

***Fondamenti di storia del costume di scena
dall'antico al contemporaneo***

di Vittorio Ugo Vicari



Prima parte: Il teatro greco



L'arte del teatro affonda le radici nel substrato delle sacre rappresentazioni sin dai primordi delle civiltà mediterranee, africane ed eurasiatiche.

Non dobbiamo mai perdere di vista questo dato, perché esso ritornerà ad ogni "grado zero" della sua storia come punto di ripartenza.

Il culto e la ritualità sono suo fondamento; non ci stupisca dunque se le prime immagini performative sono riconducibili in tutto o in parte a rituali propiziatori arcaici del tardo mesolitico e del neolitico, a Périgord (Francia sud occidentale) o a Tassili (Sahara), come a Belkandhar, nell'India centrale.

Figura antropomorfa mascherata, tardo Mesolitico (8000-2500 a.C.), pittura rupestre, Santuario di Kali o Shiva, sito di Belkandhar, Stato del Madhya Pradesh, India centrale



Processione di danzatori mascherati, sito di Tassili, Sahara, Algeria

«Ciò sarebbe detto bene se il delirio fosse invariabilmente un male; ora invece i più grandi doni ci provengono proprio da quello stato di delirio, datoci per dono divino. [...] Ma in secondo luogo, in occasione di malattie e pene grandissime, che colpirono i membri di certe stirpi appunto per qualche antica colpa, l'esaltazione divina apparve in coloro in cui doveva e, profetando, assicurò la liberazione di quei mali, ricorrendo a preghiere e riti per gli dèi. Onde con purificazioni e iniziazioni rese immune per il presente e l'avvenire il sofferente, assicurando, per chi fosse invasato e posseduto dal vero delirio, la liberazione da ogni male presente.»

Platone, *Fedro* XXII, 243-245, trad. it., Piero Pucci, in, Platone, *Opere complete*, Laterza ed., Roma-Bari 1988⁵, pp. 233-234:

L'atto performativo sembrerebbe derivare (ne avremo più di una testimonianza) **dalla processione, dall'andare verso, supplici**; ovvero dall'esaltazione, dalla "mania" (gr. *μανία*) così come ce la descrive Socrate: quell'andar "fuori di sé", quel trasalimento ed estasi che sono il presupposto per il contatto e dialogo con gli spiriti e con il divino, a fini propiziatori, taumaturgici, apotropaici, divinatori, escatologici, di dialogo con i defunti.



«Tutti i buoni poeti epici, non per arte, ma perché ispirati e invasati dalla divinità, esprimono tutti quei loro bei canti, sì come i buoni poeti melici; e come gli agitati da coribantico furore, perso ogni freno razionale, danzano; così i melici, perso ogni freno razionale, compongono quelle loro belle poesie. Non appena colgono un'armonia e un ritmo, si agitano tutti di bacchico furore invasati dalla divinità; e come baccanti che attingono dai fiumi miele e latte, quando sono invasati dalla divinità, avendo ormai perso ogni senno, così l'anima dei poeti melici compie quello che essi stessi dicono. Dicono che da fonti di miele, scorrenti da certi giardini dalle valli selvose delle Muse, portano a noi come api i loro canti, così come api, a volo.»

Platone, *Ione*, V, 533-534, trad. it. Francesco Adorno. In,,
Platone, *Opere complete*, 5, Laterza ed., Roma-Bari 1988⁴, pp.
366-367.

La fonte più autorevole sull'origine del teatro greco è costituita dalla *Poetica* di Aristotele (384-322). Ivi si distinguono:

la tragedia (lett. "canto del capro"), rappresentata dai "cantori del ditirambo" (inno cantato e danzato in onore di Dioniso);

«La parola τραγωδία è attica; l'etimologia è incerta: evidenti ne sono gli elementi, ᾠδή «canto» e τράγος «capro», ma già in età greca si aveva il dubbio se il senso della parola fosse 'canto per un capro', vale a dire 'che ha per premio un capro', oppure 'canto dei capri', cioè di attori mascherati da capri. Il secondo etimo sembra riconnettere le origini della t. a quelle del dramma satiresco e dal ditirambo, antichissimo canto corale dionisiaco. Dal ditirambo fa appunto derivare la t. Aristotele, in un celebre passo della Poetica. Un posto a parte hanno quelle interpretazioni dell'origine della t. che prescindono da Aristotele e seguono altre vie, come quella di far derivare la t. da lamentazioni funebri sulla tomba di eroi, o da lamentazioni funebri associate a Dioniso. In linea generale, sembra da accettare che vi sia una matrice comune alla t. e al dramma satiresco.»

<http://www.treccani.it/enciclopedia/tragedia/>



Danza di una baccante innanzi a Dioniso, vaso a figure rosse, Taranto, Museo Archeologico Nazionale

la commedia (*κωμῳδία*, “canto del villaggio” o “canto della gioia dionisiaca”), rappresentata da “cantori dei canti fallici”.

«La c. greca attica sorse dai canti fallici delle feste dionisiache; intorno a questo nucleo, si agglomerarono gli elementi drammatici derivanti dai tipi originari di c. popolare (c. dorica, farsa megarese, fliaci) con aggiunta di parodia mitica. La c. attica si distingue in antica, media e nuova: l'antica fiorisce nella seconda metà del 5° sec. a.C., con grande estensione della parte lirica, sviluppo degli elementi fantastici, satira politica e personale, scherzo più che vera parodia mitologica; la media o di mezzo durerebbe dal principio del 4° sec. al 330 a.C., ma di essa non è ben definito neppure il carattere, per la perdita quasi totale dei testi; la nuova va dal 330 a.C. ai primi decenni del 3° sec. a.C. ed è tutta volta a disegnare gli intrecci e alla rappresentazione dei caratteri della realtà borghese, fissa in tipi convenzionali, introducendo l'elemento sentimentale caratteristico dell'età alessandrina.»

<http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia/>

«Un luogo famoso di Aristotele afferma che, come la tragedia ebbe origine dal ditirambo, così la commedia crebbe dalle cerimonie falliche "che tuttora sono rimaste in uso in parecchie città greche". Ora, in che consistevano queste cerimonie falliche? A noi ne rimane una abbreviata ma pur vivace immagine in due caratteristiche figurazioni vascolari. Sopra due specie di macchine rappresentanti con ingegnosa stilizzazione il segno della fecondità, e portate a spalla rispettivamente da sette e da sei uomini, vediamo qui un sileno, lì un altro demone panciuto. Sulla groppa del primo sta a cavalcioni un uomo, con in pugno il corno dell'abbondanza. Sono veri e propri carri carnascialeschi. Oltre che per le strade, le falloforie si celebravano anche nei teatri, o almeno, questi erano la loro meta.»

[http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia_(Enciclopedia-Italiana)/)

Ancora, Aristotele ci informa che tutte le forme drammatiche non sono altro che **“mimèsi”** o arti dell’imitazione (1, 1447a, 16-17), costituite da un intreccio di contenuti e materiali, ovvero la **“composizione dei casi”** che è perciò detta **“favola”** (6, 1450a, 15-16).

In origine esse furono poco più che una **“rudimentale improvvisazione”** (4, 1449a, 9-10), evolutasi, come diremo, in stili forme composti che debbono, al fondamento, rispettare i canoni di verosimiglianza e coerenza.

