatri, mai però così. Alla decima Musa, il declamatore Herakleides, pose la stele..."
III secolo d.C, Aquileia, Museo Archeologico Nazionale.



Maschera in terracotta di Maccus, II-I secolo a.C. (Museo Archeologico Nazionale di Taranto).

carattere popolare e farsesco, non richiedeva né autori né attori professionisti né un testo vero e proprio, ma recitazione improvvisata su un semplice ***canovaccio***.
Veniva recitata con l'uso di ***maschere fisse***, con quattro ruoli principali: *Maccus*, il ghiottone sciocco; *Bucco*, il fanfarone; *Pappus*, il vecchio stolido e lussurioso; *Dossennus*, il gobbo astuto. L'improvvisazione su canovaccio e l'uso delle maschere fisse richiama la *Commedia dell'arte* italiana (1500-1700).
Solo nel I secolo a.C. le maschere cominciarono ad essere indossate da ***histriones***, attori professionisti. Al tempo di Silla l'*atellana* assunse una vera e propria forma letteraria, con testo scritto per esteso, avvicinandosi così alla *commedia palliata*, e praticata anche da liberi cittadini.
A Roma ebbe grande successo, almeno fino al II secolo d.C. Dapprima presentata isolatamente, fu poi inserita al termine delle rappresentazioni drammatiche.

I Fescennini

Sempre secondo Tito Livio, l'introduzione dei ***ludi scaenici*** nei Ludi fu celebrata nel 364 a.C, durante i festeggiamenti tradizionali dei *ludi romani*. In quella data, per scongiurare una pestilenza, si cercò il favore degli Dei introducendo nuovi elementi spettacolari e chiamando dall'Etruria mimi, danzatori, musicisti e attori che recitarono dei **versi fescennini**.
Si trattava di una forma di teatralità molto primitiva, diffusa nelle campagne dell'alto Lazio e dell'Etruria, che consisteva in uno scambio di battute mordaci durante le feste per il raccolto.
Lo spettacolo si svolgeva in un clima coinvolgente e acceso, improvvisando le battute senza nessun copione prestabilito, spesso anche deridendo gli spettatori. Per questo motivo non di rado gli spettacoli si trasformavano in vere e proprie liti che costringevano le autorità ad intervenire per evitare offese ai cittadini romani.

La Satura

Dai generi di spettacoli già descritti, e in modo importante dai *fescennini*, andò evolvendosi la prima vera e propria forma drammaturgica tipicamente romana: **la Satura** (letteralmente: miscellanea, composizione mista). Si tratta della versione teatrale -ma più antica- della *Satira*, la storica forma letteraria romana.
Si sviluppa in principio dalle danze etrusche eseguite da un gruppo di ballerini, che compiono aggraziati movimenti al suono di un flauto, senza cantare e senza mimare alcuna azione.
Gli *histriones*, primi attori professionisti latini, riprendono queste danze, interpretandole, accompagnandosi con la declamazione di versi rozzi e improvvisati. La combinazione tra coreutica etrusca e battute salaci degli *histriones* determina il carattere della *satura*, in una successione di scenette poco articolate e di argomento vario, intessuta di danze, canti e scherzi, in una fresca comicità di cui rimane traccia nelle commedie plautine.

Costumi del teatro arcaico

• L'**Abito per l'Atellana** era fortemente diversificato, per poter ben caratterizzare i diversi tipi umani, ed era completato da una maschera di solito grottesca.
• **Abiti dei mimi**: i mimi agivano a piedi nudi o con delle leggere scarpette che permettessero passi di danza.
L'abito del mimo *archimimus*, che sosteneva la parte principale, era una tunica corta, abitualmente bianca, che lasciava scorgere un grosso fallo sul davanti.
L'abito del secondo mimo, detto *centunculos*, una sorta di buffone, era una corta tunica variopinta, sembra composta da tanti pezzetti di stoffa diversi. Aveva anch'esso un grosso fallo e talvolta un mantello scuro detto *ricinium*. Anche le donne recitavano da mimi portando il *ricinium*.
• **Accessori di scena**: in scena si usavano cappelli come il *pilleus*, un copricapo conico usato nei Saturnali per indicare ad esempio Ulisse. Inoltre si usavano mantelli, e parrucche, anche molto ricche, ad esempio rosse per gli schiavi.



Maschera di Pappus, il vecchio rimbambito, ritrovata a Pompei negli scavi della villa di Poppea.



Il Ricinum.

Abiti romani nella vita civile

Alleghiamo una breve descrizione degli abiti civili romani, in modo da meglio comprendere le caratteristiche dei costumi indossati dagli attori.

• **La tunica**.

Sulla pelle si indossava la *tunica interior*, composta di tre bendaggi, per cosce, polpacci e tibie; le donne portavano anche una fascia pettorale. Sopra si vestiva l'abito quotidiano di tutti, la *tunica*, una stoffa con le maniche o smanicata, al massimo lunga fino al ginocchio e sempre portata con la cintura. Schiavi e bambini potevano portare anche un altro indumento, una sorta di proto-toga che lasciava scoperta una spalla.

Colori della tunica: a seconda dei diversi ruoli sociali, la tunica poteva essere più o meno ricca e di diversi colori, ricami e fogge. Marrone era per gli schiavi e gli operai, bianca o naturale per il resto del popolo, mentre il colore purpureo era per gli alti ranghi.

• **La toga**.

Benché poco pratico, la Toga era l'indumento principe degli antichi romani e simbolo di appartenenza alla cittadinanza romana e ai suoi privilegi, tra i quali ad esempio il diritto di partecipazione ai Ludi. Veniva indossata sopra la tunica, nei giorni di festa anche dai cittadini comuni.

Era un grande mantello, lungo tre volte la persona e largo due, composto di lana, lino, cotone, o di seta per le donne. Inizialmente di forma rettangolare e di colore grezzo, assunse col tempo la tipica forma ellittica di colore bianco.

Veniva ripiegata a metà nel senso della lunghezza, come una sorta di sciarpa a mezzaluna, quindi un'estremità era gettata indietro sulla spalla sinistra, fatta passare sotto l'ascella destra e di nuovo indietro sopra la spalla sinistra, infine legata alla cintura.

Colori della toga: esistevano numerose fogge di toga, che indicavano precisi ruoli e cariche.

La ***toga virilis***, candida, era tipica del cittadino romano adulto. Veniva indossata anche dagli aspiranti ad una carica, il ***candidatus*** appunto. Poteva essere scura, di colore nero, grigio o marrone quando era portata in segno di lutto o da persone incriminate.

La ***toga praetexta*** era bordata di porpora, indossata dalle alte cariche e dai magistrati, ma anche dai giovani liberi e dai fanciulli nobili. I sacerdoti la portavano con un lembo sulla testa.

La ***toga picta***, color porpora e oro, era per le altissime cariche: l'imperatore e i comandanti militari.

• ll **ricinium** era un antico costume, precedente alla toga. Divenne col tempo una piccola stoffa quadrata, rossa o azzurra, piegata in due sul capo e portato dalle donne in occasione di sacrifici e funerali.

• **La Stola**.

Le donne indossavano al posto della toga la stola, che di solito copriva l'intero braccio: un abito ampio, lungo fino ai piedi e plissettato, allacciato con una cintura nascosta. I tessuti erano di colori vivaci.

• **I mantelli**: sopra la toga potevano essere indossate delle mantelle, di svariate fogge, alcune munite di cappuccio contro la pioggia.

• Un tipico esempio era il **pallium**, un ampio mantello, inizialmente considerato esclusivamente greco e quindi disprezzato dai Romani. Divenne l'abito preferito dalla gente comune, dai filosofi e dai pedagoghi, e col tempo finì per sostituire la toga nell'uso quotidiano, in quanto molto più pratico. Per le donne era chiamato **palla** ed era di colori vivaci, completato da uno scialle sul capo se sposata. Ridotto a foggia di sciarpa, il Pallium diventerà un paramento della chiesa cristiana.



Toga romana, vestizione.



Tunica romana.



Stola con sopra la Palla.

10.3.B. AUTORI DEL TEATRO LATINO ARCAICO

Abbiamo scarse notizie sugli autori del teatro arcaico latino, sia perché molto era basato sull'improvvisazione, sia perché la forma scritta della lingua latina si forma relativamente tardi, quantomeno a livello letterario.

• ***Livio Andronìco*** (~280 - ~200 a.C.), un *liberto* (uno schiavo liberato), di origine e formazione greca alessandrina. Poeta, drammaturgo e attore teatrale, nel 240 a.C. fece rappresentare un *dramma* che è tradizionalmente considerato la prima opera letteraria scritta in lingua latina. Probabilmente molte sue opere erano trascrizioni di tragedie greche.

