



POLITECNICO DI MILANO

SCUOLA DI ARCHITETTURA URBANISTICA INGEGNERIA DELLE COSTRUZIONI

Corso di Laurea Magistrale in Progettazione Architettonica

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

**LA TRAGEDIA GRECA NELLA
SCENA CONTEMPORANEA**

**Progetto di un teatro a Siracusa per la rappresentazione
contemporanea della tragedia greca**

**Relatore: MASSIMO FERRARI
Correlatore: CLAUDIA TINAZZI**

**Laureandi:
MARCO MEZZALIRA 819105
FEDERICA RANGHETTI 816828**

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

“Motivo essenziale della tragedia è proprio il progressivo trasformarsi del mito e del senso dei miti, sia all’interno dell’opera di Eschilo, che nella relazione tra questa e le diverse epoche.”

L. RONCONI

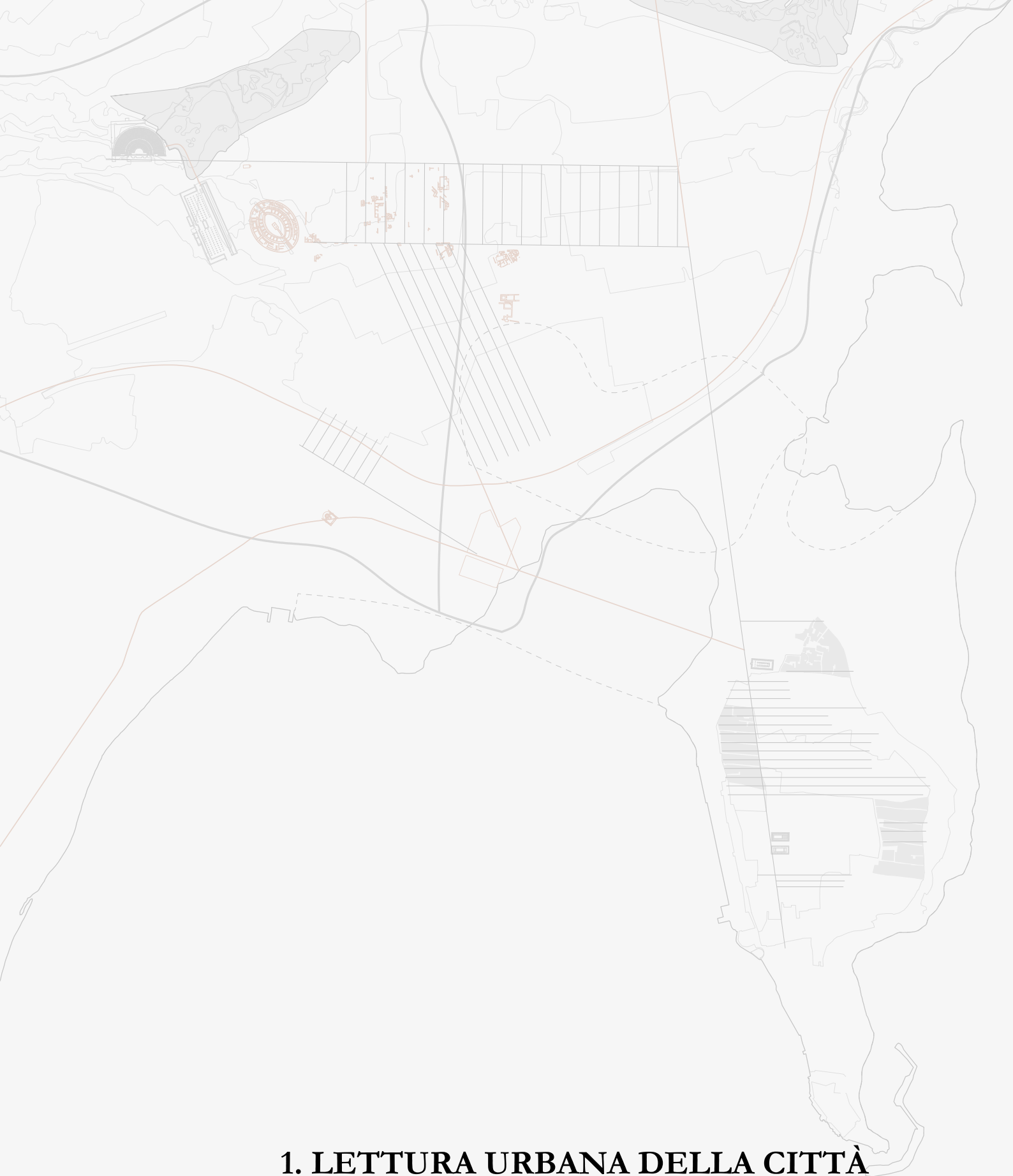
RINGRAZIAMENTI

SOMMARIO

1. LETTURA URBANA DELLA CITTÀ	1
1.1 Siracusa arcaica.....	3
1.2 Siracusa greca	4
1.3 Siracusa romana	7
1.4 Siracusa bizantino-medievale	9
1.5 Siracusa rinascimentale - barocca.....	11
1.6 Siracusa ottocentesca-novecentesca.....	13
1.7 Lettura sintetica dei segni	16
2. IL SISTEMA DIFENSIVO	17
2.1 Le mura greche: Gelone e Dionigi.....	18
2.2 Le mura spagnole.....	18
3. LE LATOMIE	23
3.0.1 Tipologie di Latomie	25
3.0.2 Tipologie di scavo	26
3.1 Le latomie del parco archeologico della Neapolis	26
3.2 La latomia dei Cappuccini	28
3.4 Immagini storiche.....	32
4. IL PARCO ARCHEOLOGICO DELLA NEAPOLIS	33
4.3. L'ara di Ierone II.....	34
4.2 L'anfiteatro romano.....	40
5. IL TEATRO GRECO	47
5.1 La struttura	49
5.2 Le macchine.....	53
5.3 La maschera e i costumi	54

5.3.1 Iconografia maschere	56
5.4 Il passaggio dal teatro greco al teatro romano	58
6. IL TEATRO GRECO DI SIRACUSA.....	61
6.1 L'area prima del teatro	63
6.2 La scena in legno del VI secolo a.C.	65
6.3 Il primo teatro trapezoidale.....	67
6.4 Il secondo teatro trapezoidale.....	69
6.5 Il primo teatro circolare.....	74
6.5.1 Le scenoteche	76
6.5.2 La scena	76
6.5.3 Mutamenti nella scena.....	79
6.6 La trasformazione di Ierone II.....	79
6.6.1 La scena	79
6.6.2 L'orchestra.....	81
6.6.3 La cavea	82
6.6.4 Adiacenze superiori	85
6.7 I primi adattamenti romani	85
6.8 Le trasformazioni romane.....	88
5.8.1 La scena	88
6.8.2 L'orchestra.....	89
6.8.3 La cavea	90
7. LA TRAGEDIA GRECA NELLA SCENA CONTEMPORANEA	97
7.1 Come viene rappresentata oggi la tragedia greca?.....	100
7.1.1 L' <i>Antigone di Sofocle</i> di Bertolt Brecht.....	102
7.1.2 <i>Pilade</i> di Pier Paolo Pasolini.....	103