Verosimiglianza e coerenza che saranno oggetto di ampi dibattiti teoretici nell’Europa del Rinascimento, andando sotto l’espressione comune di **“Principio delle tre unità”**: di tempo, di spazio e di azione (v. infra, antologia letteraria).



Sei coribanti dinanzi a un monumento funebre, 500-490 a.C., cratere in ceramica a figure rosse

In onore di Dioniso in Attica si tenevano quattro feste annuali:

le Dionisie rurali o **Piccole Dionisie** (in dicembre);

le **Lenee** (alla fine di gennaio);

le **Antesterie** (in febbraio);

le Dionisie cittadine o **Grandi Dionisie** (ad Atene, in primavera).

Le Grandi Dionisie erano le più importanti, anche perché corrispondevano con la riapertura del porto di Atene dopo la pausa di navigazione invernale, ed ivi confluivano molti stranieri.

In quei giorni si tenevano dunque due concorsi tra le varie tribù dell'Attica:

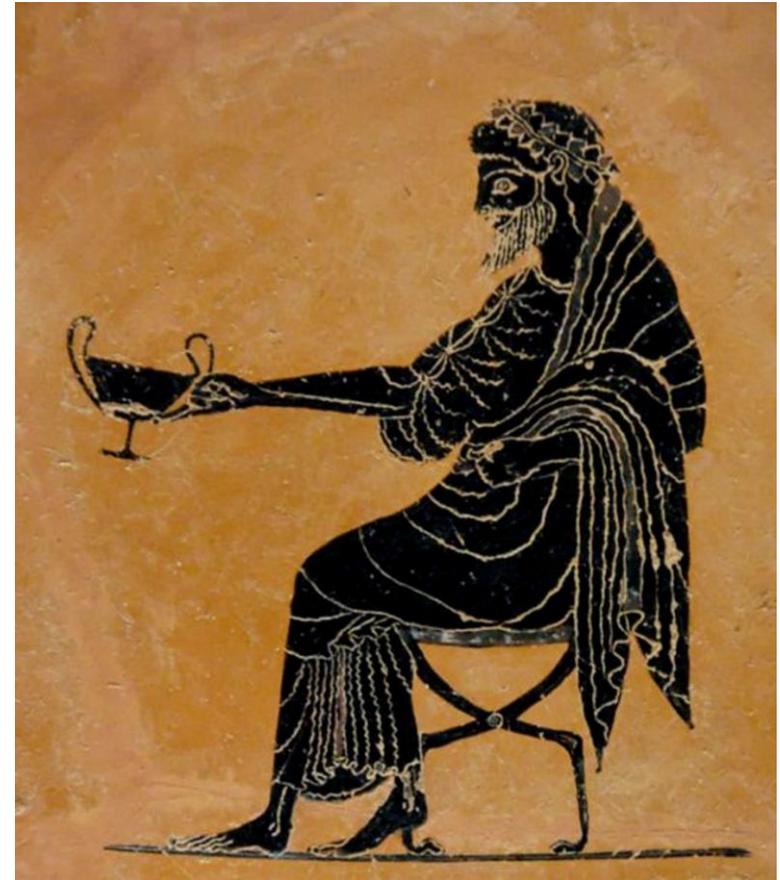
per l'esecuzione del miglior **inno satiresco**;

per l'esecuzione della migliore **poesia tragica**:

Intorno al 501 fu introdotto anche il concorso di **dramma satiresco**.,

Ogni autore , dal VI sec. in avanti, partecipava quindi alle Grandi Dionisie con **una tetralogia**: tre tragedie tra di loro collegate per argomento o per trama, ed proprio dramma satiresco.

Dal quinto secolo in poi, fu inserita nel programma delle rappresentazioni anche la commedia.



kantharos raffigurante Dionysos, 520-500 a.C. dal sito di Vulci, Londra, British Museum

«Antica forma di rappresentazione drammatica greca (σατυρικὸν δράμα ο Σάτυροι), in cui il coro era composto stabilmente di 'satiri' e che i tragici, da Eschilo in poi, presentavano ai concorsi drammatici dopo la trilogia tragica. Sono rimasti un d. satiresco di Euripide, intero, il *Ciclope*, uno mutilo di Sofocle, *Ἰχθυεταί* («I cercatori di tracce») e molti frammenti e titoli. La struttura è la stessa della tragedia, l'argomento e i personaggi sono della mitologia popolare, la conclusione è lieta. La danza caratteristica del coro era detta *sicinni* (σίκιννις).

Le origini del d. satiresco sono incerte; secondo Aristotele, nella *Poetica*, la tragedia si sviluppò, presso i Dori di Sicione nel Peloponneso, da una forma satiresca, disciplinata da Arione di Metimna. Ma 'l'inventore' del d. satiresco fu considerato Pratinia di Fliunte, verso il 500 a.C.; tutti i tragici scrissero poi d. satireschi (tra i minori, ebbe fama Acheo). Nel 4° sec. a.C. un solo d. satiresco apriva la serie delle rappresentazioni, poi il genere cominciò a perdere d'importanza.»

<http://www.treccani.it/enciclopedia/dramma/>



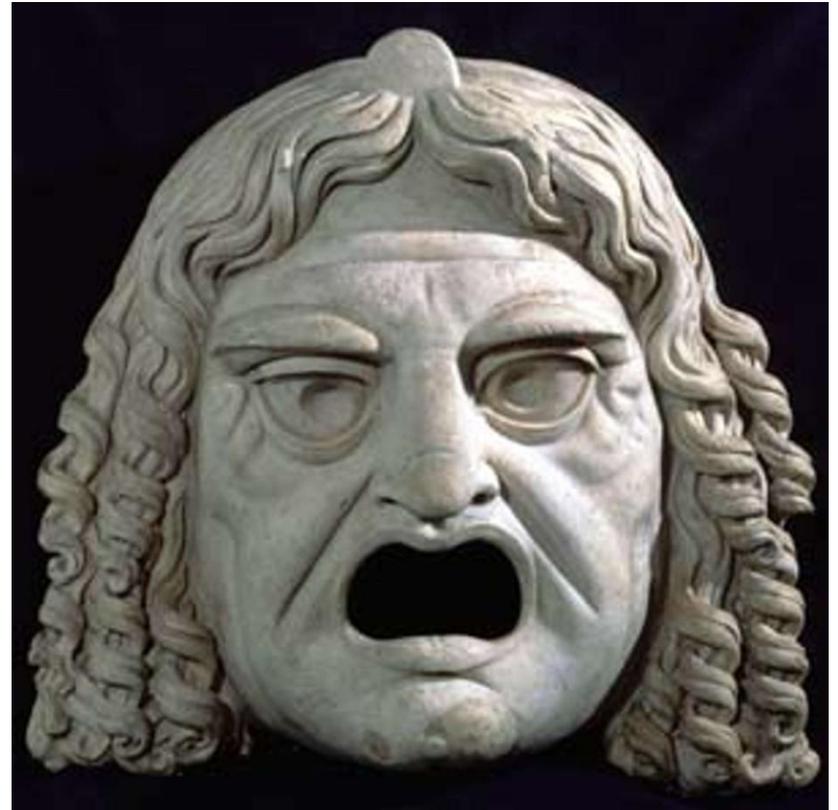
Dioniso circondato da sileni, 480 a.C. ca., vaso a figure rosse, Parigi, BNF, Cabinet des Médailles

Le produzioni teatrali ateniesi delle Grandi Dionisie iniziavano con un solenne corteo in cui si distinguevano i **coreghi**, cittadini facoltosi a cui era affidato il compito annuale dell'organizzazione degli spettacoli, che sfilavano in ricche vesti.