• Per l'**Atellana** si ricorda ***Gneo Nevio*** (~275-201 a.C?), forse originario proprio di Atella, ritenuto il fondatore della letteratura epica latina (*epos*).

• Anche per i **Fescennini**, recitati di getto, non abbiamo nessuna fonte, benché siano citati da molti autori, tra cui i due grandi poeti Catullo e Orazio.

Per il **mimo**, essendo prevamentemente muto, troviamo solo alcuni scarsi frammenti dei prologhi, oltre alle numerose citazioni di spettacoli realizzati e di autori che l'hanno praticato: tra questi ricordiamo il *cavaliere* ***Decimo Laberio*** (106–43 a.C.), e il liberto ***Publilio Siro*** (1° sec. A.C.).

Per quanto riguarda la ***Satura***, la troviamo menzionata da Tito Livio, ma non abbiamo fonti dirette di autori.



Ritratto immaginario di Gneo Nevio in una miniatura delle Cronache di Norimberga (1493).

10.3.C. AUTORI DI FABULAE

Anche degli autori imperiali ci è rimasto poco oltre ai loro nomi, e la quasi totalità dei testi è andata perduta. Citiamo gli autori più noti.

• ***Tito Maccio Plauto*** (Sarsina, ~255/250 a.C.-Roma, 184 a.C). Plauto è uno dei più prolifici e importanti autori della letteratura teatrale latina, ebbe molti imitatori, e fu quello che esercitò la maggiore influenza sulla storia della *commedia*. Scrisse sostanzialmente nel genere della *palliata*. Il termine *plautino* dà un'idea di come il suo stile influenzò la commedia latina. Riusciva a creare molte situazioni licenziose e comiche e a descriverle con grande fantasia verbale.

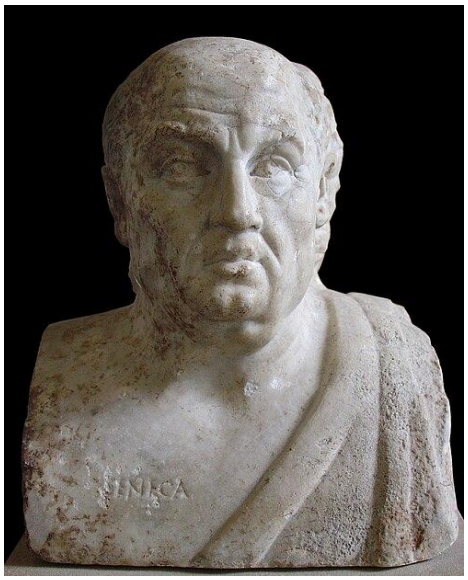
• ***Quinto Ennio*** (Rudiae 239 a.C.-Roma, 169 a.C.). Poeta, drammaturgo e scrittore romano. Viene considerato fin dall'antichità il padre della letteratura latina, poiché fu il primo ad usare il latino come lingua letteraria, in competizione con il greco. Eccelleva nella tragedia, sia cothurnata che praetexta, ma sperimentò molti generi letterari.

• ***Marco Pacuvio*** (Brundisium 220 a.C.-Tarentum 130 a.C.). Drammaturgo, poeta e pittore romano, era nipote di Quntio Ennio. Fu il primo a scrivere tragedie in latino, le *cothurnatae*.

• ***Publio Terenzio Afro*** (Cartagine ~190-185 a.C. - Stinfalo 159 a.C). Commediografo romano, scrisse soltanto 6 commedie, giunte a noi integralmente. Terenzio adattò con la *contaminazio* i modelli greci della commedia, specialmente di Menandro, al pubblico latino. Riflessivo e pacato, il suo scopo non è far ridere ma riflettere. La sua fama non fu grande ma fu duratura.

• ***Lucio Anneo Seneca*** (Corduba, 4 a.C.-Roma, 65 d.C). Grande filosofo, drammaturgo e politico romano. È autore di nove tragedie cupe e profonde, cosparse di atrocità di ogni genere: violenze, incesti, magia nera, cannibalismo.

• Ricordiamo oltre a questi *Cecilio Stazio, Lucio Accio, Titinio, Lucio Afranio, Tito Quinzio Atta, Lucio Pomponio*.



Lucio Anneo Seneca.

10.3.D. FABULA E PANTOMIMA: TESTI E COSTUMI

A differenza di quanto avveniva nell'antica Grecia, la scrittura dei testi teatrali era soggetta alle influenze del committente, e sottoposta ad una severa censura preventiva, quindi gli autori dovevano porre molta attenzione a ciò che scrivevano, per non incorrere in guai con le autorità.

Bisogna anche ricordare che nel teatro latino non esisteva il *Proagón*, in cui con qualche giorno di anticipo si faceva un riassunto di quanto presentato in scena, pertanto per lo spettatore romano i prologhi diventarono fondamentali.

Anche nella forma letteraria il teatro latino riadattò più o meno profondamente molti aspetti del teatro greco. Dai pochi testi giunti sino a noi, la **tragedia** rimase naturalmente legata al linguaggio solenne, ma la **commedia** istituì molte innovazioni, nella struttura della storia, nei temi trattati e nel linguaggio: si introdussero una gran varietà di metri, si inserirono dialoghi familiari e parti recitate e cantate, e fu anche introdotto un ricco accompagnamento musicale al flauto.

Sulla scena l'attore romano vestiva, come quello greco, un abito simile a quello quotidiano per immedesimare lo spettatore: una tunica, con sopra una toga di lana.

Tuttavia, come per la vita quotidiana, col passare del tempo e a seconda dell'importanza dello spettacolo e della fama dell'attore, questi abiti potevano essere molto diversi, da poveri fino a molto costosi e utilizzati per una sola rappresentazione. Quasi fosse una sfilata, Orazio ci ricorda che il pubblico applaudiva il vestito prima ancora dell'attore.

I colori erano ben codificati sulla scena, così come lo erano nella vita reale: ***bianco*** per i vecchi, ***colorato*** per i giovani, ***nero*** per il lutto. Il ***porpora*** indicava nobiltà, fama e ricchezza. Il ***giallo*** non rappresenta più la seduzione, come era nel mondo greco (Aristofane), ma la cupidigia (Terenzio), le prostitute, le mezzane avide e gli ebrei.

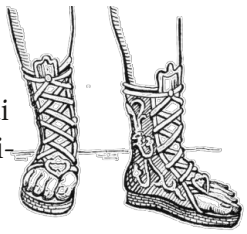
La Fabula

• Il termine **fabula** era utilizzato per indicare quelle rappresentazioni sia tragiche che comiche, che venivano rappresentate durante i *ludi pubblici*, cioè gli eventi di intrattenimento popolare nelle principali feste religiose. Il loro nome si riferisce sempre agli abiti indossati. Come d'uso, gli attori indossavano maschere che identificavano facilmente quale personaggio rappresentavassero.

L'***attore delle tragedie*** portava abiti regali e maestosi, e la maschera era arricchita di accessori, come ad esempio una corona.

• L'***attore delle commedie*** ai piedi portava il *socco*, una scarpa bassa, indossando un costume vivace e variegato, con una maschera priva di accessori.

• ***I mimi*** si coprivano le spalle col Ricinum, e per questo erano detti *riciniati*.



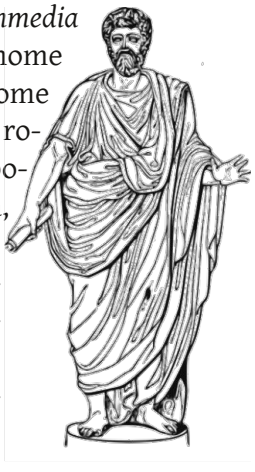
La ***fabula cothurnata*** era una *tragedia* di ambientazione greca, che prende come modelli le opere di Eschilo, Sofocle e soprattutto Euripide. Il nome deriva dal **coturno**, l'alto calzare a forma di stivaletto con una spessa suola, caratteristico degli attori greci.



• La ***fabula palliata*** era invece una *commedia*, sempre di ambientazione greca, il cui nome deriva dal **pallium**, il termine latino usato per designare il mantello che indossavano gli attori greci. Simile nella forma era la **palia**, indossata dalle donne romane rispettabili fin dalla metà dell'età repubblicana. Tertulliano lo riteneva l'indumento più appropriato per filosofi e cristiani. È possibile che il termine stesso *palliata* significhi, per via del contenuto, metaforicamente "ammantata" in stile greco.