7.1.3 <i>Mourning becomes Elettra</i> di Eugene O'Neill	104
7.1.4 L' <i>Alceste</i> di <i>Ferai</i> di Eugenio Barba.....	105
7.1.5 L' <i>Edipus</i> di Giovanni Testori.....	106
7.1.6 <i>Oresta</i> di Luca Ronconi	107
7.2 Come può parlarci il coro greco?.....	108

7.2.1 L' <i>Oresteia</i> di Peter Stein, Schaubühne (1980).....	108
7.2.2 L' <i>Antigone</i> di Andrej Wajda Sary Theatre (1984).....	110
7.2.3 Gli <i>Atridi</i> di Arianne Mnouchkine Théâtre du Soleil Parigi (1988).....	111
7.2.4 <i>Sette contro Tebe</i> di Gabriele Vacis	112
7.2.5 I <i>Tebani</i> di Adrian Noble	112
7.2.6 <i>Ifigenia in Aulide</i> di Alvaro Piccardi, Festival teatrale a Borgo Verezzi (1992)	113
7.3 Analisi di un esempio: le <i>Troiane di Euripide</i> , Thierry Salmon.....	114
7.3.1 Il pubblico e l'uso del corpo.....	114
7.3.2 Codici percettivo - figurativi.....	115
7.3.3 Codici linguistico - sonori.....	116
7.3.4 Codici del comportamento corporeo	117
7.3.5 Interpretazione simbolica	118
7.3.6 La memoria	119
7.2.7 Il significato simbolico del testo	120
8. IL PROGETTO.....	123
Tavole.....	128
BIBLIOGRAFIA.....	141



1. LETTURA URBANA DELLA CITTÀ

*“Giace della Sicania al golfo avanti un’isoletta che a Plemmirio ondoso è posta incontro, e dagli antichi è detta per nome Ortigia.
A quest’isola è fama, che per vie sotto il mare il greco Alfeo vien, da Doride intatto, infin d’Arcadia per bocca d’Aretusa a
mescolarsi con l’onde di Sicilia”*

VIRGILIO



“Avete spesso sentito dire che Siracusa è la più grande città greca, e la più bella di tutte. La sua fama non è usurpata: occupa una posizione molto forte, e inoltre bellissima da qualsiasi direzione vi si arrivi, sia per terra che per mare, e possiede due porti quasi racchiusi e abbracciati dagli edifici della città. Questi porti hanno

ingressi diversi, ma che si congiungono e confluiscono all'altra estremità. Nel punto di contatto, la parte della città chiamata l'isola, separata da un braccio di mare, è però riunita e collegata al resto da uno stretto ponte. La città è così grande da essere considerata come l'unione di quattro città, e grandissime: una di queste è la già ricordata “isola”, che, cinta dai due porti, si spinge fino all'apertura che dà accesso ad entrambi. Nell'isola è la reggia che appartenne a Ierone II, ora utilizzata dai pretori, e vi sono molti templi, tra i quali però i più importanti sono di gran lunga quello di Diana e quello di Minerva, ricco di opere d'arte prima dell'arrivo di Verre.