La direzione generale dei festeggiamenti era tenuta dall'**Arconte**, primo magistrato di Atene.

Ogni drammaturgo (*didaskalos*) era affiancato da un corego (*corodidaskalos*) ovvero l' "istruttore del coro" che garantiva la sua preparazione, il reperimento delle comparse, la dotazione dell'attrezzatura di scena e dei costumi, il pagamento dei musicisti.

Prima della rappresentazione, la compagnia doveva **sfilare** davanti al pubblico. Ciò avveniva al levar del giorno e, come in una cerimonia sacra, tutti andavano con la testa coronata.



Maschera comica di vecchia o di messaggero

Alla fine del concorso, **dieci giudici** erano tirati a sorte e votavano la migliore rappresentazione.

Di quei dieci voti, **solo cinque** erano nuovamente estratti a sorte e costituivano il giudizio definitivo.

Per ogni categoria di spettacolo, tragico, comico e drammatico, erano distribuiti tre premi:

al miglior drammaturgo:

al miglior corego:

al miglior protagonista.

I vincitori ricevevano una semplice **corona d'alloro** che donavano in ex voto su altari a Dioniso, l'ultimo dei quali è ancora vivo ad Atene, presso l'Acropoli, eretto nel concorso del 335-334 dal corego **Lisicrate**.



Monumento coregico di Lisicrate, 335-334 a.C., Atene, Acropoli

Originariamente autore ed attore furono la stessa persona e solo al tempo di Eschilo e di Sofocle si abbandonò questa pratica, con l'introduzione del secondo e del terzo attore sulla scena. Essi erano **esclusivamente uomini** e venivano stipendiati dallo stato.

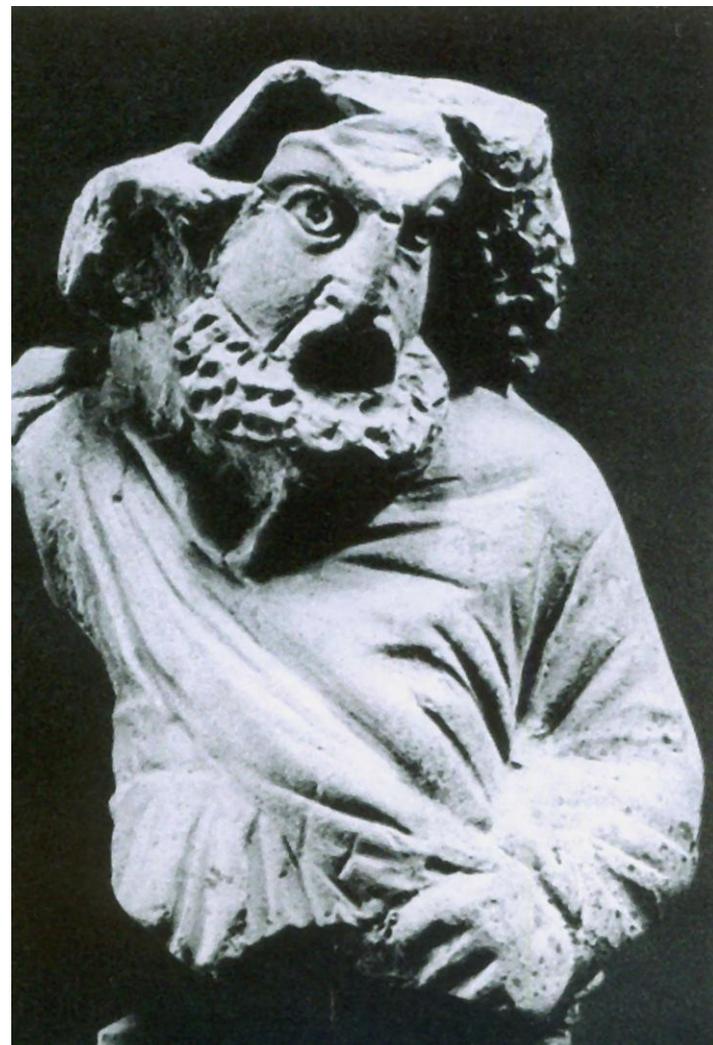
Nella recitazione era particolarmente apprezzata **la voce**, la bellezza dei toni vocali, l'abilità nel rendere lo stato d'animo del personaggio attraverso di essa.

La gestualità variava a secondo dello stile: semplificata ed enfatica nella tragedia; esagerata e deformante nella commedia.

Gli attori di commedia, girovaghi per statuto, primariamente impiegati in scene brevi di introduzione o intermezzo alle opere di argomento serio, erano detti *dicelisti*. Nella Magna Grecia furono associati ai demoni lascivi della fecondità agreste, ossia *fliaci*, da cui *fliaciche* le farse che costoro mettevano in scena.

«*Dicelisti* erano chiamati da Lacedemoni que' mimi, i quali, entrando prima degli istrioni in scena, erano come i preludii della Favola [...]. E il loro nome fu senza dubbio preso dalla voce Greca *deicelon* (*δείχηνλον*) che vale [...], il medesimo che *Mimema* (*μίμημα*) o *Icasma* (*ἰχασμα*), cioè *Imitamento*, o *Immagine*.»

Quadrio Francesco Saverio, *Della Storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano 1744, III, 2, p. 182.



Attore che rappresenta Eracle furente, 250 a.C., marmo, sito dell'agorà di Atene

Nelle città di età ellenica, si forma dunque un sistema performativo complesso, di pubblica fruizione, che ancora risente della sua origine sacrale ma ha, al contempo, funzione di nemesi, agnizione o semplice diletto per la comunità. In questo sistema metropolitano si inquadrano anche la nascita e lo sviluppo delle pratiche costumistiche per lo spettacolo.

Il costume teatrale greco non sembra voler esaltare la figura dell'attore; anzi, se possibile, **intende spersonalizzarlo** in favore del personaggio e della sua vicenda, camuffandolo dietro maschere e posticci corporali. Un'attitudine che probabilmente risale alle **pratiche mimetiche** dei partecipanti alle antiche feste in onore di Dioniso, i quali si camuffavano da satiri.

Al culto dionisiaco risalirebbe anche l'uso della maschera (*πρόσωπον*, *prosopon*, lett. **"persona", il volto dell'individuo**), allora in cortecce masticate di gesso e colorate con succhi vegetali, fecce, biacche e nerofumo, in forme e modalità non molto differenti dagli originali tardo paleolitici e neolitici.

«Eschilo affermava che i partecipanti alle feste di Artemide Koritalia, venerata a Sparta, nascondevano il volto sotto maschere di scorza d'albero; e come ricorda Pausania, maschere dello stesso genere erano usate anche nelle cerimonie in onore di Demetra Kildara a Feneo. Di queste maschere rituali ce ne sono pervenute alcune dai santuari di Demetra e di Artemide Ortia presso Sparta, databili al IV secolo.»

Angiolillo 1989, p. 9a



Personaggio di uno schiavo da commedia

La fortuna storica della maschera sarebbe legata a nomi e persone precisi. Introdotta a teatro da Tespi (560-534, attivo) - probabile fondatore del dramma, a lui si deve l'**introduzione del prologo nell'azione scenica**, che fino ad allora era stata interamente narrata, cantata e danzata dal coro e dal suo capo, il corifeo, per il tramite di un attore "risponditore" (gr. *hypokrités*). Questa prima rudimentale maschera era, per l'appunto, **asesuata** ed estremamente rustica, in tele camottate, con i lineamenti disegnati in nerofumo e terre colorate, scapigliata in bioccoli di lana o pelliccia.