• La ***fabula praetexta*** era, in opposizione alla *cothurnata*, la *tragedia* con ambientazione romana, dal carattere patriottico e nazionale, che esaltava avvenimenti importanti o eminenti figure politiche romane. Ovviamente non poteva che vestire una toga prestigiosa, e il termine deriva infatti dalla **toga praetexta**, la toga orlata da una striscia porpora, indossata da alte cariche e magistrati romani.



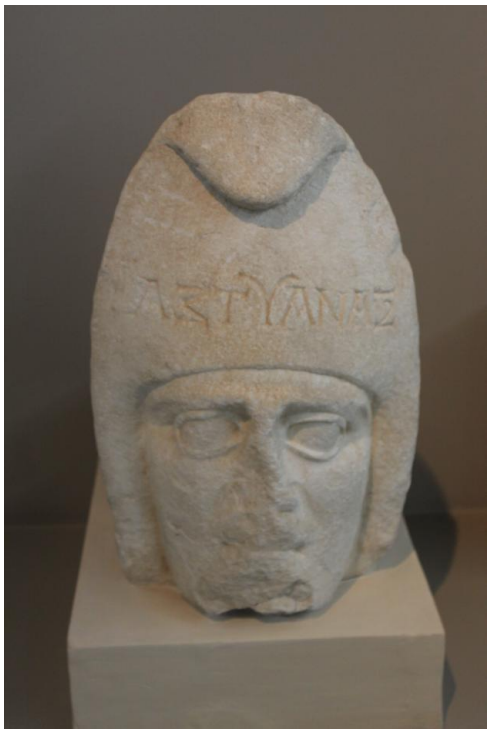
• La ***fabula togata*** era invece la *commedia* di ambientazione romana, e il nome indica ovviamente la **toga**, intesa come abito distintivo della cittadinanza romana. Aveva un carattere più popolare rispetto alla commedia greca, mettendo in scena il mondo degli umili, dei contadini, degli artigiani, con una grande varietà di tematiche, trame semplici e sempre con uno scarso numero di personaggi.

Pantomima e musica

Negli spettacoli teatrali latini, la musica ebbe un ruolo importante, dato che la sua presenza nelle commedie e nelle tragedie sopperiva anche all'assenza del *Coro* che era tipico delle rappresentazioni greche.
Tuttavia, un coro rimase nella ***Pantomima***, genere nato in Grecia e introdotto a Roma in età imperiale intorno al 22 a.C da Pilade di Cilicia e Batillo d'Alessandria.
E assieme alla sua peculiare presenza del piccolo coro, sembra che anche la musica approdò al teatro latino proprio attraverso la pantomima.
Questo particolare spettacolo, che traeva spunti da vicende mitologiche, prese a Roma il nome di **fabula saltica**, dato che l'attore si serviva anche della danza *(saltatio)*.
Il ***pantomimus***, attore colto, mimo, danzatore e cantante, interpretava sul palcoscenico *(pulpitum)* tutta la storia da unico protagonista. Era una versione parlante e non buffonesca della figura del mimo importata a Roma dalla Magna Grecia.
A differenza del mimo, il pantomimo non svolgeva temi farseschi, ma vicende della mitologia o della storia passata, comparendo in scena nell'abito dell'attore tragico e cambiando maschera ad ogni personaggio.
Usava toni raffinati e mosse più aggraziate di un mimo, facendo uso di una maschera piccola e leggera per proteggere il volto e per recitare i diversi personaggi, quindi senza l'aiuto delle espressioni facciali tipiche del mimo.
Per raggiungere una maggiore raffinatezza nel racconto, usava ricchi costumi, e si serviva di scenografie.
Si muoveva al suono di strumenti, accompagnato sempre dal piccolo coro che cantava su un libretto di carattere mitologico appositamente scritto in lingua greca; talvolta era affiancato anche da un attore con interventi solo parlati per narrare le vicende.
Poiché raccontava in genere storie d'amore, il suo successo dipendeva soprattutto dal fascino che riusciva a esercitare.
Era considerata un'attività poco onorevole, benché redditizia. I pantomimi più famosi, come Pilade di Cilicia e Batillo di Alessandria all'epoca di Augusto, o Paride ai tempi di Nerone, acquistarono immensa popolarità.
Contro questo genere in particolare si scatenò la polemica dei moralisti cristiani (Sant'Agostino e Zosimo).



***Musicisti di strada**, mosaico romano proveniente dalla Villa del Cicerone a Pompei firmato dall'artista Dioscuride di Samo (II sec. a.C) Museo Archeologico Nazionale di Napoli.*



Scultura teatrale macedone del II secolo, che si ritiene rappresenti la maschera di una pantomima.

10.3.E. IL CARATTERE COLOSSALE DELL'EDILIZIA SCENICA ROMANA

Un elemento dell'universo romano che caratterizza e accompagna tutta la vita pubblica è senza dubbio il gusto per la ***spettacolarità***, che ritroviamo in ogni àmbito: nei trionfi militari, nei funerali solenni degli aristocratici e persino nell'attività giudiziaria e politica tramite la figura dell'oratore.

Ovviamente, questo aspetto non poteva che essere imponente anche negli edifici e negli spettacoli teatrali.

Le incredibili costruzioni che ci hanno lasciato rendono molto bene l'idea di come il concetto di spettacolo fosse centrale nella cultura e nella vita politica romana. Ancor oggi, sparsi per l'impero, si ritrovano i resti di oltre 250 teatri romani a forma semicircolare come i teatri greci. Oltre a questi si trovano più di 250 arene (anfiteatri elittici o rettangolari), che furono le sedi principali dei Ludi: basta dare un'occhiata al Colosseo, o all'enorme ***Circo Massimo***, che poteva ospitare 250/300 mila spettatori, nel quale sembra già Romolo tenne dei giochi pubblici, e dove venivano effettuate anche le gare di cavalli, molto care ai romani.

Colosseo e Circo Massimo furono solo la prima sede dei *Ludi*, che più tardi vennero praticati anche in altre strutture, come il ***Trigarium*** o il ***Tarentum*** nel *Campo Marzio*, o in seguito sul colle Celio, al riparo dalle inondazioni del Tevere.

I primi teatri in legno

Come la più arcaica struttura teatrale greca, i primi teatri romani erano costruzioni in legno provvisorie, erette di fronte al tempio di Apollo Sosiano o della Magna Mater, oppure all'interno del Circo Massimo.

Quello che sappiamo della struttura arcaica del teatro latino riguarda quasi esclusivamente la commedia. Il teatro era composto soltanto da un assito in piano, detto ***pulpitum***, una semplice pedana su cui si muovevano e recitavano gli attori, che generalmente rappresentava una via o una piazza, e dalla ***scenae***, un tavolato verticale che fungeva da parete di sfondo dietro il pulpitum. Col tempo la scenae si arricchì di sfondi dipinti e di altri elementi scenografici. L'uso di costumi elaborati e delle maschere aveva già preso piede in questo periodo.

Sulla *scenae* si aprivano tre porte, corrispondenti a tre case contigue immaginarie, dove avrebbero abitato i personaggi delle commedie. In corrispondenza di ciascuna porta avanzava sul palcoscenico un ***vestibolo***: una tettoia piatta sostenuta da due colonne. La presenza del vestibolo e di colonne sul fondale rimarranno elementi costanti del teatro romano.

Se l'azione richiedeva l'entrata di un tempio, non ne era rappresentata la facciata, ma soltanto il muro di cinta, nel quale era praticata un'altra porta, simile a quelle delle case vicine. Fuori dal tempio, sul pulpito, poteva esserci un altare.