All'estremità dell'isola è una sorgente di acqua dolce, chiamata Aretusa, di straordinaria abbondanza, ricolma di pesci, che sarebbe completamente ricoperta dal mare, se non lo impedisse una diga di pietra.

L'altra città è chiamata Acradina, dove è un grandissimo Foro, bellissimi portici, un pritaneo ricco di opere d'arte, un'amplissima curia e un notevole tempio di Giove Olimpico; il resto della città, che è occupato da edifici privati, è diviso per tutta la sua lunghezza da una larga via, tagliata da molte vie trasversali.

La terza città, chiamata Tycha perché in essa era un antico tempio della Fortuna, contiene un amplissimo ginnasio e molti templi: si tratta di un quartiere molto ricercato e con molte abitazioni. La quarta viene chiamata Neapolis (città nuova), perché costruita per ultima: nella parte più alta di essa è un grandissimo teatro, e inoltre due importanti templi, di Cerere e di Libera, e la statua di Apollo chiamata Temenite, molto bella e grande, che Verre, se avesse potuto, non avrebbe esitato a portar via.”

(CICERONE, *Verrine*, II 4, 117-119)

1.1 Siracusa arcaica

L'origine della città di Siracusa risale all'età preistorica, precisamente al periodo del Paleolitico superiore. Si ipotizza che i primi ad abitare queste terre fossero i Sicani, popolo di stirpe



ligure-iberica che, con l'avvento dei Siculi, popolo di origine protolatina che occupò le coste orientali della Sicilia, si stanziò nella regione centro-meridionale dell'isola, delimitata dai fiumi Ἰμέρα (l'odierna Imera meridionale) e Ἀλυκὸς Πλατάνι (l'odierno Platani Alikòs),

chiamata Sicania. Il versante occidentale dell'isola era occupato invece dagli Elimi, un popolo di origine ligure. Testimonianza della coincidenza dell'inizio delle vicende Siracusane con l'arrivo dei Siculi sono i ritrovamenti nelle città presenti sul territorio sebbene numerosi siti archeologici suggeriscono l'ipotesi di un periodo presiculo, il Periodo Litico. Fu l'archeologo Paolo Orsi il primo a promuovere numerose campagne di scavo tra il 1889 e il 1895, volte a chiarificare le vicende pre-elleniche della Sicilia che divide in quattro fasi:

- Periodo Litico (presiculo). La latomia “Cava del Filosofo”, dove sono state ritrovate molte schegge e materiale litico, la zona di Palazzolo Acreide, Santa Panagia e Tremilia sono una testimonianza di tale periodo che si caratterizza con grotte naturali ad uso abitativo e una prima produzione di utensili in ossidiana e silice;
- I Periodo Siculo (eneolitico). Testimonianza di tale periodo sono la necropoli di Melilli, Bernardina e di Cava della Signora con il ritrovamento di primi esempi di vasellame;
- II Periodo Siculo (eneo). Camere funerario a forma di *tholoi*, utensili in bronzo e decorazioni a secco sono stati scoperti nella necropoli del Plemmirio, del Molinello, della



La Grotta dei Briganti a Cava Grande del Cassibile. Fotografia di Carlo Columba

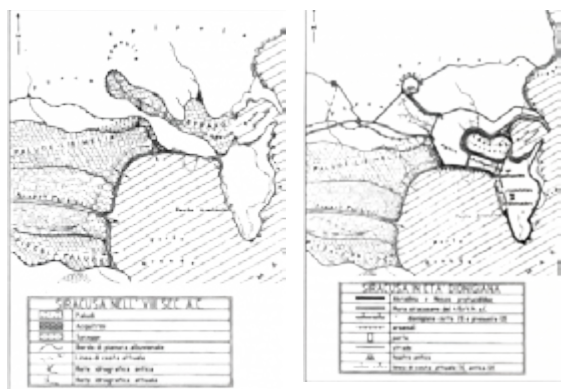
Tomba di Milocca, di Cassibile, ubicata nei pressi della omonima frazione di Siracusa dove si trovano circa 2.000 tombe scavate a grotta artificiale;

- III Periodo Siculo (del Ferro). Vengono riportati alla luce i primi esempi di ceramica locale presso la necropoli Finocchito a Noto.

1.2 Siracusa greca

La colonia greca di Siracusa fu fondata nel 734 a.C., quando i primi coloni Corinzi videro in Ortigia un'ottimo territorio dove stabilirsi per due motivi:

- l'orografia del luogo costituiva una posizione di naturale difesa, staccata dalla costa orientale, e la roccia presente sul territorio era facilmente lavorabile ed era una grande risorsa;
- la presenza di acqua potabile che sgorgava dalla fonte detta "Aretusa" direttamente sull'isola.



