

IL TEATRO E LE ARTI FIGURATIVE NEL MONDO ELLENICO DEL V SECOLO

Il tentativo di recuperare dai monumenti figurati dell'arte antica e in particolare dalle pitture di vasi attici e italoti tutti quegli spunti atti a incrementare le nostre conoscenze del teatro antico, e in particolare alla ricostruzione delle trame di drammi perduti, ha costituito per generazioni uno sport favorito degli archeologi e dei 'literati' (1). Vi sono all'attivo risultati concreti e pregevoli: e non di rado da pochi versi e da qualche immagine si è riusciti a delineare una vicenda ben caratterizzata e plausibile. In un senso più generale si è venuto a delineare un risultato anche più prezioso per lo storico: quello di renderci conto della influenza del teatro e di misurare la risonanza che certi temi drammatici hanno avuto nella coscienza comune e quindi nelle arti figurative.

Il mio scopo non è tuttavia quello di entrare in questo campo per molti aspetti ampiamente esplorato (2). La mia preoccupazione di storico delle arti figurative mi ha fatto scegliere un cammino del tutto opposto, vale a dire di tentar di porre in rilievo quanto i modi di espressione e la meccanica della comunicazione teatrale abbiano influito sull'arte figurativa, in particolare nel modo di esporre dei fatti o di presentare una situazione.

H. Kenner (3) ha già esplorato l'influsso del teatro in due settori ben individuati, quello del rapporto tra caricatura-ritratto-maschera in accordo con le intuizioni di B. Schweitzer, e quello dello della connessione tra gli elementari schemi della scenografia più antica e la faticosa conquista di spazi pittorici organizzati intorno alle figure nella grande pittura. Il mio scopo sarebbe invece di misurare quanto delle straordinarie trasformazioni e rivoluzioni dell'arte figurata alla fine dell'arcaismo e per la prima metà del V secolo siano dovute all'influsso del teatro.

In due recenti ampi e notevoli volumi K. Schefold (4) ha tentato di presentarci dei quadri stratigrafici dei temi e dei modi della narrazione nell'arte figurata del primo e del maturo arcaismo. E in questo processo Schefold ha riconosciuto uno stile drammatico nell'ultima fase di questo periodo: stile drammatico peraltro che vale piuttosto ad illuminare l'indubbia interiorità e l'approfondimento psicologico dell'età di

(1) T. B. L. Webster - A. D. Trendall. *Illustrations of Greek Drama*, London 1972.

(2) A. Stenico, *Kallisto*, "NumAntCl" 6, 1977, 73 sgg.

(3) H. Kenner, *Das Theater und der Realismus*, Wien 1954.

(4) K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, 1964; Id., *Götter und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München 1977.

Exechias piuttosto che a indicare un legame con il mondo teatrale ancora in embrione.

Indubbiamente ad Exechias, con il suo bisogno di silenziosa concentrazione e di contenuta drammaticità, si dovrà la riduzione delle figurazioni a una formula essenziale di un dialogato spesso ricco di spasimante tensione. Così le anfore con Achille e Penthesilea, di Aiace con il cadavere di Achille, dei Dioscuri con i loro cavalli. Per K. Schefold sarebbe invece il Pittore di Amasis a offrire le espressioni supreme di sottili intuizioni psicologiche. Ma a questa opinione non saprei associarmi dato che nella maggior parte delle figurazioni di questo pittore predomina un carattere di cerimoniale esterioresità con effetti corali, ricorrenze di figure di contorno estranee all'azione — si ricordino i due giovani dorifori che ritornano con tanto frequenza e tanto poca individualità che J. D. Beazley chiama Rosenkranz e Guildenstern —. Forse l'unico momento in cui potrei riconoscere una tensione spirituale paragonabile al clima di Exechias è nell'anfora di Boston 01.8026 (5) con due guerrieri affrontati in cui Schefold riconosce il duello supremo tra Achille ed Ettore. Qui i due guerrieri catafratti di armi si muovono in un passo cauto e sospeso, come in una sorta di mirabile balletto che anticipa il Combattimento di Tancredi e Clorinda di Monteverdi. Gli avversari sembrano misurarsi proprio al momento supremo, quando l'intollerabile equilibrio si spezza dinanzi al cieco terrore e alla fuga dell'eroe già soccombente e condannato intorno alle mura di Troia.