I primi teatri stabili

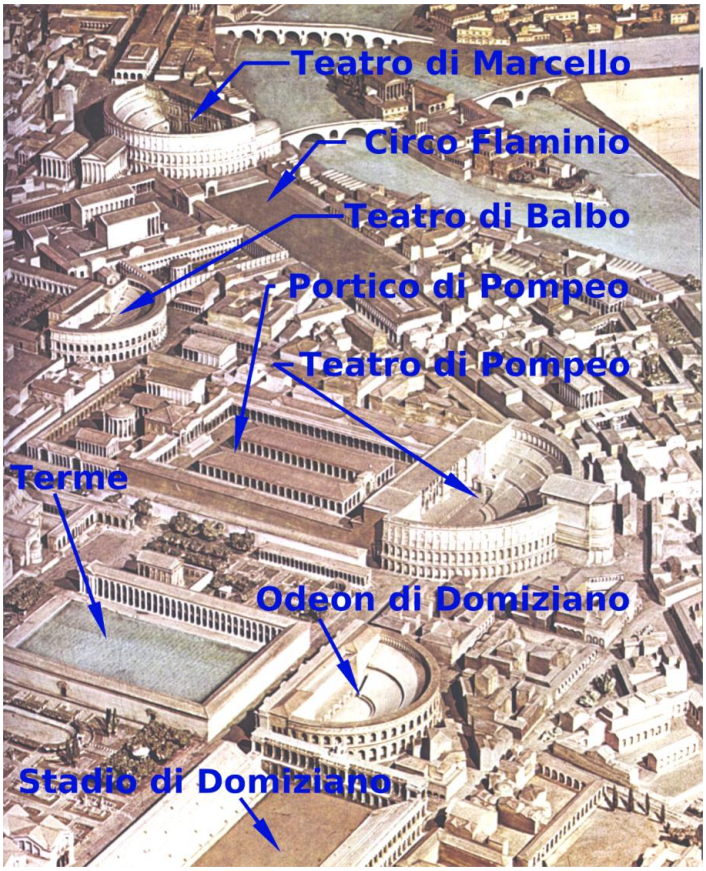
Il primo teatro in muratura fu costruito a *Bononia* (Bologna) verso l'88 a.C, con gradinate in laterizio, e con dimensioni di circa 75 metri di diametro della cavea.

Per lunghissimo tempo a Roma fu considerato deplorevole costruire teatri stabili, perché si pensava che i giovani potessero essere influenzati negativamente dalle rappresentazioni teatrali, quindi i teatri, dapprima in muratura e poi in pietra, videro la luce tardi, a partire dalla fine del I secolo a.C. A questo riguardo era stato anche deliberato ufficialmente un divieto di costruire teatri in maniera stabile.

Per aggirare il divieto, Geo Pompeo (106 a.C.-48 a.C.) prendendo spunto dai teatri greci fece erigere sulla sommità delle gradinate un tempio dedicato alla dea Venere, in modo da santificare il luogo. Quello di Pompeo fu il primo teatro stabile costruito in Roma, inaugurato nel 57 a.C. e terminato nel 55 a.C. L'emiciclo del teatro di Pompeo aveva un diametro di ben 160 metri, e prevedeva 27.000 posti a sedere.

Nel 13 a. C. fu costruito il teatro di Balbo, decisamente più piccolo, con (solo) 7.700 posti a sedere.

Già Giulio Cesare aveva iniziato a costruire l'emiciclo del teatro di Marcello, terminato poi nell'11 a. C, che aveva un diametro di 150 metri e ospitava 14.000 posti.





Ricostruzione di un teatro provvisorio in legno.

Dal plastico di Roma imperiale, al Museo della civiltà romana.

10.3.F. STRUTTURA DEL TEATRO ROMANO

L'edificio teatrale in età augustea e imperiale svilupperà una facciata esterna imponente, alzata di numerosi piani, ornata di archi e colonne, con alte mura perimetrali che la collegano alla *Cavea*.

La facciata interna, che originariamente era un semplice sfondo, usato anche come riparo per i cambi degli artisti, ora diventa *fronte scenico* (***scaenae frons***), parte dell'edificio stesso, monumentale e riccamente decorata in modo permanente. Diventa allo stesso tempo lo sfondo architettonico della facciata di un palazzo a due o più piani, una parete con funzione acustica e protettiva per chiudere lo spazio del teatro, e il camerino per gli artisti. Le porte rimangono essenzialmente tre, solo raramente ne troviamo cinque. Una centrale, la più importante, detta ***Valva Regia***, usata dall'attore principale, e le porte laterali, chiamate ***Valvae Hospitales***. Per convenzione la porta di destra conduceva verso il foro, e quella di sinistra al porto.

Ai fianchi si trovano due semplici muraglie, i ***Paraschenae***, oppure delle vere e proprie torri, le ***Versurae***, composte da più ambienti e che talvolta potevano ospitare anche dei posti d'onore. Alla loro base ritroviamo inglobati i due ***Parodoi***, gli ingressi in scena per gli attori, che potevano servire per dei cambi di scena.

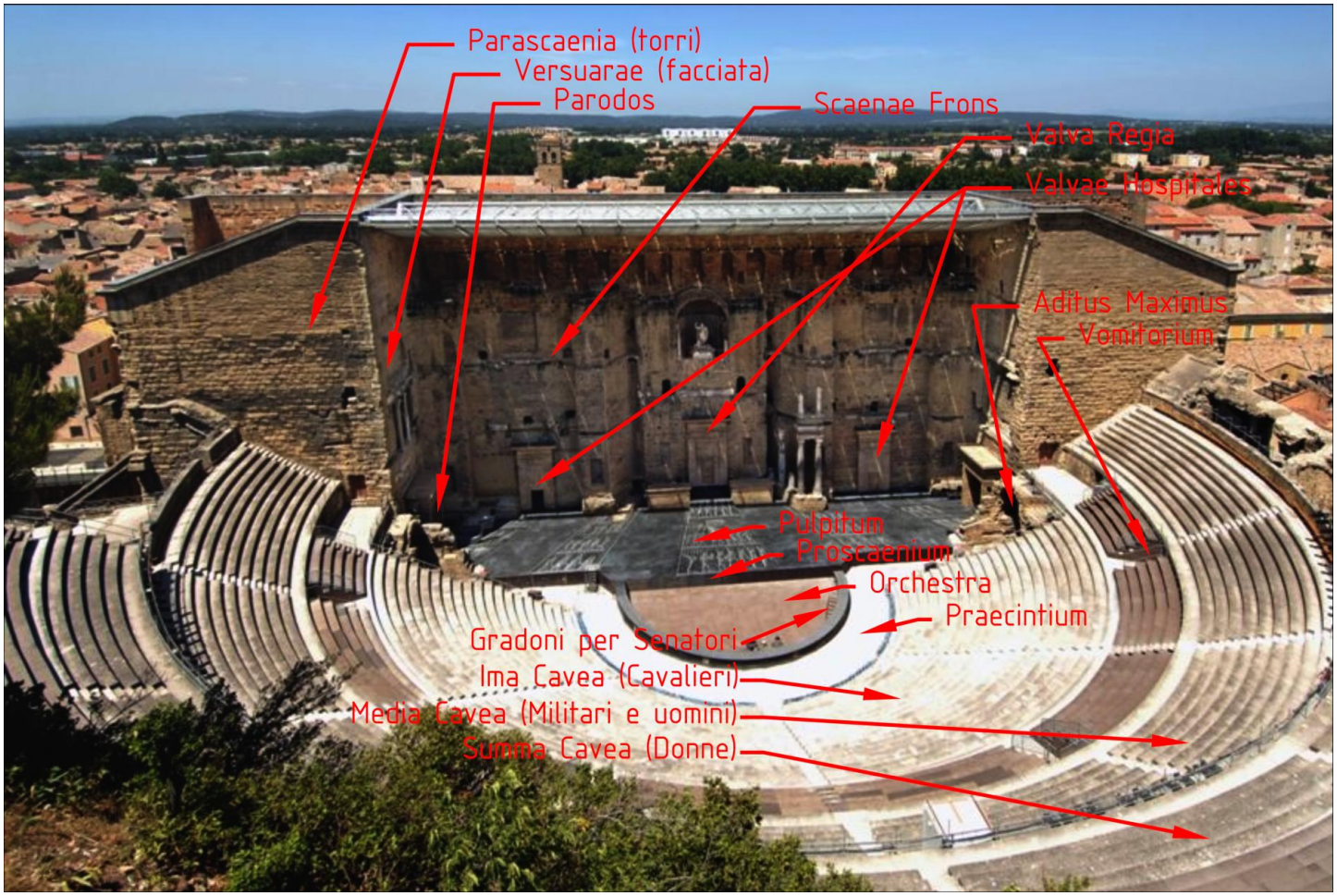
Anche il "palcoscenico" (***pulpitum***) si trasforma. Viene costruito meno rialzato rispetto all'orchestra, e per la prima volta abbastanza profondo, consentendo un maggiore spazio per la rappresentazione e per i movimenti degli attori, che, come ci dice Vitruvio, ora recitano esclusivamente in questo spazio.

Al limitare di questo rialzo, verso il pubblico, si trova il ***proscenium***, una separazione tra *pulpitum* e *orchestra* (da non confondere col *proskènion* greco), fisicamente segnato da un muretto, di solito munito di nicchie acustiche per smorzare gli echi.