Contributi, tavola I-III, Mirisola - Polacco

L'allineamento che l'*Athenaion* e l'*Artemision* assumono rispetto al Tempio di Apollo suggerisce un possibile orientamento degli assi urbani principali, che si estende sino alla terraferma nella direzione dell'antica conformazione della costa. Successivamente i coloni corinzi si espansero sulla terraferma adiacente all'isola posizionando l'Agorà e alcuni edifici pubblici per poi procedere verso l'entroterra con edifici privati, creando il quartiere denominato *Achradina* che, come Ortigia fu cinto da mura. Il collegamento con la terraferma anticamente era diverso



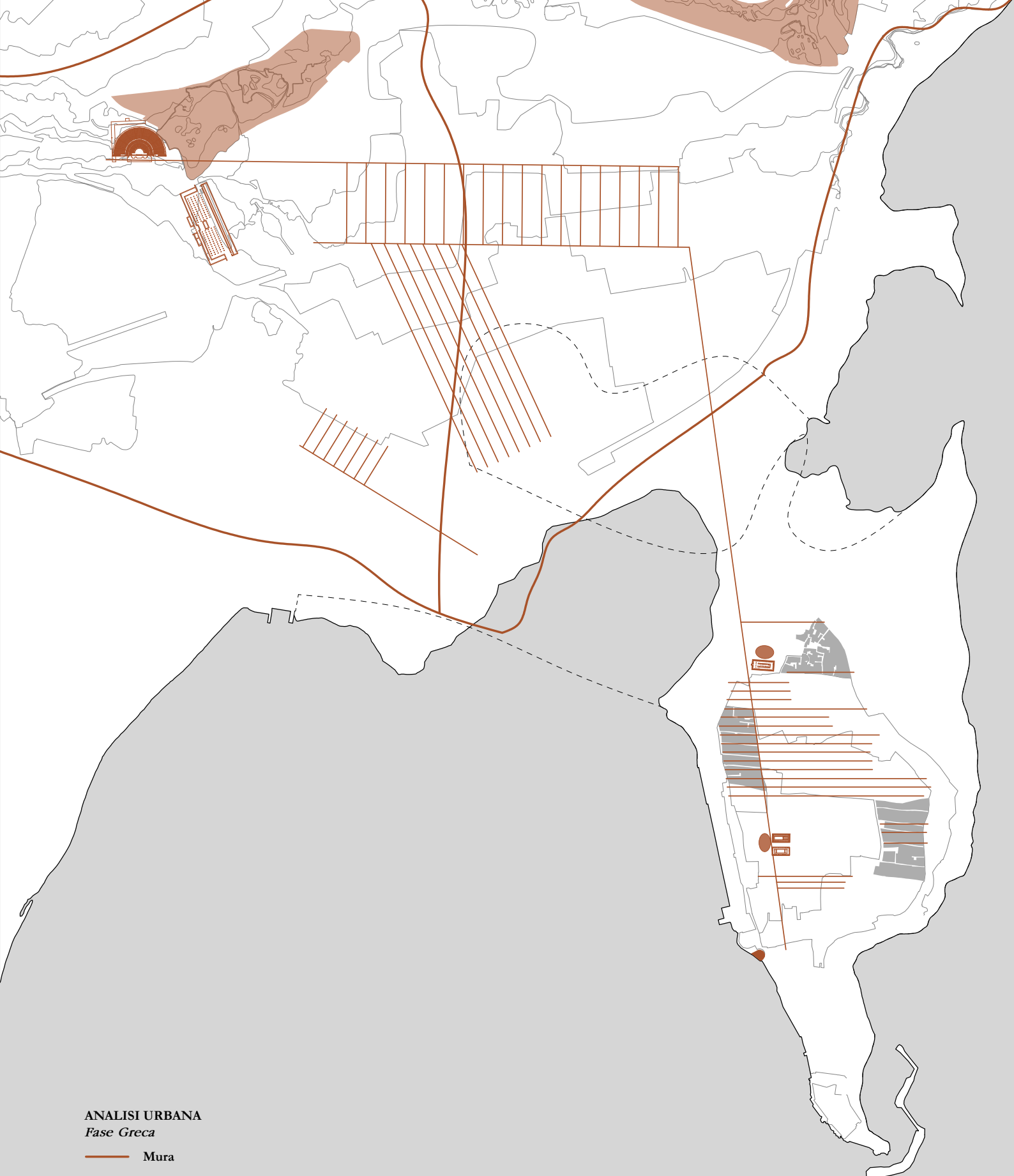
Siracusa assediata dagli Ateniesi.
Disegno di F. Cepparulli, 1750-1767