Se per Exechias d'altra parte la forma di un dialogato di essenziale drammaticità poteva rispondere ad una intima necessità espressiva, la frequenza con cui questo motivo ritorna sullo scorcio del VI secolo e nei primi decenni del V fa presumere quella familiarità che non può esser altro che l'adeguazione ai modi della meccanica teatrale.

Già da generazioni gli studiosi di arte antica hanno rilevato questa profonda rivoluzione nel modo di narrare alla fine dell'età arcaica. Scomparsi sono i grandi temi epici di carattere corale, quali i combattimenti, i solenni giuochi funebri di Patroclo o di Pelia, la caccia di Kalidon, in favore di figurazioni più concentrate ed essenziali. Indubbiamente in questo contesto sarà da invocare la formula recentemente adottata per le metope, che di necessità impongono una narrazione a episodi brevi e concisi. Sembra tuttavia che la scoperta dell'importanza del dialogato, dell'urto spirituale tra due figure, superi i modi più semplicemente fisici dei duelli e degli inseguimenti, comuni negli spazi metopali. Nel caso dei due più illustri pittori di grandi vasi di questa generazione, il Pittore di Kleophrades e il Pittore di Berlino, il dialogato

(5) K. Schefold, *Götter und Heldensagen*, p. 332, f. 210.

drammatico si realizza attraverso due monumentali figure dominanti su ciascuno dei lati del vaso. Il legame spirituale esiste e la congiunzione deve esser effettuata da chi guarda tra due figure distanti e separate. Nel caso del Pittore di Berlino si ha l'impressione che questo modo figurativo sia dettato da una sorta di bisogno ossessivo di una integrità formale, di un'intangibilità delle sue figure. Un sovrapporsi di personaggi, un urto, un corpo a corpo, sono quasi intollerabili. Le figure quindi si realizzano in una loro completezza e indipendenza senza toglier nulla alla folgorante intensità di uno scontro, secondo una formula che richiede un sempre maggior approfondimento di dati psicologici e di misteriose suggestioni.

In base alle attestazioni di Aristotele è opinione comune degli studiosi che il teatro attico abbia proceduto da temi in certo senso anodini verso temi di contenuto essenzialmente tragico. Ne consegue anche una nuova accezione della materia mitica, esplorata sempre più in termini di colpe e di retribuzioni divine, e soprattutto di dominio del Fato. Ed è indubbio che l'eco di queste nuove concezioni viene a manifestarsi in tutti gli aspetti più progrediti e aggiornati del mondo figurativo. Già E. Buschor aveva messo in relazione il senso della gravità fisica, il peso, che viene per la prima volta a farsi sentire nelle più splendide architetture umane dello stile severo, dal Fancullo Biondo dell'Acropoli alla statue di Policlete, con la concezione del fato che incombe sugli uomini. Così che anche i giovani atleti vittoriosi, che inclinano il capo fiorente nell'umile accettazione del trionfo, sono chiamati a dar testimonianza del potere del destino e del senso tragico della vita. Indubbiamente le figurazioni più alte e più tipiche dello stile severo sono quelle di creature silenziose e immote, forme rocciose e raccolte, distolte da noi e isolate in una loro tragica immobilità che sembra l'eco degli arresti e dei silenzi dei protagonisti di Eschilo. E questa è da salutare come la più incisiva e feconda lezione che il teatro drammatico ha potuto comunicare all'arte figurativa, una lezione di sobrietà, di contenutezza, di assoluto dominio di sé, che si è trasmessa per generazioni nell'arte ellenica.

Questo nuovo modo di sentire è particolarmente sensibile nel gestire delle figure (6). Tante volte è stato rilevato come sia vivo, aperto, meridionale il gesticolare anche delle figure eroiche e divine dell'arcaismo. Non solo le mani, ma il braccio intero viene impiegato a sottolineare le conversazioni, i commenti, la sorpresa, lo sgomento. Paride sul Monte Ida, dinanzi alle tremende responsabilità del concorso di bellezza tra le tre dee, tenta la fuga ed è bloccato a forza da Hermes; Athena trascina per il braccio Herakles nell'Olimpo dinanzi al padre Zeus nella nota cop-

(6) G. Neumann, *Gesten und Gebärden in griechischen Kunst*, Berlin 1965.

pa di Phrynos. Così i giovani guerrieri che prendono congedo dal vecchio padre si allontanano a corsa rivolgendo il capo indietro con un gesto della mano. Il grande Oltos, che opera sino a circa il 500 a.C., è forse l'ultimo a impiegare questi mezzi espressivi: forse proprio perché il suo temperamento animato ed estroverso lo porta ad imprimere a tutte le sue figure una sorta di vitalità esplosiva che trabocca in movimento e in gesti concitati e veementi.