In prossimità del *proscenium*, lo spazio abbondante del *pulpitum* ora consente anche di collocare il primo sipario, l'***Aulaeum***, già presente all'epoca di Cicerone, utilizzato come oggi a fine spettacolo e per veloci cambi di scena protetti. Si trattava di un telo, sconosciuto ai greci, innalzato e poi lasciato cadere in una buca predisposta disvelando la scena. In alcuni teatri, invece di cadere dall'alto, veniva sollevato da un sistema di antenne telescopiche nascoste in un alloggiamento del palcoscenico.

L'accesso e l'uscita del pubblico erano garantiti dai numerosi ***Vomitoria***, ingressi ricavati nell'orchestra, e dagli ***Aditus Maximi***, gli ingressi posti ai fianchi dell'*orchestra*.

Ora che il *Coro* non esiste più e che gli attori recitano sempre sul *pulpitum*, l'***orchestra***, sempre semicircolare, viene lasciata in gran parte libera. Sono presenti alcuni gradoni piatti, che fiancheggiano l'interno del muretto di cinta, e che costituiscono i sedili di prima fila, muniti di morbidi cuscini, riservati ai senatori. Come



Teatro romano di Arausio ad Orange, Francia del sud, uno dei teatri romani stabili meglio conservati, inaugurato nel 50 a.C.

nel teatro greco, l'orchestra rimane separata dalla *Cavea* grazie al ***precinto***, un corridoio semicircolare.
All'esterno dell'*orchestra* si trova la ***cavea*** (gradinate), dove prendono posto tutti gli altri spettatori. Suddivisa in tre settori, divide i posti assegnati in base all'ordine sociale e al censo: la parte più vicina all'orchestra era destinata ai cavalieri; il settore di mezzo era riservato ai militari ai cittadini e ai plebei ricchi, mentre il terzo settore, che era la parte più esterna e quindi più lontana dalla scena, era riservato alle donne, ai plebei poveri e agli schiavi che accompagnavano i personaggi importanti.
La *Cavea* era ricoperta da un telone chiamato un ***Velarium*** o ***Velum***, di derivazione navale: una copertura in tessuto stesa con dei travi sopra gli spalti, per riparare gli spettatori dalla pioggia e dal sole. La sommità della *scaenae frons* spesso veniva costruita alla stessa altezza della sommità della *cavea*, in modo da poter ricoprire l'intera struttura.

Struttura del teatro greco e romano a confronto

L'architettura romana risente costantemente dell'influenza greca, e la progettazione del teatro non fa eccezione. Le analogie fra i teatri romani e greci sono evidenti già nel primo teatro di Roma, costruito, come già detto, nel 57 a.C. dal triumviro Gneo Pompeo: un teatro che divenne punto di riferimento anche per i teatri del periodo imperiale.
Ad esempio la prerogativa, quasi onnipresente, del piccolo tempio inserito nella struttura e dedicato ad una divinità, è un elemento mutuato dalla tradizione greca e già presente nel teatro di Pompeo.
Tuttavia, a livello costruttivo, i teatri romani definirono delle loro peculiarità, in parte motivate dal fatto che il teatro romano voleva essere uno spazio di mero divertimento, mentre quello greco doveva istruire i cittadini e contribuire alla loro formazione morale.
Per esempio, come evento di divertimento e di celebrazione delle feste, il teatro andava inserito nella vita cittadina, e non essere un luogo di "pellegrinaggio". Per questo ora non sorge più poggiato ad un declivio naturale sfruttando la pendenza per le gratinate, ma viene costruito in piano, innalzando tutta la struttura da zero, collocandolo così in luoghi prestabiliti della città, con proprie fondamenta e con gradinate che poggiano su archi e volte in muratura. Questo vale già per il teatro di Pompeo. Grazie a ciò fu anche possibile inserire un palcoscenico molto più ampio, a tutto vantaggio della scenografia.
Un'altra caratteristica dell'edificio romano fu la fusione in un unico complesso delle varie parti del teatro, rendendolo a tutti gli effetti una struttura a sé stante, separata dall'ambiente esterno, esattamente come avviene per il teatro moderno.
A questo effetto contribuisce anche il *Velarium*, la protezione in tela per la pioggia e il sole: nonostante la struttura muraria del teatro fosse ancora quella di un edificio all'aperto, si andava in qualche modo avvicinando al concetto di teatro coperto del periodo moderno.



*Il **Teatro Tempio di Monte San Nicola a Pietravairano** (Caserta, II-I secolo a.C.), in uno stupendo panorama a circa 400 metri di altitudine, è il classico complesso in stile greco, costituito da un tempio e un teatro.*
Il tempio, circa 20 mt più in alto, è di pianta rettangolare detta tuscanica, formata da un'anticamera (pronao) e tre ambienti (cellae) dedicati alle divinità del luogo.
*Del teatro sono rimasti la **cavea** semicircolare (1800-2000 posti circa), ricavata sfruttando il pendio naturale della collina, gli **analemmata**, ovvero i muri di contenimento della cavea e la **scaenae** rinforzata da quattro torrette. L'elemento meglio conservato è l'**iposcenio**, cioè la base del palco, e i **paraskènia**, i due corpi laterali avanzati della scaenae che organizzavano il senso di una prospettiva urbana.*
*La tecnica edilizia impiegata è l'**opera incerta** (opus incertum), un metodo diffusosi a partire dal II a.C, realizzato con piastre di pietra piane irregolari unite tra loro da malta.*
Rimasto dimenticato per oltre un millenio, fu riscoperto per caso nel 2000 da Nicolino Lombardi, studioso e storico della stessa zona, durante una sessione di parapendio. Dal 2002 si è proceduto al restauro per la tutela e l'utilizzo, anche se gli interventi sono stati molto profondi.

10.3.G. ORGANIZZAZIONE TEATRALE ROMANA

Spettacoli teatrali come intrattenimento

Abbiamo visto come il teatro greco fosse caratterizzato da una sensibilità sacra e morale, uno strumento comunitario per istruire e formare l'animo del cittadino.
Ai primordi, in età arcaica, anche a Roma gli spettacoli teatrali erano legati almeno temporalmente alle solennità religiose, e i teatri sorsero solitamente collegati ai templi sacri.
Tuttavia, un'altra sorprendente caratteristica della civiltà romana si va ben presto a delineare: la capacità di inglobare aspetti sociali, civili e artistici in prospettiva politica: in questo senso il ruolo degli spettacoli, le professioni e anche i rapporti economici, possono per molti aspetti essere sovrapposti a quelli che ritroviamo nelle società moderne.
Così ben presto anche i ***theatrales*** (*ludi scaenici*) vennero inseriti in occasione delle ricorrenze pubbliche, o per i ***trionfi*** (vittorie militari), come spettacoli equiparati ed affiancati ai giochi, in un numero straordinario di giornate dedicate a feste e spettacoli: i giochi romani, i giochi di Cerere, di Apollo, di Flora, della Vittoria, ecc. Per aumentare la percezione di spettacolarità delle rappresentazioni, la scena si arricchì ben presto di macchine teatrali, come era già successo nel teatro greco. Ricompaiono ad esempio i periaktoi, i prismi triangolari rotabili con i lati dipinti con una scena tragica su un lato, una scena comica su un altro una satiresca sul terzo.
Ufficialmente indetti come mero intrattenimento, come evento pubblico ricco di attori, danzatori, musicisti e talvolta anche animali, anche i *ludi scaenici* come gli altri giochi costituivano in realtà una delle migliori espressioni di controllo, ben rappresentato dal famoso motto: ***panem et circenses***, ovvero *ammansire e conquistare il favore del popolo con elargizioni gratuite di grano ed allestimento di spettacoli.*
Col passare del tempo, nel passaggio dalla repubblica all'impero, i ludi si arricchirono di nuove valenze più strettamente politiche, fino a diventare un vero e proprio strumento di propaganda elettorale, e spesso ricchi e potenti cittadini finanziavano gli spettacoli per guadagnare influenza e popolarità tra le masse.

Uno spettacolo aperto a tutti

Il teatro era un'occasione di grande festa, e durante il loro svolgimento erano sospese tutte le attività lavorative e amministrative.
I *ludi scaenici* erano aperti a tutti coloro che possedevano la cittadinanza romana, indipendentemente dalla loro classe sociale. L'accesso era gratuito, con l'obbligo però di possedere il *permesso di accesso*: una tessera (una tavoletta d'osso con alcuni segni incisi) utile per controllare il numero degli spettatori e per dirigerli verso i settori assegnati.
In un primo tempo tuttavia non erano previsti posti a sedere, introdotti solo a partire dalla seconda metà del II secolo a.C, quindi gli spettatori dovevano rimanere in piedi o più probabilmente seduti per terra.
Una volta entrati nel teatro, si cercava il posto migliore nel proprio settore (cuneus). Vi erano degli addetti (*dissignatores*), incaricati di accompagnare gli spettatori ai loro posti. Queste antiche *maschere*, o altri incaricati (*praeco*), erano munite di manganelli e frustini per gli indisciplinati che creavano problemi.