Le poche testimonianze del nucleo primitivo in Ortigia non permettono con certezza di delineare il piano urbano. Scavi archeologici effettuati nel 1910 e nel 1964 portarono alla luce le strutture più antiche del *Temenos* di Athena e fondazioni di un tempio ionico datato alla fine del VI sec. a.C., l'*Artemision*. La posizione e

perchè i depositi trascinati dai corsi d'acqua (San Gregorio e Anapo) e l'abbassamento del livello della costa hanno portato una profonda trasformazione. L'istmo si trovava più ad est dell'attuale Porto Piccolo e l'antico *Lakkios* si trova ora a 2 - 5 metri sotto il livello del mare. Nel quartiere di *Achradina* ed in quello contiguo di *Neapolis*, le indagini hanno consentito

di chiarire l'assetto urbanistico antico, organizzato intorno ad un'importante arteria stradale che procedeva in senso est-ovest per circa mezzo chilometro; nella parte orientale questa strada si raccordava a quella che portava verso Sud ad Ortigia, nel lato meridionale invece le strade si innestavano obliquamente. Fra tutti i quartieri della città, *Neapolis* quello per lo più caratterizzato dalla presenza di ruderi greci e romani. A Nord-Est doveva trovarsi il quartiere di *Tyche*, che prendeva nome dal santuario della Fortuna; il ciglione che dalla zona Est del teatro fino al mare segna la balza dell'*Epipole* è caratterizzato dalle latomiche, numerose cavità artificiali.

Fu durante il periodo di Gelone I ma soprattutto di Dionigi I che Siracusa divenne una potenza di primo piano nel Mediterraneo. Il tempo di Gelone è ricordato anche come uno dei più floridi e ricchi periodi di sviluppo artistico ed edilizio della polis di Siracusa. Dionigi I portò Siracusa ad assumere dimensioni imperiali con l'acquisizione di nuove conquiste territoriali e nuove colonie, fino a renderla capitale di un vasto regno che comprendeva la Sicilia nella sua quasi totalità, eccetto i territori occidentali, la parte meridionale dell'Italia e grande parte della costa adriatica. Dionigi II, figlio di Dionigi I, successe al padre senza tuttavia la stessa abilità di gestione di una politica mirata all'equilibrio dei suoi possedimenti o alla situazione governativa interna. Nel 270 a.C. si stabilì al governo la quinta e ultima tirannide, che ebbe inizio con Gerone II e terminò con i due generali siracusano-cartaginesi Ippocrate ed Epicide, sconfitti durante la presa di Siracusa da parte di Roma.



ANALISI URBANA
Fase Greca

-  Mura
-  Tracciato greco
-  Linea di costa antica
-  Monumenti
-  Insediamenti
-  Fonte Aretusa
-  Latomie

1.3 Siracusa romana

Dopo la conquista romana della Sicilia e il periodo di pace che ne derivò, durante il III e il II secolo a. C. le città subirono massicci interventi di ammodernamento per quanto riguarda sia l'edilizia sia per quanto riguarda l'urbanistica. Per quanto riguarda Siracusa, l'impianto urbano, derivante da quello della città greca, era strutturato per *strigas*, struttura testimoniata anche da Cicerone che descrive così:

“partes quae una via lata perpetua multisque transversis divisae privatis aedificiis continentur”.

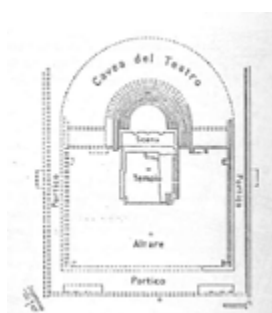
(VERRINE, II 4, 119)

Nel corso del III sec. a. C., a Siracusa e nei suoi territori inizia un processo di urbanizzazione con l'edificazione di edifici pubblici e sacri. Il risultato di ricerche archeologiche condotte dagli archeologi Gino Vinicio Gentili negli anni '50 e Giuseppe Voza negli anni '70 e '80 portò a definire più precisamente l'espansione della città sulla terraferma, che già in età ellenistica si era sviluppata nei quartieri di *Achradina* e *Tyche*, mentre in età alto-imperiale è caratterizzata dalla formazio-



Piazza della Vittoria. Planimetria di G. Voza, 1976-77

ne del quartiere *Neapolis*, con la monumentalizzazione del teatro greco e la realizzazione del nuovo anfiteatro. Per la ricostruzione degli spazi pubblici risulta inoltre fondamentale lo studio di Cavallari e Holm, che si concentra sulle ipotesi di impianto dell'agorà. Tracce della pavimentazione dell'agorà e il rinvenimento di un'arteria stradale, con orientamento est-ovest, chiariscono meglio il collegamento tra l'isola di Ortigia e il quartiere



Ricostruzione del Ginnasio

dell'*Achradina* in età antica. Altro edificio riconducibile al periodo romano dello sviluppo di Siracusa è il Ginnasio Romano, edificio di cui purtroppo non è stata ancora individuata con certezza la funzione. Infine, di notevole importanza è l'introduzione in epoca romana di un ricco sistema di passaggi sotterranei, Catacombe e aree cimiteriali considerate seconde per importanza ed estensione solo a quelle di Roma.



ANALISI URBANA

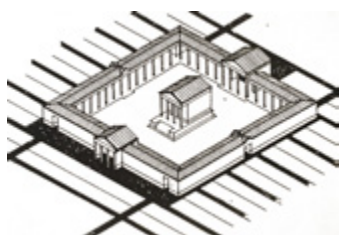
Fase Romana

- Mura greche
- Tracciato romano
- Tracciato greco
- - - Linea di costa antica
-  Monumenti romani
-  Monumenti greci
-  Insediamenti greci
-  Latomic

1.4 Siracusa bizantino-medievale

“Siracusa è una gran città, cinta di tre ordini di mura, ed ha un porto, chiamato porto piccolo, tra il quale e il porto grande è condotto un fosso, e su questo costruito un ponte che mena alla città.”