Con l'età severa i gesti si fanno ampi e radi: e anzi non rispondono a un ribollimento di vitalità gratuito, ma rispondono a intenzioni precise e acquistano un senso profondo. Così l'umile gesto dell'atleta che si incorona, abbassando il capo; così gli atti di angosciosa meditazione di Hippodamia o di Procne che prepara la morte del figlio; così Penelope velata dinanzi al telaio, che diventa quasi senza alterazione Elettra seduta presso la tomba del padre.

In netto contrasto con gli ampi sviluppi del racconto epico o con le liberissime evocazione della poesia lirica, la forma tragica deve realizzarsi nelle strettoie e nei passaggi obbligati delle più rigorose limitazioni. E questo non soltanto nel ristrettissimo numero di personaggi introdotti, ma specialmente nel modo di comunicare. I personaggi del dramma antico debbono farci intendere verità supreme e tragedie inenarrabili impiegando il minimo di mezzi possibili. Azioni, violenze e morti non trovano posto nel breve spazio riservato agli attori. Tutto avviene al di fuori e, in generale, il messaggio di un servo o di un soldato deve a tutti gli effetti sostituire un avvenimento terribile e cruento. Di qui la necessità di graduare al massimo gli effetti espressivi, esaltando quelle qualità di sobrietà, di contenuta passione, di disciplina spirituale, che costituiranno la corona suprema dell'arte ellenica dei grandi secoli.

E' indubbio anche che quegli atteggiamenti così soori, sereni e toccanti, con cui il tema della morte viene evocato nelle stele funerarie e nelle lekythoi a fondo bianco, sono da porre in relazione con quelle lezioni di disciplina spirituale e di contenute passioni che per almeno tre generazioni si trovarono ad esser trasmesse dal teatro. Non è infatti da dubitare quella mediazione immediata degli aspetti e dei modi del teatro, trasmessa a tutti gli strati della popolazione antica, che alcuni studiosi recenti sembrano non tenere presente. Se infatti i temi della grande epica e della lirica dovevano giungere ad esser familiari a tutti attraverso le recitazioni pubbliche e i rituali, il messaggio del teatro, che rappresentava per gli antichi una cerimonia sacra e un dovere civico, doveva comportare un'assai più intensa esperienza visiva. Si pensi al coro delle donne attiche nell'Ion di Euripide che percorrendo la via Sacra di Delfi ritrovano nei monumenti figurati del santuario le storie di cui cantano le donne nei lavori domestici.

Di conseguenza la lezione del teatro vedrei in tante strazianti separazioni riassunte nel quieto unirsi di due mani, in tanti sospesi addii in cui una barriera invisibile viene a farsi sentire tra il defunto e i viventi intorno alla tomba. Si pensi anche al rilievo di Orfeo ed Euridice, il più famoso di quei rilievi a tre figure in cui da tempo è stato riconosciuto un rapporto con il mondo della tragedia: rilievo che in realtà riprende e intensifica lo spirito delle stele funerarie. Ugualmente in una delle più alte espressioni della ceramografia attica, nella famosissima *lekythos* del pittore della Phiale nell'Antiquarium di Monaco, l'intervento di Hermes avviene in maniera ancora più quieta e sommessa che nel rilievo di Orfeo e di Euridice (7). Il dio assiso su una roccia (vd. fig. 1) è una luminosa presenza che forse si manifesta alla bella donna che si allaccia il diadema sul capo. La donna si adorna per la morte o è colta nel momento supremo della sua bellezza in fiore? Anche certe suggestive incertezze nulla tolgono alla suprema eloquenza della situazione: un quieto messaggio e una serena incondizionata accettazione, in cui sembra preannunciato l'annuncio di Brünhilde a Siegmund.

E' fuor di dubbio che tra il mondo delle azioni violente ed esplosive, gli atteggiamenti diretti, estroversi, tutti in superficie dell'età arcaica e questa nuova concezione, tanto più sottile e indiretta, è da postulare un crinale di montagna come solo il teatro di Eschilo e di Sofocle potevano rappresentare.