Il dominus gregis: l'impresario teatrale

Le spese per l'organizzazione degli spettacoli erano a carico dello stato, rappresentato dai magistrati organizzatori detti *aediles* e dai *praetor urbanus*. I costi rappresentavano una sorta di investimento che aveva un ritorno di immagine per il proprio prestigio, o in seguito per la propria propaganda elettorale.
I magistrati in questo caso si affidavano ad una figura detta ***dominus gregis***: *gregis* o *catervae* erano le compagnie teatrali, solitamente composte di schiavi o *liberti* (schiavi liberati), e *dominus gregis* era la figura che le gestiva, di solito anche come primo attore, paragonabile al moderno impresario teatrale o capocomico. L'allestimento di uno spettacolo rappresentava per il *dominus gregis* un'impresa economica ad alto rischio: se non aveva successo infatti l'edile non rifondeva molte delle voci di spesa.
Il *dominus gregis* risulta una figura centrale anche rispetto all'autore del testo teatrale, a cui spesso veniva richiesto di adattare delle parti in base alle doti artistiche del capocomico. Talvolta l'autore dei testi, per mettere in scena il proprio lavoro, si accordava economicamente con il capocomico e dividevano le spese; talvolta il capocomico acquistava direttamente da lui il testo e ne curava la messinscena, ricoprendo solitamente anche il ruolo di attore principale, mentre gli altri attori della sua compagnia ricevevano parti secondarie.
La collaborazione si mantiene anche nella scelta delle ***musiche***, dato che sulla scena sia tragica che comica è prevista la presenza costante di un flautista.



Teatro di Sabratha (Libia) fine II - inizi del III secolo d.C.

10.3.H. ATTORI, INTERPRETI E MASCHERE

Abbiamo visto come il teatro greco metteva in relazione attori e spettatori, con il coro nell'*orchestra* che rappresentava gli spettatori stessi. Il mondo romano invece, almeno per quanto riguarda gli spettacoli di teatro, produce una divisione netta tra chi agisce la scena e chi è destinato a fruirne. Fisicamente i due mondi sono ora separati dal *proscaenum*, come due realtà che si fronteggiano, una sulla scena e una nella cavea, e non sono più mediate dal coro o relazionate dall'attore. Anche l'invenzione del sipario rafforza questa divisione.

Cantor, actor e histrio

Gli attori romani potevano appartenere alla categoria dei mimi, oppure a quella degli attori veri e propri, gli ***histriones***, che facevano uso della parola.

Il ruolo stesso degli *histriones* si separa in tre diversi interpreti: il ***cantor***, l'attore che canta le scene, l'***actor***, che narra le vicende e viene considerato superiore al *cantor*, e l'***histrio***, superiore a tutti, avvicinato all'oratore per il suo uso della voce e della tecnica. Quintiliano ci dice che la tecnica dell'*histrio* era necessaria anche all'oratore, per migliorare la propria pronuncia, la maniera di porgere, la compostezza del gesto. Lo stesso Cicerone andrà a lezione dal famoso attore Roscio, per apprendere come agire sulla scena.

Col tempo però, sotto l'influenza ellenistica, italica ed etrusca, l'attenzione si sposta sempre più verso una maggiore corporeità. L'attore latino diventa il centro di uno spettacolo in cui il valore della parola viene man mano sminuito dalle *performances*: si esalta sempre più l'abilità tecnica del gesto dell'interprete, a discapito del verso del drammaturgo.

Allo stesso modo, lo spirito comico, grottesco e derisorio del discorso sostituisce il valore letterario.

Sotto l'impero iniziano anche gli spettacoli dissacratori, come la satira dei potenti e dei falsi costumi moralistici. Di conseguenza anche l'atteggiamento di certi romani, nei confronti di chi cavalca le scene, cambia. L'infamia posta sugli attori deriva probabilmente anche proprio dalla paura della feroce critica verso l'*auctoritas*.

L'attore diventa così un uomo disonorato, agli occhi della morale e della legge. I censori cancellano l'attore dai registri della sua tribù, lo dichiarano incapace giuridicamente e politicamente.

Per questo motivo la recitazione era affidata alle categorie socialmente più basse, e quelli che lavoravano nei drammi erano in genere schiavi o *liberti* (schiavi liberati).

Ancora più in basso stavano i mimi, ai margini della società, un ruolo che comportava la perdita della cittadinanza, oltre al rischio per le donne che praticavano la *nudatio mimarum* di violenze e soprusi; secondo alcuni autori, in questa parte le *mimae* venivano talvolta sostituite da meretrici, prostitute professioniste.

Esistono comunque alcune eccezioni, mime che ottennero ricchezza, fama e successo, come ***Arbuscola***, ***Origine***, e ***Licoride***. O come l'attore ***Quinto Roscio Gallo*** (~120–62 a.C.), nato sì da famiglia umile, ma che per le sue doti di recitazione divenne ricchissimo, e uno degli attori più famosi della storia romana. Fu maestro di dizione e intimo amico di Cicerone. Fondò anche una famosa scuola di recitazione, e compose un libro su quest'arte, forse il primo manuale di recitazione.

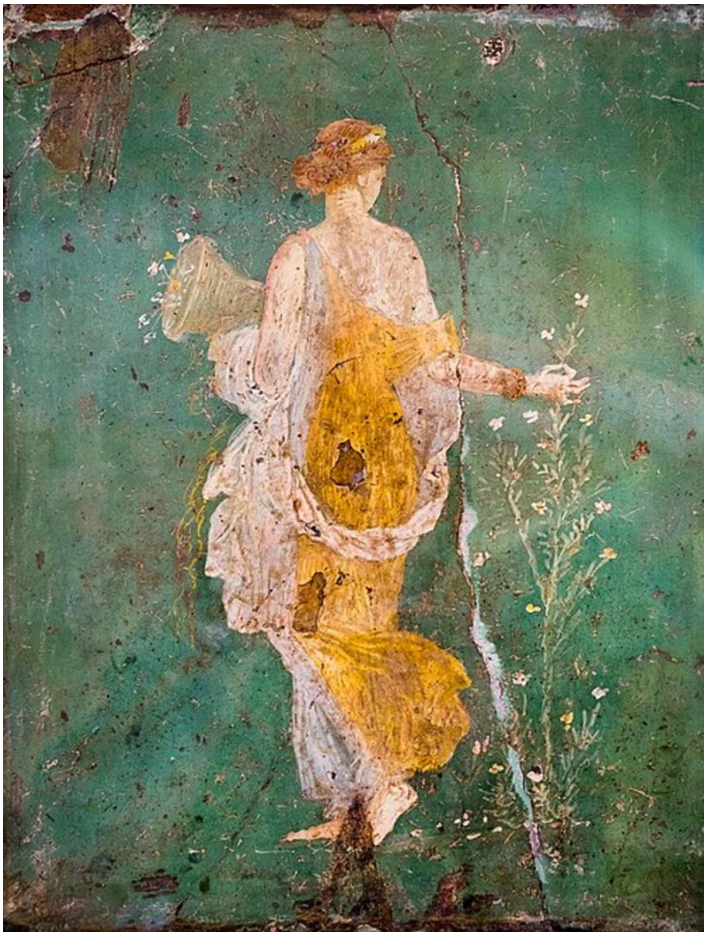
Gli attori che realmente sfuggono a questa infamia sono gli attori impegnati nelle *atellanae*, di solito esercitate da cittadini liberi che amano recitare, e che non per niente indossano sempre la maschera.



Dettaglio di sarcofago con teatranti.

Il declino delle maschere

L'uso della **maschera** a Roma è attestato a partire dalla metà del II secolo a.C.
Si presume sia stata introdotta nella commedia a partire dal 130 a.C. dal *dominus gregis* Minucio Protimo, ma il suo uso divenne stabile solo con l'attore romano *Roscio Gallo*. La maschera aveva principalmente il compito di far riconoscere al pubblico, sin dalla sua prima apparizione, il carattere del singolo personaggio, oltre alla funzione pratica di consentire allo stesso attore, cambiando maschera, di recitare più parti. Oltre a questo, poteva servire anche a proteggere l'identità dell'attore.
Vi erano inoltre delle maschere fisse, per determinati tipi di personaggi, che erano presenti in ogni trama di commedia: il vecchio, il giovane innamorato, la matrigna, il soldato, ecc.
Col tempo l'uso delle maschere decadde, e le compagnie teatrali, per poter distinguere i diversi personaggi, si servirono di costumi con diversi accessori caratterizzanti. Forse la causa di ciò è da ricercare nelle scarse disponibilità economiche, o forse ad una emulazione dei *mimi*, che avevano raggiunto grande popolarità recitando sempre senza maschera dovendo servirsi soltanto della propria espressività.