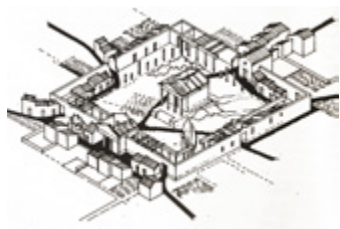
(Ibn al-Šabbat, X sec d.C.)



Isolato_Fase greca

All'inizio del VI sec. in epoca bizantina, Siracusa era a tutti gli effetti una penisola. I limiti della città erano le due porte che permettevano di entrare in Ortigia, la porta della Fortezza, e la porta della Marina, e le fortificazioni murarie con torri e castelli. Con la conquista araba nel 876 d.C., Siracusa, ridotta solo ad Ortigia

subì una profonda modificazione urbanistica di matrice araba in alcuni quartieri storici, quale il quartiere della Graziella.



Isolato_Fase I di consumo

Con la fine della dominazione araba e la restaurazione civile e religiosa, sul finire dell'XI sec. d.C., si verificò una intensa ripresa architettonica, che rinnovò notevolmente l'aspetto della città. A questo periodo risale la trasformazione dell'Athenaion in cattedrale. Dopo la dominazione sveva ed angioina, fu con Federico

d'Aragona che la città riprese a fiorire. Questa prosperità si tradusse in un superbo apparato di nuove costruzioni. Molti edifici furono adeguati alle nuove esigenze, mentre altri furono del

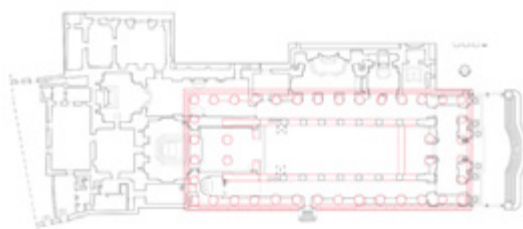


Isolato_Fase II di consumo

tutto ricostruiti. La forma della città rimase medievale nei sistemi irregolari

delle strade, mentre i nuovi palazzi si aprirono

ad un più largo respiro, soprattutto per quanto riguarda le facciate, realizzate secondo le prime caratteristiche proprie dell'epoca rinascimentale.



Tempio di Athena e successive trasformazioni.
Disegno di Silvia Sgariglia



ANALISI URBANA

Fase Bizantino-Medievale

- Mura greche
- Tracciati antichi
- Mura medievali
- Bastioni
- Monumenti antichi
- Insediamenti greci
- Insediamenti medievali
- Latomie

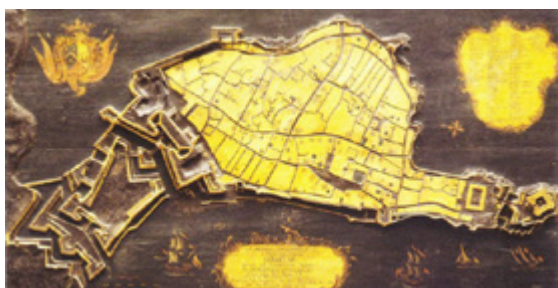
1.5 Siracusa rinascimentale - barocca

Tutto il secolo XVI è dominato dalla guerra fra l'impero spagnolo e l'impero turco, scontro devastante per la Sicilia che doveva la sua propria prosperità ai commerci con il Nord-Africa. Divenne necessaria la realizzazione di una vasta opera di fortificazione dei porti e delle città. A Siracusa il sistema di fortificazione di