Riformata, non sappiamo in che termini, da Cherilo (523-496, attivo), nella seconda metà del VI sec. a.C.

Frinico (535 ca.-476 post) **introdusse la maschera femminile**, distinta dalla maschile perché a fondo bianco, in ossequio ad un modello rappresentativo già standardizzato in età classica, che voleva le donne con la carnagione chiara e gli uomini con quella scura.

Infine Eschilo (525 ca.-456) – a cui si deve l'introduzione del secondo attore - con cui le maschere divennero policrome, nell'aspetto che ci viene tramandato fino ad oggi. Egli le differenziò per tipi sociali, per età e per provenienza.

Statuetta raffigurante un attore tragico, II sec. d.C.



Il catalogo che ci sono stati tramandati lasciano intendere il consolidamento delle maschere in tipi ben precisi:

Gli anziani
I giovani
I servi
Gli dei
Le vecchie
Le giovani.

Esse avevano (soprattutto nel repertorio tragico) un carattere inumano, quasi caricaturale, **con ampia bocca in funzione di megafono**, per far risuonare meglio la voce e il testo sulla scena. Tale espressionismo vocale facilitava l'attore nella recita di parti femminili, tradizionalmente precluse alle donne nella città greca.

Introdotte a teatro nel contesto di un solo attore recitante, esse consentivano allo stesso di alternarsi col coro, ovvero con il "risponditore", uscire rapidamente di scena, cambiar maschera e rientrarvi per la recita di un diverso personaggio.

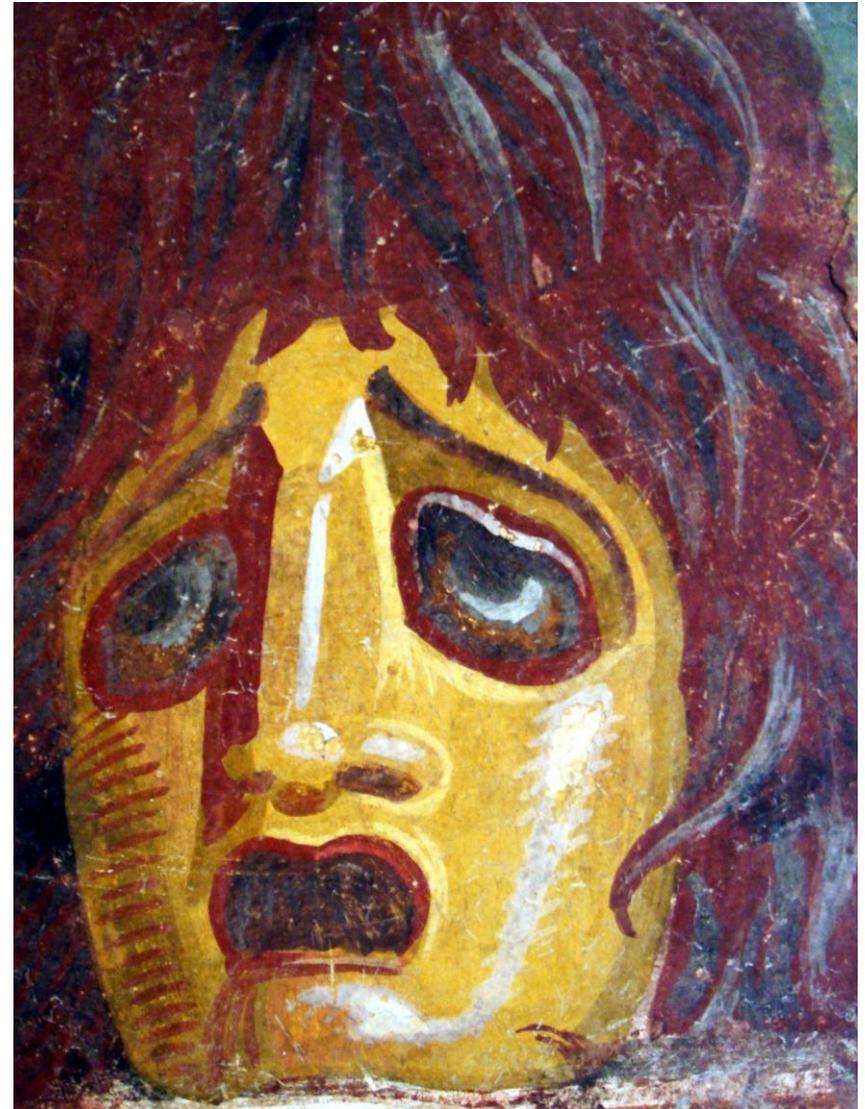


Scene di commedia, vaso ceramico a figure rosse

Se le maschere degli attori erano diversificate in base al ruolo recitato; quelle del coro erano tutte identiche.

Le maschere comiche erano molto varie. Normalmente tendevano a fare la caricatura di una persona ben conosciuta dal pubblico.

Potevano essere **divise in due parti ben diverse**, l'anteriore nell'attitudine della risata, la posteriore in quella del pianto, Il comico recitava di profilo e voltava verso il pubblico la metà della faccia che voleva mostrare, ruotando semplicemente il profilo per cambiare espressione.



Maschera tragica, 45-79 d.C., sito di Ercolano

Durante il VI-V secolo tutti gli attori, ad eccezione del flautista, portavano le maschere, realizzate prevalentemente in lino e stucco, in cuoio, in cartapesta, in sughero o corteccia, in cera. Esse erano dunque **molto fragili**. E perciò sono andate tutte perdute.

Ce ne restano molteplici copie in terracotta, comunemente più piccole degli originali. Normalmente si tratta di ex voto, oppure di fregi architettonici ornamentali.



Maschera di Dioniso, dal sito di Myrina (Turchia), II-I sec. a.C., terracotta, Parigi, Louvre

Verso il IV sec. a.C. la maschera fu completata da un'alta acconciatura detta **stefàne, spéira, o più comunemente ònkos**; essa garantiva una maggiore presenza scenica all'attore.

Le acconciature erano un elemento di forte impatto caratteriale, poiché i capelli bianchi indicavano la vecchiezza o la saggezza; quelli biondi, rari tra le genti del Mediterraneo, la bellezza o la divinità; la barba l'autorevolezza ecc ...



Attore con maschera, IV sec. a.C., vaso a figure rosse

Ai tempi di Giulio Polluce (II sec. d.C.) e del suo *Onomàsticon* le maschere sono oramai molteplici, catalogate in ben 76 tipi:

44 modelli comici;
28 modelli tragici;
4 modelli satireschi.

