

Donato Loscalzo, *Il pubblico a teatro nella Grecia antica*. Roma. Bulzoni editore. 2008. pp. 199. ISBN -978-88-7870-287-5

In un crescendo che affonda le sue radici in tempi remoti, Donato Loscalzo¹, in un testo di recente pubblicazione, si occupa del teatro greco e soprattutto del suo pubblico, tema che l'autore aveva in precedenza trattato solo marginalmente o indirettamente², essendosi prevalentemente dedicato alla lirica e alla poesia corale (con particolare riferimento a Pindaro)³.

Si parlava di un passato remoto per il fatto che l'autore, in maniera insolita, inizia la sua trattazione, e a lungo si sofferma su tale argomento rimandando solo a una seconda fase le considerazioni specifiche relative al teatro, partendo da lontano, dal vino (un elemento che come il teatro è strettamente ricollegabile al dio Dioniso), a cui L. dedica i primi due capitoli (*Vino e spettacolo nella Grecia antica*, pp. 19-41; *Vino e logos: simposio privato e teatro "politico"*, pp. 43-67), occupandosi delle ipotesi sulla sua origine, del suo legame con la divinità e con il rito, con la musica e la poesia. Il vino risulta essere il "miglior amico" della parola, del confronto, soprattutto politico, dato che da sempre nel mondo greco il bere è collegato alla conversazione, come dimostrano molte opere letterarie antiche⁴.

Questa riflessione relativa al legame tra vino e *logos* condurrebbe di conseguenza a istituire una relazione privilegiata tra simposio privato e teatro pubblico. Più volte lo studioso mette in luce i punti di contatto tra il simposio aristocratico e privato dell'epoca arcaica e il teatro pubblico dell'epoca classica, sostenendo che il teatro risulta essere in ambito democratico quello che il simposio era stato per l'aristocrazia. In sostanza, L. afferma che, nel momento in cui ad Atene viene instaurata la democrazia, si avverte la necessità di rendere l'intera collettività partecipe di tutti quegli aspetti che erano caratteristici dei banchetti aristocratici, dall'uso del vino a quello degli "stuzzichini", dalla conversazione alla spettacolarità, testimoniata da numerosissime fonti, non ultime il *Simposio* di Platone e quello di Senofonte.

L. prende in considerazione una serie innumerevole di testimonianze antiche (poeti, commediografi, tragediografi, storici, grammatici etc.), quindi si serve di una vasta bibliografia, riassumendo gli interventi precedenti sull'argomento, per offrire un quadro il più esauriente possibile del pubblico (e della sua influenza sullo spettacolo e dell'interazione con esso), che

¹ Da questo momento in poi indicato con L.

² LOSCALZO (2005, 221-34).

³ Per fare qualche esempio, LOSCALZO (1988, 71-6; 1989, 17-24; 1995, 189-94; 1996, 359-67; 1997, 7-18; 1999, 47-62; 2000a; 2000b, 1-18; 2001, 164-85; 2003a; 2003b, 461-6).

⁴ Basti pensare, ad esempio, a numerosi passi dei poemi omerici, alle *Leggi* di Platone, a Plutarco, *Sulla musica*, testi a cui L. fa riferimento per esemplificare il concetto.

assisteva agli spettacoli teatrali nella Grecia classica e in particolar modo nell'Atene di V-IV secolo a.C., città in cui il teatro si sviluppò e raggiunse il suo apice.

L'autore parte dal presupposto (*Introduzione*, p. 11) che il celeberrimo passo aristotelico relativo alla catarsi sia stato mal interpretato (non essendo notoriamente Aristotele uno spettatore diretto del grande teatro del V secolo, ma piuttosto un lettore, secondo L., la presenza dell'effetto catartico della tragedia sarebbe stato eccessivamente enfatizzato), essendo proiettate istanze del teatro moderno su quello antico. La finalità che egli si propone è pertanto quella di studiare l'atteggiamento del pubblico greco a teatro, per valutare con quale spirito e partecipazione gli spettatori assistessero all'evento teatrale. E dall'attenzione verso il pubblico si coglie, in maniera evidente, uno degli aspetti peculiari della realtà teatrale antica: gli spettatori dovevano essere infatti festanti e rumorosi, a differenza di quelli odierni, dovevano scambiarsi pareri, trasmettersi emozioni e condizionarsi vicendevolmente. Questo anche perché il teatro era legato alle feste religiose⁵, inserito pertanto in un contesto ben diverso da quello attuale.