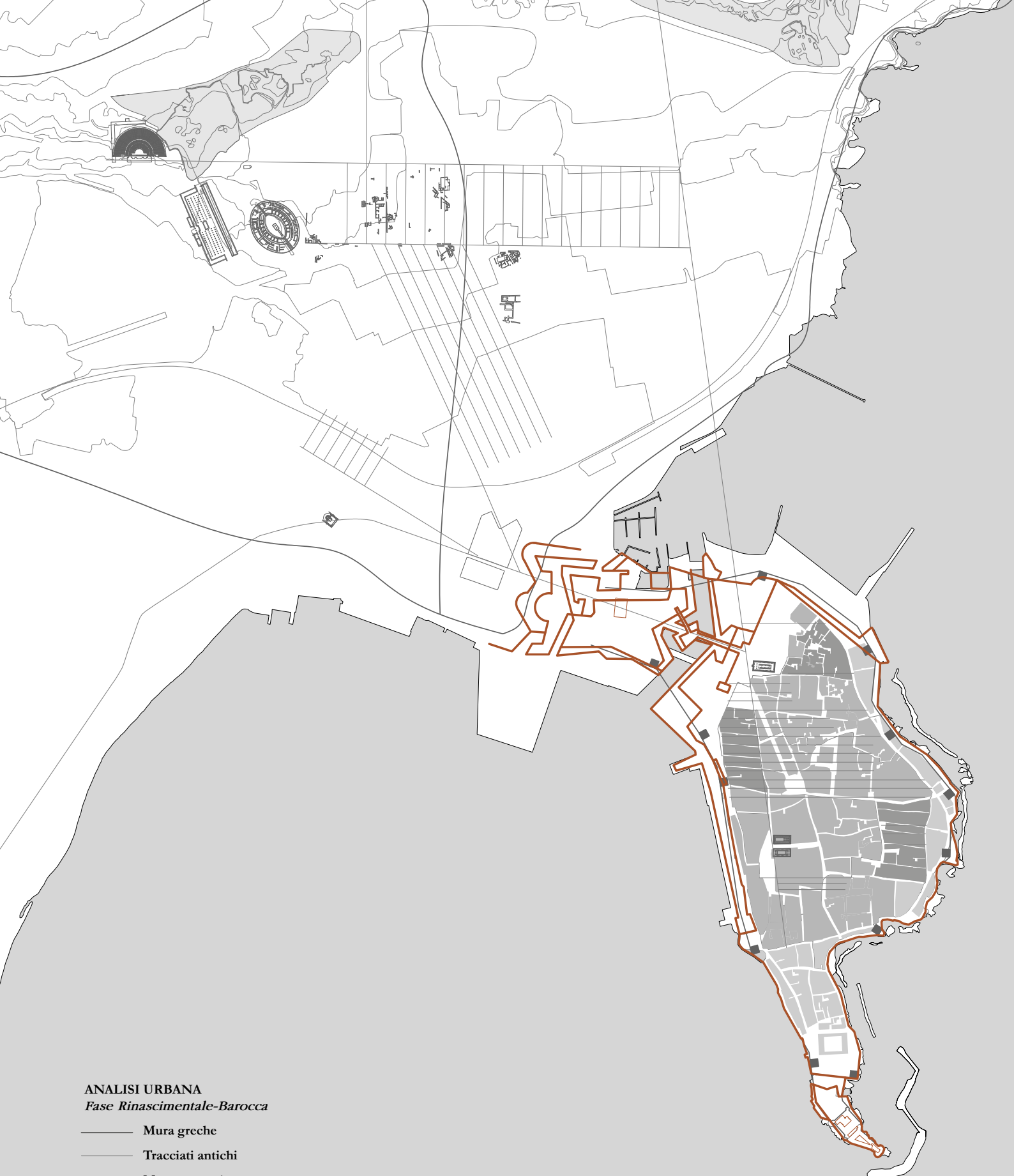
Tempio di Apollo

Ortigia trovò la sua realizzazione sotto la reggenza del viceré Ferdinando Gonzaga, sistema realizzato utilizzando grandi monumenti antichi come cave di pietra: venne completamente distrutta la scena del teatro greco, vennero prelevate le parti realizzate in blocchi di calcare dell'anfiteatro romano, venne smantellata l'Ara di Ierone, di cui oggi rimane solo il basamento e venne distrutto quasi tutto il tempio di Apollo, di cui ogni blocco di pietra venne asportato e messo in opera nelle nuove mura d' Ortigia. Il piano generale di fortificazione della città realizzò tutta una cinta muraria, scandita da grandi bastioni che la recingevano l'isola da ogni lato e due zone chiave tattiche ai due punti estremi d' Ortigia dove vennero realizzate due grandi fortezze: una all'imboccatura dell'isola, completamente isolata dalla terraferma e



Fortificazioni spagnole

dall'isola attraverso una ingegnosa serie di canali in modo da assumere un ruolo autonomo nella difesa dell'isola, e l'altra sulle strutture del castello Maniace che venne circondato da una cinta muraria più bassa. Questo sistema di fortificazioni venne rimaneggiato più tardi ma nella struttura generale esse non cambiarono fino al secolo XIX quando fra demolizioni, innalzamenti del piano stradale e modificazioni urbane, tutta questa vasta opera venne del tutto a scomparire.



ANALISI URBANA

Fase Rinascimentale-Barocca

— Mura greche

— Tracciati antichi

— Mura spagnole

■ Mura medievali

■ Monumenti antichi

■ Insediamenti greci

■ Insediamenti medievali

■ Insediamenti epoca spagnola

1.6 Siracusa ottocentesca-novecentesca



Porta Ligny e Porta Reale prima dell'abbattimento alla fine del 1800

Subito dopo il terremoto si era affrontato il problema dell'edificazione di un borgo fuori dalle mura a causa della crescita demografica e dalla massiccia emigrazione dal territorio provinciale, a ciò si aggiunge il senso di esclusione e

limitazione vissuto dalla città rinserrata all'interno delle cinta murarie, ne viene quindi decretato l'abbattimento dal momento che essa non ha ormai alcuna funzione difensiva e le mura viste anzi viste come un ostacolo alla crescita edilizia ed economica (il processo di abbattimento inizia verso il 1870 e si conclude nei primi anni del 1900). Dopo il 1860, prima ancora dello smantellamento integrale delle cinta, è già realizzata la sistemazione a passeggio della banchina della Marina, ulteriore ampliamento della stessa dopo gli interventi del 1893 e 1836. Successivamente all'Unità d'Italia si vede una