Un altro effetto della familiarità con i modi e le necessità della produzione teatrale si rivela nella sempre più sottile e acuta caratterizzazione dei personaggi. Indubbiamente il teatro doveva far riconoscere l'individualità assoluta dei suoi eroi con tutti mezzi a sua disposizione, renderne perspicui e inconfondibili i caratteri fisici e spirituali. Per le nostre generazioni, assuefatte ai personaggi letterari sempre più evasivi e mutevoli, può sembrare arduo a intendere un carattere tragico che abbia ad esser solo e sempre se stesso, con una semplicità e una coerenza assoluta: coerenza che del resto è resa evidente nella suprema cristallizzazione della maschera. E questo l'arte greca dell'età severa ha tentato di fare con sempre più acuta individualizzazione e differenziazione dei personaggi. Se nell'età arcaica è in generale il nome iscritto accanto che comunica una sorta di magica individualità a figure spesso scarsamente differenziate — si pensi agli eroi tutti uniformi, in falange, della caccia calidonia nel cratere di Kleitias —, l'età della tragedia doveva adottare altre vie. E questo in termini figurativi si risolve in atteggiamenti che hanno un valore dichiaratamente teatrale, in caratteri che si rivelano tutti in un atto, in una impostazione, spesso in un'entrata. Si pensi ad

(7) E. Simon, *Griechische Vasen*, 1976, tav. XLVI-XLVII.



Fig. 1. München, Staatliche Antikensammlungen.

esempio al contrasto tra il furioso racchiudersi nel manto di Achille e la professionale equanimità di Odisseo nella tante volte ripetuta scena dell' 'ambasceria ad Achille' (8). Qui la natura violenta, caparbia, primitiva di Achille si oppone alla tollerante duttilità di Odisseo, che in atto dignitoso e rilassato, una gamba appoggiata sul ginocchio, sembra di per sé suggerire le immense possibilità delle trattative, dei colloqui, dei compromessi contro le posizioni di chiuso irrigidimento.

A volte si direbbe che un carattere si rivela completamente in un atteggiamento, in una entrata, nel suo primo apparire sulla scena. Così in una oinochoe di Atene prossima al Pittore dei Niobidi ci appare Odisseo mendico (9). Qui il pittore ha saputo rendere con un' immediatezza miracolosa tutto il personaggio: l'atteggiamento curvo e avvilito dell'accattone professionale e al di là il sogguardare, la misteriosa, inquietante dignità e la suprema bellezza dell'eroe dei molti travagli.

E naturalmente il supremo monumento a noi giunto della scultura di età severa, i due frontoni del tempio di Zeus ad Olimpia, illustrano con particolare evidenza questo momento di crisi. Così è da intendere l'opposizione tra un'azione scatenata, senza respiro, nel frontone Ovest, contro la tensione delle figure immote del frontone Est. Da un lato uno sviluppo serrato di attacchi mortali, i Centauri contro le spose dei Lapiti, gli eroi contro i Centauri in un ininterrotto fluire; nel lato opposto un allinearsi di figure erette ed immote, ciascuna isolata in se stessa, in una sospensione intollerabile del dramma incombente. Contro certe osservazioni, troppo facili e ripetute, di come gli artisti ellenici preferiscano raffigurare i momenti precedenti e successivi ad un'azione, mi sentirei di osservare che appunto nell'età della tragedia hanno tradotto un'azione in una situazione, una premessa che presuppone i meri sviluppi materiali.

Dello stesso ordine direi certe riduzioni degli aspetti cerimoniali, spettacolari delle figurazioni arcaiche in formulazioni sempre più stringate ed essenziali. Così il motivo della partenza in carro: un motivo in cui possono esprimersi soggetti diversissimi, come l'apparizione in gloria di vari personaggi divini, l'apoteosi di Herakles, corteggi nuziali e innanzi tutto la partenza di un grande eroe. Di quest'ultima figurazione, che è anche la più drammatica e ricca di emotività contenuta, l'arte severa preferisce la forma più semplice e concisa. Non già quindi il carro e l'apparato dei familiari e di attendenti, ma unicamente l'eroe e il vecchio Re, a volte una principessa che presenta l'oinochoe e la phiale per la libazione. La scena è così ridotta ai suoi termini essenziali, tre figure

(8) Vd. da ultimo, C. Isler Kerényi, *Stamnoi*, 1979, p. 24.