L. inizia la propria indagine del pubblico e del suo rapporto con la scena, dedicandosi al problema, ancora aperto, delle origini di tragedia e commedia, per valutare se in epoca storica gli spettatori avessero o meno percezione di partecipare a un rituale, visto che gli spettacoli teatrali erano inseriti nelle gare facenti parte delle feste religiose in onore di Dioniso. Riassume quindi le varie ipotesi dei diversi studiosi riguardo alla questione illustrando le prove avanzate a sostegno di questa prospettiva e quelle contrarie. Distribuzione e consumo di vino, massima espressione del dio del teatro Dioniso (raramente protagonista della scena, ma sempre presente seppur in maniera indiretta), durante gli spettacoli, sono i fattori che collegano il teatro del V secolo a.C. alla divinità e al rituale. L. si sofferma, quindi, a questo punto sul valore e la funzione del vino nell'antica Grecia.

Lo studioso prende l'avvio dall'analisi delle possibili origini del vino e del suo collegamento con la musica (eccesso contro ordine). Il vino, inoltre, è strumento fondamentale di coesione, come si coglie da più fonti, ed è quindi strettamente connesso alla poesia. Simposio e teatro, come L. aveva peraltro già sottolineato in precedenza (p. 32), sarebbero realtà culturalmente vicine: egli sostiene pertanto il legame del teatro con il rituale e avvia un confronto con il simposio, che non riguarda solo il vino, ma, ad esempio, anche le diverse forme di intrattenimento caratterizzate dalla presenza di musica e danze.

È inevitabile, quindi, per l'autore aprire la parentesi sul simposio, sulle sue caratteristiche e sulla sua valenza. Ne emerge il legame con dialogo e intrattenimento, che sarà tipico anche del teatro nell'epoca classica. Il vino è considerato il veicolo del *logos*, in quanto capace di rendere più ricettivi i partecipanti al banchetto e di rendere più amabile la conversazione. Divertimento e serietà

⁵ L. sottolinea «il grande senso religioso con cui gli Ateniesi partecipavano a queste celebrazioni sacre» (p. 10) e la sacralità si sarebbe trasferita anche sugli agoni teatrali.

sono tipici del simposio e proprio da quei momenti – e ipotizzato dall'autore non senza un'enfasi forse eccessiva – potrebbero essere scaturite tragedia e commedia.

Al simposio e al vino si collegherebbe anche la politica, elemento fondante del teatro del V secolo, come dimostrerebbe la riproposizione di assemblee sulla scena e il fatto che spesso le stesse messinscene erano “sponsorizzate” da uomini politici attraverso l'onerosa liturgia coregica. Il corego, per non essere accusato di avarizia sulla scena e accrescere la benevolenza di pubblico e giurati, offriva probabilmente vino e “stuzzichini” (come li definisce L. in base ad alcuni passi delle commedie aristofanee), e infine, presumibilmente, anche il banchetto finale. In alcuni casi la sponsorizzazione consentiva al corego, personaggio in vista per le sue possibilità economiche, di conquistare prestigio attraverso il finanziamento necessario ad allestire gli spettacoli. L. ripropone quindi i tratti generali e ben noti dell'organizzazione degli spettacoli ad Atene per poi analizzare la composizione del pubblico in senso stretto nel terzo capitolo (*Composizione del pubblico*, pp. 69-100), addentrandosi in maniera più specifica sugli aspetti specificamente teatrali.

Il primo problema che l'autore affronta è quello del numero di spettatori nella Grecia antica, inevitabilmente con particolare riferimento ad Atene. Oltre alla questione del numero, L. prende in considerazione la competenza del pubblico e la sua influenza sulle decisioni finali dei giudici, chiamati a votare le *performances*. Nella considerazione globale del pubblico non manca neppure l'analisi delle categorie sociali a cui gli spettatori potevano appartenere: non abbiamo indicazioni dirette a riguardo, ma ci si può fare un'idea attraverso le indicazioni che si possono cogliere dalle opere teatrali giunte fino a noi.

Una questione da sempre all'attenzione degli studiosi, quella cioè dell'eventuale presenza delle donne agli spettacoli teatrali, non sfugge all'autore, che mette in campo tutte le ragioni di tale possibilità, giungendo alla conclusione che nessun divieto avrebbe impedito alle donne di prendere parte agli spettacoli⁶, ma che probabilmente esse non dovevano essere molto numerose.

L. analizza quindi tutte le possibili espressioni di apprezzamento o di disappunto degli spettatori nei confronti dello spettacolo o degli attori, che si colgono dalle fonti costituite dai testi teatrali stessi, ma anche da passi delle opere di Platone, Aristotele, Plutarco etc., testimoni imprescindibili a dispetto della distanza cronologica tra loro e il grande teatro del V secolo. Bisogna tener presente che le messinscene teatrali nel mondo greco facevano parte di una competizione, di cui i giudici decretavano il vincitore. Necessariamente le manifestazioni di approvazione del pubblico potevano avere grande peso sulla decisione finale. Di conseguenza, come mette in luce l'autore, i drammaturghi dovevano trovare diversi espedienti per accattivarsi le simpatie del

⁶ Del resto, sottolinea l'autore, Dioniso e il culto a lui dedicato non disdegnavano la presenza delle donne e non si spiegherebbe, pertanto, per quale motivo avrebbe dovuto farlo il teatro. Per questa problematica cf. da ultimo ANDRISANO – PAVINI (2006, 125ss.).

pubblico. Questi sono particolarmente evidenti in commedia (della quale L. riporta numerosi esempi).