La dea Flora, affresco romano a Villa Arianna, Stabia, I secolo d.C.
A lei erano dedicati i mimi, lo spettacolo principale dei ludi florales.

Fu una danzatrice molto famosa. Era nata schiava a Roma, intorno al 70 a.C. e non aveva un nome. Da liberta, ricevette il nome di Volumnia, dal suo padrone, Publio Volumnio Eutrapelo, ma ebbe anche due nomi d'arte: Citeride e il più famoso, Licoride, uno pseudonimo che si inventò lei stessa.
Era una mima di prim'ordine, che si esibiva nella nudazio mimarum, cantando, ballando e recitando con altre danzatrici.
Secondo la consuetudine, in quanto liberta, era obbligata a concedersi a richiesta al suo ex padrone e ai suoi amici. Ma era così bella che la schiera dei suoi ammiratori crebbe sempre di più, e presto iniziò a gestire autonomamente la propria vita.
E, ancora più notevole, il suo ex padrone, Publio Volumnio Eutrapelo, tanto la ammirava che cominciò a presentarla agli ospiti come una sua pari. Secondo le antiche tradizioni romane, introdurre la propria amante, una liberta e per giunta una mima, nella società rispettabile come una propria pari, era un comportamento indecente. Dato che molti sapevano chi fosse Licoride, questo provocò diversi incidenti.
Ad esempio, Cicerone divenne suo nemico, sentendosi offeso da quella presenza ad un banchetto di persone rispettabili. Il grande oratore rimase ancora più scioccato quando Licoride abbandonò il suo ex protettore e divenne l'amante di Marco Antonio.
Fino alla sua separazione, nel 47 a.C, Marco Antonio la presentò ovunque con il nome di Volumnia, come una matrona rispettabile (honesta) e le permise di partecipare alle cerimonie onorarie dei magistrati. Cicerone ne parlò con indignazione nelle sue lettere e nelle Filippiche dirette contro Antonio. Plinio e Plutarco confermano questi fatti.
Ma Licoride non fu solo l'amante di Marco Antonio: fu anche l'amante di Bruto, figlio e assassino di Cesare, e del poeta e primo prefetto d'Egitto Cornelio Gallo tra il 43 e il 41 a.C.
Licoride è menzionata da Virgilio, e anche Ovidio ne parla nei suoi "Amores". Cornelio Gallo, divenuto inconsolabile quando Licoride lo abbandonò per un militare di alto rango che la portò con sé nelle province settentrionali dell'Impero, le dedicò i quattro libri di Elegie amorose. Questi circolarono in copie fino a Primus, un remoto avamposto a sud dell'attuale Assuan. Lì furono scoperti nel 1978 su un papiro gravemente danneggiato.
Properzio e Virgilio ci tramandano i lamenti dell'amante tradito:

"...Nevi alpine e gelate sul Reno
vedi, sola, senza di me – se solo il freddo ti risparmia!
Se solo non ti tagli i teneri piedi sul ghiaccio tagliente!"

Da 41 a.C. non abbiamo più sue notizie.

mantenendo il suo ricordo, altre mime iniziarono ad adottare il nome d'arte di Licoride.

10.3.I. VITA E MORTE DEL TEATRO LATINO

La civiltà greca, sia antica che ellenistica, (VI sec a.C.-31 a.C.) mantenne sempre alto l'interesse per il teatro, dando la natalità a grandi autori, e presentando opere e spettacoli di rilievo.

Diversamente, la produzione teatrale dell'impero romano (sia d'Occidente che d'Oriente), nonostante le imponenti costruzioni dedicate, ebbe una vita piuttosto breve e discontinua, sia come produzione di testi teatrali che come rappresentazioni.

Per quanto riguarda il declino della produzione tragica romana, si può affermare che questo sia dovuto all'assenza cronica di autori di successo che realizzassero testi di valore e originali. Si cercò di tenere in vita il genere tragico e di guadagnare successo puntando sulla bravura degli attori e sulla spettacolarità degli allestimenti, ma ciò non bastò a vincere la concorrenza di altre forme di spettacolo. Anche per questo ben poche tragedie latine sono giunte sino a noi.

Allo stesso modo, anche la commedia si esaurì rapidamente dopo Terenzio: forse perché genere di importazione, molto legato ai modelli greci, troppo sfruttati dai commediografi romani.

Non si trattò tuttavia di scarsa considerazione del teatro in sé o di mero dispregio del mondo dei teatranti, ma proprio di una diversa sensibilità riservata a tutti i generi di spettacolo. Erano cambiati i gusti di un popolo emotivamente molto lontano dal mondo greco, attratto dalle forme imponenti e di pura azione, come le gare ippiche o i combattimenti dei gladiatori.

Le commedie e le tragedie del passato, quando rappresentate, si trasformarono in occasioni sceniche grandiose, eseguite in teatri di enormi dimensioni, ricche di effetti scenografici e di macchine teatrali, incendi reali in scena, belve e ogni sorta di animali, coreografie con centinaia di comparse, scene dipinte e schermi mobili, che oscuravano di fatto il contenuto letterario, morale ed artistico delle sceneggiature.

Abbiamo un esempio del diverso punto di vista nella cultura latina già con Seneca (4a.C-65d.C), che stima come le sue tragedie, fatte di lunghi monologhi e dissertazioni, fossero più adatte alla lettura in una piccola cerchia di uditori che non al palcoscenico.

Oltretutto la Chiesa primitiva, e insieme le istituzioni pubbliche ben presto assimilate all'etica cristiana, osteggiarono l'arte teatrale, considerandola una manifestazione pagana non conforme ad un morigerato comportamento religioso.

Dovremo aspettare fino al IX secolo per vedere una rinascita di forme d'arte e di spettacolo rappresentate, ma lontano dai teatri, in quanto rappresentazioni sacre cristiane, essenzialmente non adatte ai luoghi teatrali.

Di fatto, per tutto il medioevo e fino al rinascimento, il teatro sparì. La prima evidenza di questo disinteresse generale fu, oltre alla citata carenza di autori importanti, la progressiva decadenza, lenta e inesorabile, degli edifici teatrali, che non venivano manutenuti. Questo a sua volta costrinse ad un numero di rappresentazioni ridotto.

Se l'inizio del teatro romano viene datato intorno al 390 a.C, cioè molti secoli dopo la fondazione di Roma (753 a.C.), la sua fine arrivò molto presto, intorno al VI secolo d.C, ben prima della caduta dell'impero d'Oriente.





Teatro Romano e Arena a Verona: vicende di due costruzioni coeve e di due forme d'arte a confronto

Teatro romano *a Verona, "l'edificio più antico di Verona (fine I Sec. a.C.)... Nel corso dei secoli fu spogliato per costruire torri e palazzi medievali e infine ricoperto esso stesso di edifici. Solo a fine ottocento... dopo quasi due millenni... si riportò alla luce... Pochi ruderi rimangono di ciò che doveva essere la grande scena riccamente decorata... Nel corso degli scavi emersero reperti di ogni genere, sculture, decorazioni, iscrizioni, poi collocati all'aperto nel cortile antistante l'ingresso, o nei vari musei cittadini" (cittadiverona.it).*

*L'**Arena di Verona** (~30 d.C.) non ha bisogno di presentazioni, è uno degli anfiteatri antichi giunto a noi col miglior grado di conservazione, grazie ai sistematici restauri, eseguiti fin dal Cinquecento.*

• ESERCIZIO 10.3.1 (PRAETEXTA) L'OMBRA DI AGRIPPINA

Il Comune di Orange in Francia, per la rassegna "Nouvelles Chorégies d'Orange", organizza un concorso per mettere in scena l'Octavia di pseudo-Seneca. Lo spettacolo vincitore sarà svolto presso l'omonimo Teatro Romano di Orange. Viene richiesta un'interpretazione scenografica che si incentri sul discorso di Agrippina.