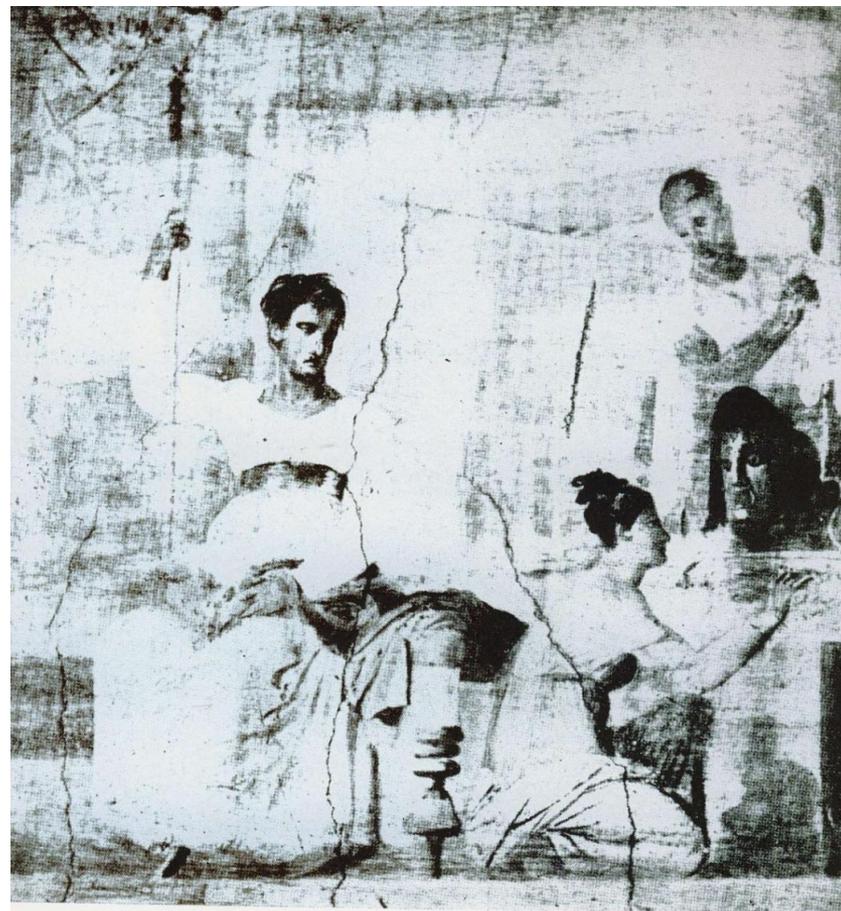
Unitamente alla maschera, o in sua alternativa si utilizzava il **trucco**, composto principalmente di feccia vinifera e di biacca.



Credenza con maschere per l'*Heautontimoroumenos* di Terenzio, X sec., Roma, Biblioteca Vaticana

Nel periodo arcaico il costume scenico era probabilmente un'unica **tunica con le maniche lunghe**, simile al chitone, detta *poikilon*, riccamente decorata, probabile derivante delle vesti liturgiche dei sacerdoti di Dioniso.

Ma più tardi, la pittura vascolare e le fonti successive ad Eschilo ci tramandano una più ampia varietà di vesti, distinte dall'abbigliamento civile o sacerdotale e **specificamente progettate per la scena**.



Attore tragico nel suo camerino, con inservienti

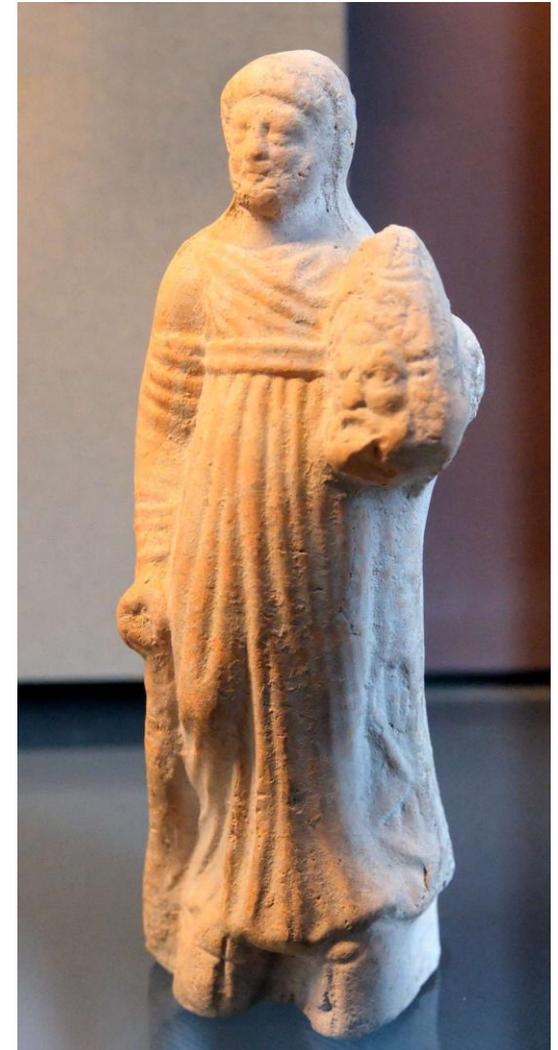
Nella tragedia classica la **veste tipica dell'attore era il *khitòn*** (it. chitone) ***podéres***, lungo fino ai piedi. Esso era appannaggio della classe sacerdotale, ovvero desunto dalla vita quotidiana delle persone anziane, come delle donne adulte e sposate. Usato sin dai tempi di Formide (VI-V sec.) , **da Eschilo fu munito di ampie maniche di taglio orientale**, perciò detto *khitòn cheirdotòs*, da *chèirides* (maniche).

Nella forma di una tunica talare si presentava la veste ***xistìs***, anch'essa lunga fino ai piedi ma indossata dai personaggi vincitori, come nella vita civile e, se di porpora, dai personaggi sovrani.

Oltre all'uso delle acconciature alte e dei coturni, l'attore tragico poteva amplificare ulteriormente la sua figura con **imbottiture del torace**, in modo da proporzionare al meglio la sua immagine sulla scena; l'uso di ampie maniche si rendeva quindi necessario per equilibrare bene la sua effigie.

Completava il costume tragico **il vestimento in *himàtion***, ampio paludamento del corpo anch'esso di estrazione civile, ovvero la *clàmys* (it. clamide), mantello di origine militare, che si appuntava alla spalla in atteggiamento marziale e sul torace in attitudine pacifica. Una variante della clamide era lo *sfaptis*, drappeggiato sul braccio, da posare per terra durante le danze.

Di porpora era **il mantello *còlpoma***, ampio e dalle pieghe profonde, riservato ai personaggi d'alto rango.



Attore tragico che impersona Eracle, sito di Amisos (Turchia), 175–150 a.C. ca., terracotta, Parigi, Louvre



Sin. Vecchio con *himation*, inizi dell'età ellenistica, terracotta, Boston, Museum of Fine Arts

Ds. Scuola del pittore di Sisifo, *Teseo al ritorno dal padre Egeo*, dal sito di Ruvo di Puglia, 420-390, vaso a figure rosse, Londra, BM

La tavolozza cromatica della guardaroba tragica comprendeva:

Le tinte vivaci per i giovani,
Il bianco per gli anziani e le persone dedite al culto,
Il celeste per le vecchie,
Il porpora per i ricchi
Il marrone per i poveri,
Il giallo per le etére.

Dato che molte fasi della tragedia narravano episodi e scene di lutto, una parte considerevole della guardaroba era in colori lugubri o in nero, spesso lacera o straccia.

In età ellenistica, le ricche vesti potevano essere policrome, stampate o *picte*, con ricami ad ago e con frange.



Ricostruzione policroma della Kore del peplo, 520 ca., sito dell'Acropoli di Atene

Nella commedia classica gli attori indossavano un *khiton* (ovvero una tunica) corto e attillato, per mettere in evidenza il ridicolo delle nudità; completava il corredo una **calzamaglia color carne**, spesso imbottita detta *somàtion*. I personaggi maschili della commedia portavano un **fallo posticcio**, tipico dei servi comici o dei vecchi ridicoli.