(9) G. Van Hoorn, *Choes and Anthesteria*, Leiden 1951.

quiete toccanti, in cui il gesto delle mani, tese o riunite, ripete il gesto fondamentali delle stele e delle lekythoi funerarie.

Dopo i recenti sostanziosi studi interpretativi di T. B. L. Webster e A. D. Trendall non è qui il caso di rinviare alle numerosissime figurazioni in cui appare non già una storia mitica ma il riassunto della materia di un dramma, specialmente nella tarda pittura e ceramografica dell'Attica e dell'Italia meridionale. A volte troviamo tutti i personaggi schierati come nel finale del *Don Giovanni* (10). E nel notissimo cratere del Pittore di Pronomos incontriamo l'autore, evidentemente il vincitore di un concorso drammatico, in mezzo ai protagonisti appena liberati della maschera e i personaggi del coro nel costume teatrale dei Satiri: si tratterà, evidentemente, di un dramma satiresco sulla storia di Hesione e di Herakles, come indicano le maschere. Varrà anche la pena di ricordare numerosi esempi di messa in scena teatrale riconoscibili nella ceramografia. Così il coro di Satiri che porta sulla scena a pezzi il trono di Dionysos; o gli Etiopi che infiggono nella riva sabbiosa (11) i pali a cui sarà assicurata Andromeda offerta al mostro marino. Mentre l'esempio più immediato e drammatico di attori dietro le scene vedrei in un cratere di Spina che è stato variamente giudicato (12). Io ritengo debba trattarsi di Orfeo — il costume è quello di un citaredo e la maschera giovanile dai lunghi riccioli che l'attore ha in mano è ben conveniente al grande eroe-vate di Tracia — e di un altro attore con veste e maschera di una Menade che prova i passi di danza dell'aggressione finale (vd. fig. 2).

Un'altra singolare lezione trasmessa dal teatro all'arte figurativa vedrei in quelle figurazioni ampie e scenografiche in favore nell'ultimo venticinquennio del V secolo, in particolare nelle opere del pittore di Kadmos e di Meidias. In queste figurazioni, sempre più ampie e spettacolari, i protagonisti e i personaggi accessori si dispongono su vari piani, come a riflettere le esperienze di conquista spaziale della grande pittura. Si tratta in generale di nascite miracolose, come nel pittore di Kekrops, del giudizio di Paride o di più indeterminati 'cortei d'Amore' in cui dominano Afrodite e Dionysos. I personaggi ci appaiono in generale distaccati e inattivi, disposti come elementi di un grande 'tableau vivant'. Non solo Paride, ma anche grandi eroi ci appaiono adagiati su rocce in quieti atti di contemplativo rilassamento, in una rinuncia all'azione ancora più totale e definitiva del corrucciato o angosciato ritrarsi dei personaggi dell'età severa. Il clima è quello di uno di quei paradisi come le isole

(10) M. Schmidt - A. D. Trendall etc., *Eine Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel*, Basel 1976, tav. 25.

(11) "AJA" 72, 1968, tav. 7, fig. 13.

(12) N. Alfieri, Spina, Museo Archeologico, 1979, p. 45, n. 100.



Fig. 2. Ferrara, Museo Nazionale Archeologico.

beate alla foce dell'Istro in cui i grandi eroi e le donne famose vivono nel miraggio di una sospesa esistenza. Anche questo atteggiamento della tradizione figurativa porrei in dipendenza delle nuove evoluzioni del mondo del teatro, vale a dire la riduzione del dramma concentrato ed elementare a un sontuoso spettacolo, con ampi effetti scenografici: il dramma che diviene 'masque' o azione mimata.

Se si vuole seguire il modo di rappresentare una vicenda eroica nel IV secolo, nulla sarà più istruttivo delle grandi figurazioni dei crateri tarantini in cui il tabernacolo centrale è di volta in volta tempio funerario o palcoscenico in cui si concentra un'azione drammatica o si presenta una immagine del defunto quasi senza cambiare di tono: fatto che ci fa intendere ancora una volta i legami strettissimi che dovevano intercorrere tra gli aspetti supremi della morte e il mondo delle raffigurazioni teatrali.