Il pubblico è quindi parte integrante della scena e con esso costantemente lo spettacolo si relaziona, come dimostra l'importanza del Coro durante tutta l'epoca classica. L. parla per quanto riguarda la commedia di "illusion-breaking", che non era invece tipica del genere gemello della tragedia.

C'è da sottolineare, tuttavia, che in realtà, la complicità pubblico-scena, specialmente in relazione alle *pièces* comiche, doveva essere presupposto fondante dello spettacolo e il pubblico stesso era consapevole, quando andava a teatro, di essere partecipe del gioco comico.

L'autore si occupa anche del problema dei gusti del pubblico e, analizzando le opere di Aristofane e di Menandro, mette in luce il cambiamento dello stesso e l'evoluzione della sua sensibilità e dei suoi gusti. Spiega proprio attraverso questa evoluzione le trasformazioni che caratterizzarono gli spettacoli teatrali tra V e IV secolo a.C., in particolar modo per quanto riguarda il Coro, che subisce una drastica riduzione di partecipazione e intervento sulla scena, ma anche per quel che concerne la struttura stessa delle opere drammaturgiche.

Sulla scena grandissima rilevanza ha la parola, il *logos*, e gran parte della scenografia viene creata dalla parola stessa, tanto che Tucidide definiva i Greci «spettatori di parole» (a questo concetto è dedicato il quarto capitolo, che porta proprio questo titolo, pp. 101-31). La parola incanta, seduce, crea lo spettacolo. E questo rimanda al problema della scenografia, che doveva essere scarna, per cui molto era creato, come si diceva, attraverso la parola e l'integrazione *cavea-scena* garantiva un tacito accordo che prevedeva che gli spettatori si calassero nella finzione scenica.

La parola è basilare anche perché genera i dibattiti che partono dal teatro e si diffondono nella città, favorendo la circolazione delle idee. L. parla quindi di una contiguità tra retorica e teatro. Ecco allora che ancora meglio si spiega perché il teatro "faccia" politica (la commedia attraverso la satira, la tragedia proiettando i problemi attuali in un altrove mitico).

Alla parola si collegano il gesto, la danza, il canto e il tutto concorre a imprimere nella memoria collettiva frasi che diventano vere e proprie massime, conosciute da gran parte dei cittadini. Numerosi sono gli esempi, tratti generalmente dalla commedia, di cui L. si serve per esemplificare, chiarire e specificare i concetti.

Non può mancare in una trattazione sul teatro greco il riferimento al Coro, elemento specifico e caratterizzante, al quale L. dedica un intero capitolo, il quinto (*Dalla parte del Coro*, pp. 133-56). L'autore si interroga sulla funzione del Coro, arrivando alla conclusione che esso commenta e

giudica quanto avviene sulla scena, apre il dibattito e la discussione. Esso è importante per la tragedia, in quanto, portando le vicende che si svolgono nell'*oikos* al di fuori dello stesso, consente lo sviluppo della vicenda tragica. L. nota come siano spesso le donne il tramite di questo svelamento.

Anche in commedia era fondamentale la presenza del Coro, il quale rientrava nei meccanismi di coinvolgimento ideati dal commediografo. Fondamentale è anche la posizione del Coro sulla scena, nell'orchestra tra cavea e attori, un Coro che risulta così, anche per questo, vero e proprio tramite tra pubblico e messinscena e per il drammaturgo sistema per esprimere le proprie considerazioni.

Nella parte relativa al Coro, L. si sofferma con particolare attenzione sui cori femminili (più numerosi di quelli di altro genere) e sulle donne protagoniste dell'azione teatrale, come già sopra si accennava, sia per quel che concerne la tragedia sia per quel che riguarda la commedia. L. motiva questo importante ruolo della figura femminile, in contrasto, apparentemente, con la funzione che avevano invece le donne nella realtà, escluse dalla vita pubblica, attraverso una serie di condivisibili valutazioni connesse con la natura del tragico, per cui una tragedia diventa tale nel momento in cui un dramma privato (famiglia) diventa pubblico (Coro), uscendo dall'«*oikos*». Ed è proprio la famiglia, ambito privilegiato delle donne, la dimensione in cui esplodono i conflitti più distruttivi e la donna per sua natura è da considerarsi l'essere più adatto a divulgarli.