Altro elemento posticcio che metteva maggiormente in ridicolo il personaggio comico era il *posternidion*, imbottitura che accresceva il deretano dell'attore.

Il *pétaso* era il cappello tipico dei viaggiatori, in cui si immedesima sempre Ulisse nella iconografia classica. Esso completava il guardaroba dei *dicelisti* o *fliaci* (v. supra), che normalmente erano organizzati in compagnie di giro a conduzione familiare e dunque continuamente avvezzi al viaggio.



Asteas (attr.), Cratere a campana, 360-350 a.C. – Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, part. con *Scena comica*

Altro personaggio fortemente caratterizzato nella commedia, a maggior ragione nel dramma satiresco, era **il satiro** che indossava un perizoma di pelle di capra da cui pendeva un fallo sul davanti ed una coda di cavallo sul dietro. Il resto del corpo era vestito di un *somàtion* villosa.

Sileno, il capo del coro, generalmente era vestito con un *somàtion* anch'esso villosa e lanuto, sotto un mantello di pelle animale.

Mentre i ruoli che impersonavano il soprannaturale erano vestiti con sacre bende e fasce da testa.

Pan insegna al pastorello Dafni a suonare il flauto, marmo, Napoli, Museo Arch. Naz.le (già coll. Farnese)



L'attore che impersonava personaggi poveri indossava il chitone exomide (*exomis*), che lascia la spalla e il braccio destro scoperti.

Oltre alla tunica o al chitone, gli attori e il coro potevano indossare la clamide o l'*himation*, riccamente intrisi di colori sfavillanti come **il porpora, lo zafferano, il verde e l'oro**.

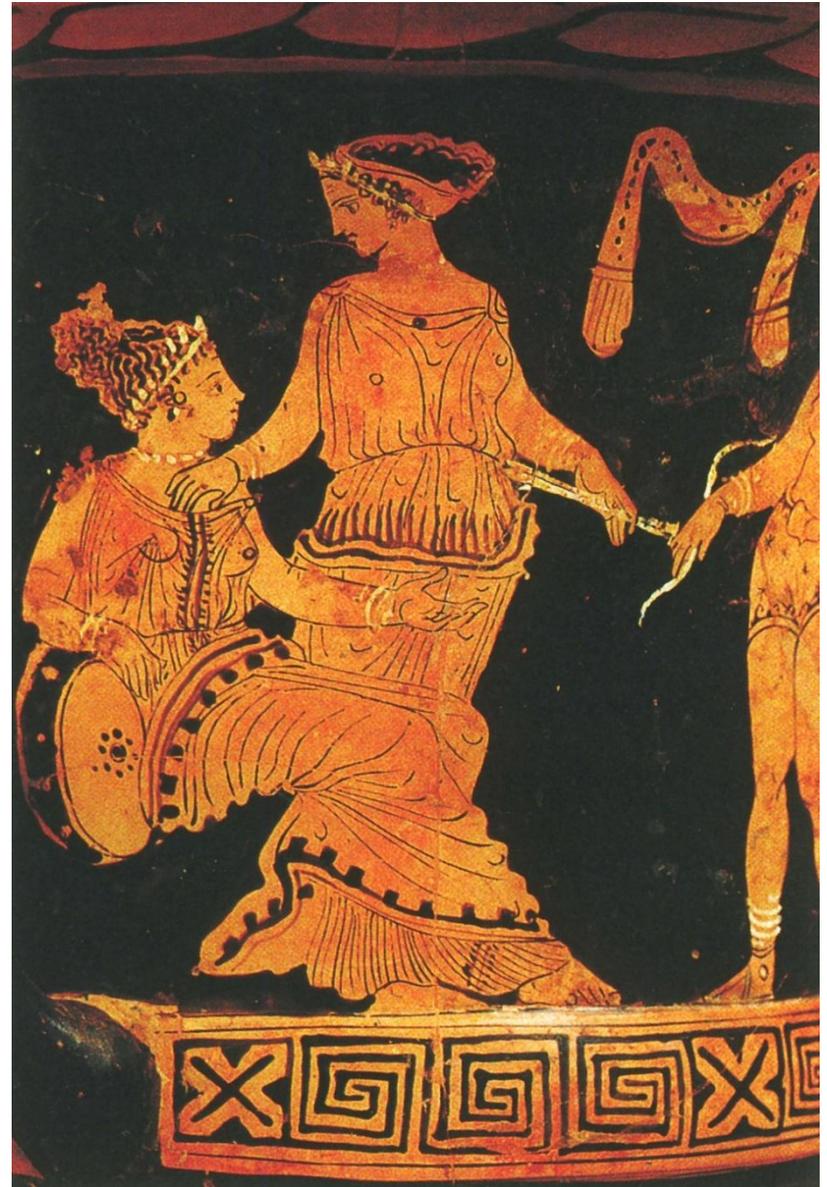
Mentre distinguevano le parti degli specifici oggetti simbolici (lo scettro per il re, la lancia per il guerriero, il ramoscello per il supplice).

Arte romana, Ulisse in exomide e pileus, I-II sec. d.C., Parigi, BNF, Monnaies, Médailles et Antiques, BB 809



I personaggi femminili indossavano il classico *peplos*, ma l'atto della seduzione era impersonato dall'abbigliamento in un giallo acceso tendente all'arancione che prendeva nome dal fiore di croco: *krokotos*.

Appannaggio delle dee rappresentate era un raffinato abito di lino detto *pharos*.



Pittore della scacchiera, cratere con due donne in peplo, 410-380 a.C., vaso a figure rosse, Palermo, Fondazione B.d.S.

Senza escludere che in alcuni casi gli attori recitassero a piedi nudi, nella tragedia si usavano diversi tipi di calzature, tra cui uno **stivaletto morbido** al polpaccio, basso, fermato da lacci.

Oppure calzari alti tra i 10 e i 20 cm - anch'essi allacciati o abbottonati - muniti di zeppa in legno detti **coturni** (*kothoroi*).

Si tratta di una tipologia di probabile origine orientale, destinata ai ruoli femminili, introdotta da Eschilo sulla scena e sviluppatasi diffusamente intorno al 338-330 ai tempi di Licurgo.

L'uso dei coturni serviva anche a controbilanciare la figura dell'attore sulla scena, con le sue maschere munite di sproportionati *ònkos*, come detto in precedenza.