La fabula praetexta è la tragedia di argomento romano, in opposizione alla fabula cothurnata di argomento greco. L'unica tragedia rimasta del genere praetexta attribuita a Seneca è **Octavia**. *Studi recenti tuttavia concordano nell'attribuirla ad un imitatore di Seneca (Pseudo-Seneca) ad oggi sconosciuto.*

La scena è ambientata a Roma, nel 62 d.C. Nerone ha deciso di sposare Poppea, e per questo intende ripudiare e far uccidere Ottavia, sua attuale moglie nonché sorellastra adottiva, sposata per volere della madre Agrippina. Il popolo, che parteggia per Ottavia, si ribella a questa decisione, e cerca di dissuadere l'imperatore, che però, inamovibile, ha già fissato la data delle nuove nozze. Appare l'ombra di Agrippina, che predice la futura morte dell'imperatore suo figlio. Ottavia nel finale viene deportata sull'isola di Pandataria (Ventotene) dove sarà uccisa.

L'opera è un testo che si presta più alla lettura che alla rappresentazione scenica: l'enfasi, i toni macabri, la ricerca del pathos sono costruiti per captare l'attenzione e l'immaginazione dell'ascoltatore con la forza espressiva della parola, anche se la vicenda di Octavia utilizza uno stile più sobrio rispetto alle cothurnate di Seneca.

Tavole

1) Mappa mentale (digitale); **2)** ***Moodboard*** (digitale); **3)** Schizzo ideativo (manuale); **4)** Tavola finale ambientata nello spazio teatrale (digitale).

(***Agrippina***)*: Squarciata la terra, ho portato il piede fuori dal Tartaro, agitando colla mano insanguinata una fiaccola infernale per queste nozze scellerate; alla luce di questa fiamma Poppea sposi mio figlio!*

La mano vendicatrice e il rancore d'una madre trasformerà questa fiaccola nel lugubre tizzone del rogo! Anche fra le ombre conservo sempre il ricordo del mio empio assassinio, insopportabile per i miei Mani (le anime dei defunti) ancora invendicati: ai miei benefici è stata data come ricompensa la mortifera nave, in premio dell'impero che avevo elargito è stata data quella tremenda notte in cui dovetti gemere sul mio naufragio; desideravo piangere l'assassinio dei miei compagni e il sacrilegio del mio spietato figlio,... ma non mi è stato lasciato il tempo di piangere, ché con un nuovo delitto egli ripeté il sacrilegio orrendo.

Squarciata dal pugnale, sconciata dalle ferite, dopo essermi sottratta all'insidia del mare, esalai fra i sacri Penati (spiriti protettori della famiglia) la mia anima disperata, ma non riuscii a spegnere col mio sangue l'odio di mio figlio: quel feroce tiranno infierisce anche contro il nome della madre, brama di soffocare il ricordo dei miei benefici e per paura della morte abbatte le mie statue, le mie iscrizioni in tutto quel mondo che – per il mio castigo – il mio sciagurato amore dette a governare al giovane figlio!



Vittima mia, il mio sposo perseguita nemico la mia ombra e col fuoco assale i miei occhi colpevoli, e m'incalza, mi minaccia, mi accusa della sua morte e di quella del figlio, richiede per la sua vendetta l'autore dell'assassinio.

Chétati ormai: ti sarà dato, non ti chiedo molto tempo. Le Furie vendicatrici preparano all'empio tiranno una degna morte, lo staffile, una fuga obbrobriosa e castighi che lo faranno soffrire più della sete di Tantalo, della spietata fatica di Sisifo, dell'avvoltoio di Tizio e della ruota che sloga nel suo turbine le membra di Issione. (...)

Verrà il giorno, l'ora in cui esalerà l'anima prava in espiazione dei suoi delitti, e tenderà il collo ai nemici, abbattuto, abbandonato da tutti e di tutto ormai spogliato! Ahimè, dove sono andati a finire le mie fatiche, i miei voti? Dove t'hanno trascinato in delirio la tua demenza, e i fati, o figlio, sì che dinanzi a tale abisso di mali si smorza anche l'ira di tua madre, che pure è stata vittima della tua malvagità? Oh, se avanti ch'io t'avessi dato alla luce e t'avessi allattato nell'infanzia tua prima, le bestie feroci m'avessero lacerato le viscere! Saresti morto senza la macchia d'alcun delitto, senza coscienza, innocente, mentre eri tutto mio!

Unito a me, attaccato a me, ora contempleresti la dimora eternamente tranquilla dei morti, i tuoi antenati, tuo padre, tutti quegli uomini altamente famosi, che ora sono sprofondati in una vergogna e in un lutto perpetuo per colpa tua, o scellerato, e per colpa mia, che ho potuto concepire un mostro come te! Ma perché indugio a nascondere il mio volto nel buio del Tartaro, io matrigna, moglie e madre funesta ai miei congiunti? (scompare).

Il palco del Teatro di Orange misura 61 mt di lunghezza per 9 mt di profondità utile.
Il frons scænæ è alto 35 mt ed ha tre porte. Un tempo era decorato con statue, fregi e colonne marmoree, di cui rimangono solo alcune vestigia.
La nicchia sopra la porta reale (centrale) ospita una statua colossale, alta 3,50 mt, la cui testa non è originale, che rappresenta, secondo alcuni, l'imperatore Augusto.

• ESERCIZIO 10.3.2 (PALLIATA) I MENECMI

Un noto produttore teatrale vi chiede di allestire una scenografia per la famosa commedia di Plauto "I Menecmi", presso il teatro romano a Meridia in Spagna, in occasione della rassegna annuale estiva: "Teatro Clásico".

I Menecmi *è un'opera di* ***Plauto****, scritta alla fine del III secolo a.C. È una* ***fabula palliata****, la commedia latina arcaica sviluppata a partire dall III secolo a.C, che prende nome dal pallium, il mantello corto e rettangolare greco. Nella palliata, sia i personaggi, sia i luoghi che i costumi sono esplicitamente greci, mentre il testo è scritto in latino per un pubblico romano. È il genere comico per eccellenza del teatro latino arcaico, con le tematiche degli equivoci e scambi di persona, dei conflitti generazionali, degli inganni coniugali e dei travestimenti, o dell'astuzia dei servi contro la stoltezza dei padroni.*

Durante un viaggio a Taranto, uno di due gemellini (Menecmo) viene rapito e portato a Epidamno. In seguito a ciò, l'altro gemello (Sosicle) riceve il nome del fratellino perduto Menecmo in sua memoria. Menecmo II, che non ha mai smesso di cercare il fratello, giunge a Epidamno, dove Menecmo I si è creato una nuova vita. La commedia verte sulle peripezie che consentono ai due gemelli identici, che ora hanno anche uguale nome, di reincontrarsi e tornare in patria.

Attorno all'omonimia e alla somiglianza viene costruito da Plauto il prototipo della commedia degli equivoci, in cui si scatenano un susseguirsi di situazioni comiche, in cui gli abitanti di Epidamno scambiano continuamente i due fratelli:

- *La moglie di Menecmo scambia Sosicle per il marito*
- *L'amante di Menecmo (Erozia) fa lo stesso errore*
- *Il parassita Peniculo si confonde*
- *Un mercante reclama un mantello regalato a Erozia*
- *Crescendo comico: Gli equivoci si moltiplicano con accuse reciproche di follia*
- *Scioglimento: Messenione (servo di Epidamno) riconosce i due gemelli, che si ricongiungono dopo anni di separazione.S*

Step progettuali

1. Analisi del testo e del contesto.
2. Lettura della trama dei cinque atti su Wikipedia: ***https://it.wikipedia.org/wiki/Menecmi***
3. Scelta di un atto da rappresentare tra i cinque.
4. Ricerca dimensioni palcoscenico del teatro di Meridia.
5. Studio degli elementi architettonici greco-romani (Epidamno è una città della Magna Grecia).

Tavole

1. Creare una ***moodboard*** con gli elementi di ricerca considerando una *Palette* cromatica terrosa: ocra, rosso pompeiano, bianco, azzurro.
2. Schizzo ideativo (disegno a mano o digitale con tecniche diverse):
   TAVOLA 1: Devono essere presenti obbligatoriamente degli oggetti di scena che richiamino il contesto antico
   TAVOLA 2: Deve esserci un oggetto di scena che abbia una funzione simbolico/allegorica degli equivoci
   TAVOLA 3: Disegno di un personaggio con il costume tipico della palliata
3. Bozzetto definitivo
   TAVOLA 4 finale in Krita, ambientata nel Teatro di Meridia. Rappresentate la scena con i personaggi previsti nell'atto e con i relativi costumi.
   TAVOLA 5 con tutte le tavole precedenti su Inkscape.