La monografia si chiude con un'interessante analisi (*Il disprezzo di Solone*, pp. 157-74) relativa a un passo di Plutarco, *Vita di Solone* (29, 6-7). Si tratta dell'aneddoto relativo all'incontro tra Solone e quello che viene da molti indicato come il padre della tragedia greca, Tespi. L. propone a tal proposito una nuova possibile interpretazione in relazione alla valutazione del teatro da parte degli intellettuali⁷, di cui Solone è rappresentante, che ebbero modo di confrontarsi, più o meno direttamente, con questa modalità di comunicazione rituale e culturale insieme, specifica del mondo ateniese.

Il problema è, secondo L., il periodo reale di riferimento. L'episodio plutarco, infatti, parla di Solone e Tespi e rimanda quindi ad un'epoca antica, ma le parti prese da Solone e Tespi ricordano piuttosto l'idea di teatro di Platone e Aristotele: Solone-Platone parla infatti di teatro come di una forma di poesia negativa perché non utile e non basata sul senso critico⁸, mentre Tespi-Aristotele oppone l'idea di rappresentazioni che, generando piacere, hanno come naturale conseguenza anche l'insegnamento.

⁷ Platone parla in maniera sprezzante addirittura di teatrocrazia, non senza una forte vena polemica contro l'influenza che il pubblico aveva sui testi drammatici.

⁸ Peraltro imitazione di un'imitazione secondo la teoria delle idee di Platone.

L. offre quindi, pur non toccando, se non marginalmente, gli aspetti tecnici del teatro, una panoramica generale in relazione al pubblico che assisteva agli spettacoli teatrali in Grecia, occupandosi delle più importanti questioni dibattute in relazione al teatro della Grecia antica e partendo dal presupposto che lo spettacolo non può prescindere dal pubblico che assiste alle messinscene e che quindi l'interazione rappresentazione teatrale-pubblico deve essere necessariamente curata con grande attenzione dal commediografo.

Il testo è corredato, tra l'altro, da un ampio apparato di note che consente di confrontarsi con i testi a cui l'autore fa riferimento. Ben curata la redazione dell'opera, nella quale non mancano i riferimenti in lingua greca.

Cinzia Boccaccini
Università di Ferrara
Dipartimento di Scienze Umane
Via Savonarola, 27
I – 44100 Ferrara
cboccaccini@libero.it

Riferimenti bibliografici

Loscalzo, D. (1988) Il fr. 180 S.-M. di Pindaro. In *QUCC*. n.s. 29. 71-6.

Loscalzo, D. (1989) Pindaro e la canna auletica della palude Copaide. In *QUCC*. n.s. 33. 17-24.

Loscalzo, D. (1995) Il giogo che separa (Pi. N. 7. 5-16). In *Sileno*. 21. 189-94.

Loscalzo, D. (1996) Lo specchio della poesia (Pi. N. 7. 12-6). In *Sileno*. 22. 359-67.

Loscalzo, D. (1997) Lo scudo di Archiloco (fr. 5 West = 8 Tarditi). In *RCCM*. 39. 7-18.

Loscalzo, D. (1999) Pi. N. 7. 21. In *Sileno*. 25. 47-62.

Loscalzo, D. (2000b) Considerazioni sulle riedizioni di un epinicio. In *Prometheus*. 26. 1-18.

Loscalzo, D. (2000a) *La Nemea settima di Pindaro*. Viterbo. Università degli studi della Tuscia.

Loscalzo, D. (2001) Pindaro tra mythos e logos. In Cannatà Fera, M., D'Alessio, G.B. (a cura di) *I Lirici greci. Forme di comunicazione e storia del testo*. Atti del Convegno internazionale (Messina 5 e 6 novembre 1999). Messina. Di.Sc.A.M. 164-85.

Loscalzo, D. (2003a) *La parola inestinguibile. Studi sull'epinicio pindarico*. Roma. Edizioni dell'Ateneo.

Loscalzo, D. (2003b) Dioniso e la legge degli alberi (Pindaro, fr. 153 Maehler). In Benedetti, F., Grandolini, S. (a cura di) *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*. Vol. II. Napoli. Edizioni scientifiche italiane. 461-6.

Loscalzo, D. (2005) Vestire il poeta (Aristoph. *Av.* 904-959). In Grandolini, S. (a cura di) *Lirica e teatro in Grecia. Il Testo e la sua ricezione*. Atti del II Incontro di Studi, Perugia, 23-24 gennaio 2003. Napoli. Edizioni scientifiche italiane. 221-34.

Andrisano, A.M., Pavini, E. (2006) Donne in “maschera” alla prima? In Andrisano; A.M. (a cura di) *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all’esperienza laboratoriale contemporanea*. Roma. Carocci. 125-42.