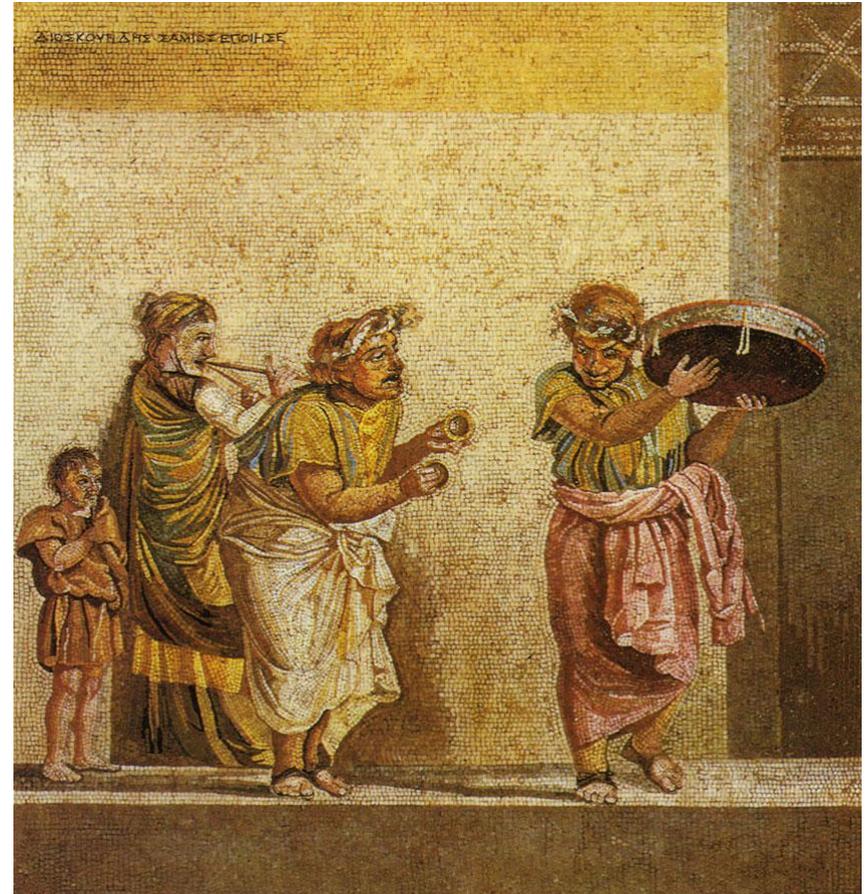
Prerogativa dei coribanti era l'uso degli **émbas**, calzari bassi e morbidi che rendevano più agevoli le scene e i movimenti corali.

Come per i coribanti, anche gli attori comici calzavano gli *émbas*, i quali garantivano una buona presa e l'agilità necessarie per le acrobazie e i movimenti vivaci delle commedie antiche.



Pittore di Pronomos, *Attori si preparano alle parti di Eracle e Laomedonte*, vaso a figure rosse, Napoli, Museo Arch. Nazionale

L'accompagnamento musicale nasce come una sorta di sottofondo scenico che assume sempre maggiore importanza con Euripide. Per esso si impiegavano il flauto, la lira, le trombe e vari tipi di percussioni. Probabilmente il flautista indossava dei **calzari in legno** con cui batteva il tempo con il piede.



Dioscuride di Samo, *Musicisti in maschera*, I sec. a.C., Pompei, Villa di Cicerone, Napoli, Museo Arch. Naz.le

«Per la confezione dei costumi teatrali ci si rivolgeva a degli specialisti: gli **scheuopoiòi**, artigiani sul genere degli odierni sarti teatrali, che in un periodo più antico provvedevano anche alle maschere; verso la metà del IV secolo a.C. compariranno degli artigiani specializzati, i **prosopopoiòi** i quali penseranno solo alle maschere.

Sia gli abiti che le maschere venivano utilizzati per un'unica rappresentazione, perché, come è noto, non c'erano repliche. Costumi e attrezzerie, conservati nei magazzini, potevano essere noleggiati dagli **imatiomistéis** quando per spettacoli poco impegnativi non si volevano spendere troppi soldi.»

Angiolillo 1989, op. cit., p. 17b



Bassorilievo di Menandro, marmo, Roma, Musei Vaticani: attori di commedia nel camerino,

Antologia letteraria

Aristotele, *Poetica*

Or dunque la tragedia fu da principio una rudimentale improvvisazione. E come la tragedia, così anche la commedia: se non che la tragedia ripete la sua origine dai cantori del ditirambo, la commedia dai cantori de' canti fallici, i quali sono in uso ancor oggi in parecchie città. 4, 1449a, p. 200.

[...]

Primo, Eschilo portò da uno a due il numero degli attori; diminuì l'importanza del coro, e fece del dialogo la parte principale. Tre attori introdusse Sofocle e aggiunse la decorazione della scena. Anche si noti che solo in un momento relativamente lontano dalle sue origini, e cioè quando, mediante l'abbandono di ogni elemento satiresco, si distaccò dalle favole brevi e dallo stile giocoso, ella conseguì la propria estensione e gravità. ivi.

[...]

La commedia è, come dissi, imitazione di persone più volgari dell'ordinario: non però volgari di qualsivoglia specie di bruttezza [o fisica o morale], bensì [di quella sola specie che è il ridicolo: perché] il ridicolo è una partizione speciale del brutto. 5, 1449a, p. 201.

Aristotele, *Poetica*, trad. it., M. Valmigli, LaTerza ed., Bari 1988

... la tragedia cerca quanto più può di tenersi entro un sol giro di sole o lo sorpassa di poco, ... 5, 1449b, p. 202.
[...]

Bisogna dunque che le favole, se vogliono esser ben costruite né comincino da qualunque punto capiti, né dovunque capiti finiscano; [...] come nei corpi in genere e negli organismi viventi (se vogliono essere giudicati belli,) deve esserci una certa grandezza, e questa ha da essere facilmente visibile nel suo insieme con un unico sguardo, così anche nelle favole dev'esserci una certa estensione, e questa ha da potersi con facilità abbracciare nel suo insieme con la mente. [...] tanto più bella, rispetto alla lunghezza, sarà sempre quella favola che più sarà lunga senza oltrepassare i limiti entro cui può essere chiaramente abbracciata da un unico sguardo dal principio alla fine. 7, 1450b-1451a, pp. 208-209.
[...]

Come dunque nelle arti di imitazione la mimesi è una se uno è il suo oggetto, così anche la favola, poiché è mimesi di azione, deve essere mimesi di un'azione che sia unica, e cioè tale da costituire un tutto compiuto; e le parti che la compongono devono essere coordinate per modo che, spostandone o sopprimendone una, ne resti come dislogato e rotto tutto l'insieme. 8, 1451a, pp. 210-211.

Aristotele, *Poetica*, trad. it., M. Valmigli, LaTerza ed., Bari 1988

Euripide, *Medea*

MEDEA Manderò a Giasone uno dei miei servitori e gli chiederò di venire al mio cospetto: a lui, quando sarà giunto, rivolgerò dolci parole, che io concordo con lui e che bene fa lui ad avere le nozze regali, conseguite grazie al tradimento nei miei confronti, e che tutto questo va bene ed è stato ben deciso. E quanto ai figli miei, chiederò che restino, non già perché io voglia lasciare ai miei nemici i miei figli in una terra ostile, esposti all'insulto, ma perché intendo uccidere con l'inganno la figlia del re. Manderò, infatti, proprio loro con nelle mani i doni, un fine peplo e un diadema d'oro. Quando lei, prendendo l'ornamento, l'indosserà sul corpo, miseramente perirà, lei e chiunque altro tocchi la fanciulla. Con tali veleni ungerò i doni. p. 175

MESSAGGERO Quando la duplice prole dei tuoi figli giunse insieme al padre ed entrò nella casa della sposa, noi servi, che soffrivamo per i tuoi mali, ci rallegriamo; e subito giunsero alle nostre orecchie molte voci che tu e il tuo sposo avevate composto il dissidio di prima. Uno baciava la mano dei bambini, un altro il loro biondo capo; io stesso, con gioia, seguiti i tuoi figli nelle stanze delle donne. [...].

Lei, come vide l'ornamento, non resistette, ma ogni cosa accordò allo sposo, e prima che il padre e i tuoi figli fossero molto lontani da casa, prese il peplo variopinto e lo indossò; e posto intorno ai riccioli l'aureo diadema, allo specchio lucente si acconcia la chioma, sorridendo all'immagine senza vita del suo corpo. Poi alzatasi dal seggio, percorre le stanze, mollemente incedendo sul candido piede, oltremodo rallegrandosi per i doni, più e più volte volgendo indietro lo sguardo verso il tallone alzato. Ma quel che poi accade fu spettacolo terribile a vedersi: dopo aver cambiato colore, procede obliqua a ritroso, tremando nelle membra, e a stento riesce ad abbandonarsi su un seggio così da non cadere al suolo. Una sua vecchia ancella, forse credendo che le fosse sopraggiunto il furore di Pan o di qualche altra divinità, emise un grido, prima di vedere bianca schiuma scorrere dalla bocca e lei che dagli occhi stravolge le pupille e il sangue non essere più nel corpo. Allora emise un grande gemito di ris -

contro al precedente grido. Subito un'ancella corse nella stanza del padre, un'altra dal marito novello a dirgli la disgrazia della sposa; tutta la casa risuonava di un fitto accorrere.

Già un marciatore veloce, allungando il suo passo, avrebbe toccato la meta di una pista di sei pletri, quando ella cessò dal muto e chiuso sguardo e, terribilmente gemendo, l'infelice, si risvegliò. Duplice sciagura l'assaliva. L'aureo diadema, posto intorno al capo, emetteva un prodigioso rivo di fuoco che tutto divora e il fine peplo, dono dei tuoi figli, lacerava la candida carne della sventurata. Alzatasi dal seggio, fugge preda del fuoco e scuote la chioma e il capo da una parte e dall'altra, cercando di buttar via il diadema. Ma con salda connessione l'oro manteneva la presa e quanto più lei scuoteva la chioma, di più, due volte tanto, il fuoco splendeva. Cade al suolo, sopraffatta dalla sciagura e, fuorché a suo padre, completamente irriconoscibile a vedersi. No più, infatti, era visibile la forma degli occhi, né il nobile suo volto, ma dall'estremità del capo il sangue stillava intriso col fuoco, le carni, come lacrime di pino, si staccavano dalle ossa per i morsi invisibili del veleno, spettacolo orribile. pp. 205-207.

Euripide, *Medea*, trad. it. di E. Cerbo, Rizzoli ed., Milano 2008¹¹

Scene di vita teatrale: Il vaso di Promonos

«Lato A: la scena, con numerosi personaggi distribuiti su due registri, tutti identificati dai nomi in greco iscritti accanto, rappresenta la preparazione della recita di un dramma satiresco alla presenza di Dioniso ed Arianna. Il dio, con un *himation* sulle gambe e una corona d'edera con una benda sui capelli, nella destra ha il tirso e con la sinistra abbraccia Arianna, che, guardandolo, risponde al suo gesto. La fanciulla indossa chitone e *himation* ricamati, gioielli alle braccia e al collo, e una benda nei capelli raccolti in un crocchia. Accanto ad Arianna siede una fanciulla con chitone ricamato e ricchi gioielli, nell'atto di guardare verso la coppia divina mentre regge con la sinistra una maschera femminile. Le sta accanto, sulla sinistra, in ginocchio, il piccolo *Himeros*, che tende le mani verso la maschera. Più a destra vi è una coppia di personaggi affrontati: il primo è un attore con barba, il cui ruolo di Eracle è dichiarato, oltre che dall'iscrizione, dai suoi attributi, la clava che porta appoggiata sulla spalla sinistra e l'arco con faretra al fianco sinistro. L'uomo veste un corto chitone riccamente ricamato, alti stivali e corazza, mentre nella destra abbassata regge una maschera. Gli sta di fronte un attore, anche lui con barba, identificato come Pappo sileno, dal chitone punteggiato di ciuffi di peli bianchi, con maschera barbata di Sileno coronata d'edera che leva nella destra mostrandola all'Eracle; sulla spalla sinistra porta una pelle felina, nella sinistra ha un bastone, mentre alle sue spalle è un tripode su una colonna. Sotto l'ansa del vaso siede un giovane coreuta, con una corona di edera intorno al capo, nudo, vestito solo di un perizoma di pelle munito di una coda da Satiro e di un fallo, in atto di reggere nella sinistra una maschera con barba. Sul lato sinistro della *kline* di Dioniso, oltre un esile tralcio di vite, sta un attore barbato con un lungo *himation* ricamato. Tenendo nella destra abbassata una maschera, si volge verso due giovani coreuti, entrambi con perizoma peloso, recanti nelle mani le loro maschere satiresche. Anche da questo lato è un tripode decorato con bende, oltre il quale siede un coreuta, che si volge intorno con la maschera satiresca nella destra. Il centro del registro inferiore è occupato dalla figura seduta del flautista *Pronomos*, vestito con un *himation* ricamato e coronato di alloro, in atto di suonare. Lo saluta, a destra, un giovane citaredo, con lo strumento nella sinistra abbassata e vestito di una sola clamide sulle spalle. Sulla destra vi è un altro coreuta, che, con maschera in mano, conversa con un compagno vestito del solito costume satiresco e seduto davanti al basamento del tripode. Dietro di loro, sotto l'ansa, un altro gruppo di due coreuti in conversazione.

A sinistra di *Pronomos* è un altro coreuta - Satiro, che prova la *sikinnis*, una sorta di danza satiresca, col volto coperto dalla maschera. Seduto su un banco, lo guarda ammirato un giovane musico, coronato d'edera e vestito solo di una clamide, con un flauto nella sinistra. Sul banco è posato un altro flauto ed una cetra è sospesa alle sue spalle. Infine segue, al di sotto dell'ansa, un altro gruppo di due giovani coreuti - Satiri, di cui il primo, seduto col piede sinistro poggiato su una pietra.

Lato B: al centro Dioniso ed Arianna avanzano verso sinistra. Il dio, nudo, con corona d'edera e benda tra i capelli, regge con la destra la cetra, mentre con la sinistra abbraccia Arianna, con chitone e *himation* ricamati. Sulla sinistra di Dioniso vi è un *Eros* nudo in volo verso destra, seguito da un coreuta - Satiro nudo con *kantharos* nella mano destra, sulla destra di Arianna un altro coreuta - Satiro in atto di suonare un doppio flauto verso destra. Nel registro inferiore, da sinistra a destra, un coreuta - Satiro in atto di accennare un passo di danza ed una Menade con chitone ricamato, entrambi in movimento verso destra. Al centro una pantera, seguita da un'altra Menade ed un altro coreuta - Satiro nudo con coda. Decorazione accessoria: dall'alto, fila di ovuli, *kyma* lesbico, fregio di palmette diritte, corona di foglie e bacche di alloro, fila di ovuli; sotto la scena figurata, fregio di meandri e riquadri a scacchiera alternati; sulla voluta delle anse una ghirlanda di alloro e bacche.

Il cratere (eponimo del pittore cui è stato attribuito), uno dei capolavori della ceramica attica della fine del V sec. a.C., famosissimo per la ricchezza di informazioni che ci dà sul dramma satiresco, sui suoi personaggi, sui costumi, sui musicisti, commemora, come un manifesto, una famosa performance della compagnia teatrale il cui personaggio più importante, data la posizione centrale proprio sotto quella di Dioniso, sembra il flautista *Pronomos*, un personaggio reale che da altre fonti conosciamo come un musicista beotico famoso nell'Atene dei suoi tempi.»

<http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale/itinerari-tematici/galleria-di-immagini/RA84>