Porta Ligny: abbattimento in corso

ingente spinta urbanistica che vede come protagonisti l'abbattimento delle mura che circoscrivevano la città e modificazioni sostanziali all'assetto urbano stesso. Il centro storico riconosciuto nell'isola di Ortigia si dirama verso la terraferma attraverso una costruzione del ponte Umbertino, favorendo la crescita di tutta la zona umbertina. Nel 1871 iniziano i lavori per la ferrovia, con la collocazione della stazione centrale nella parte est del territorio ed una successiva stazione marittima terminata solo nel 1892, così da poter favorire lo di passeggeri



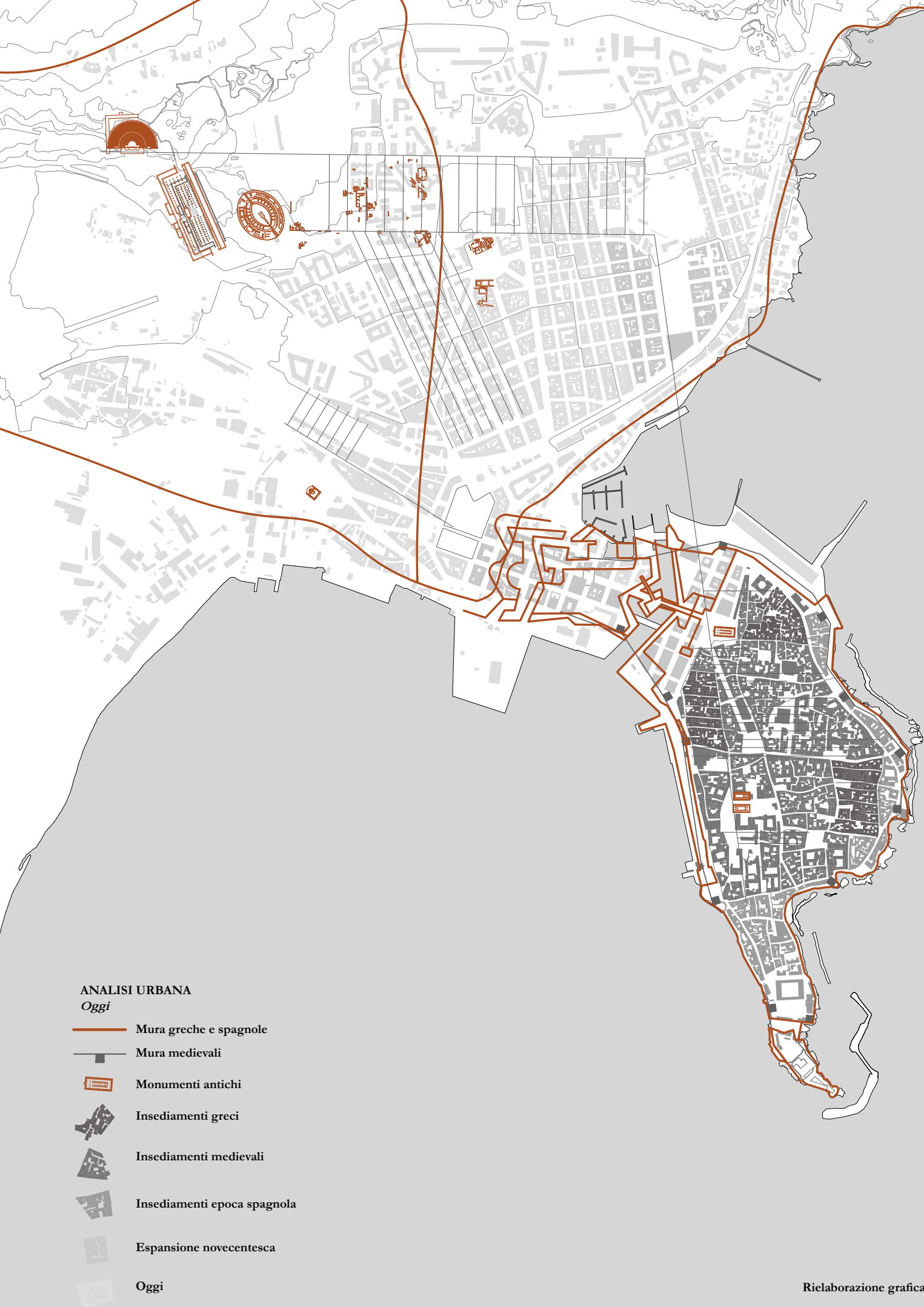
Porta Postica

con le linee di navigazione, ai tempi, fondamentali per gli sviluppi commerciali. Con l'abbattimento della cinta muraria si privilegia nuovamente la vista mare; con quest'azione si vedrà anche la scomparsa della principale porta d'accesso all'isola, la porta di Ligny.



ANALISI URBANA
Fase Novecentesca

-  Mura spagnole
-  Mura medievali
-  Monumenti antichi
-  Insediamenti greci
-  Insediamenti medievali
-  Insediamenti epoca spagnola
-  Espansione novecentesca



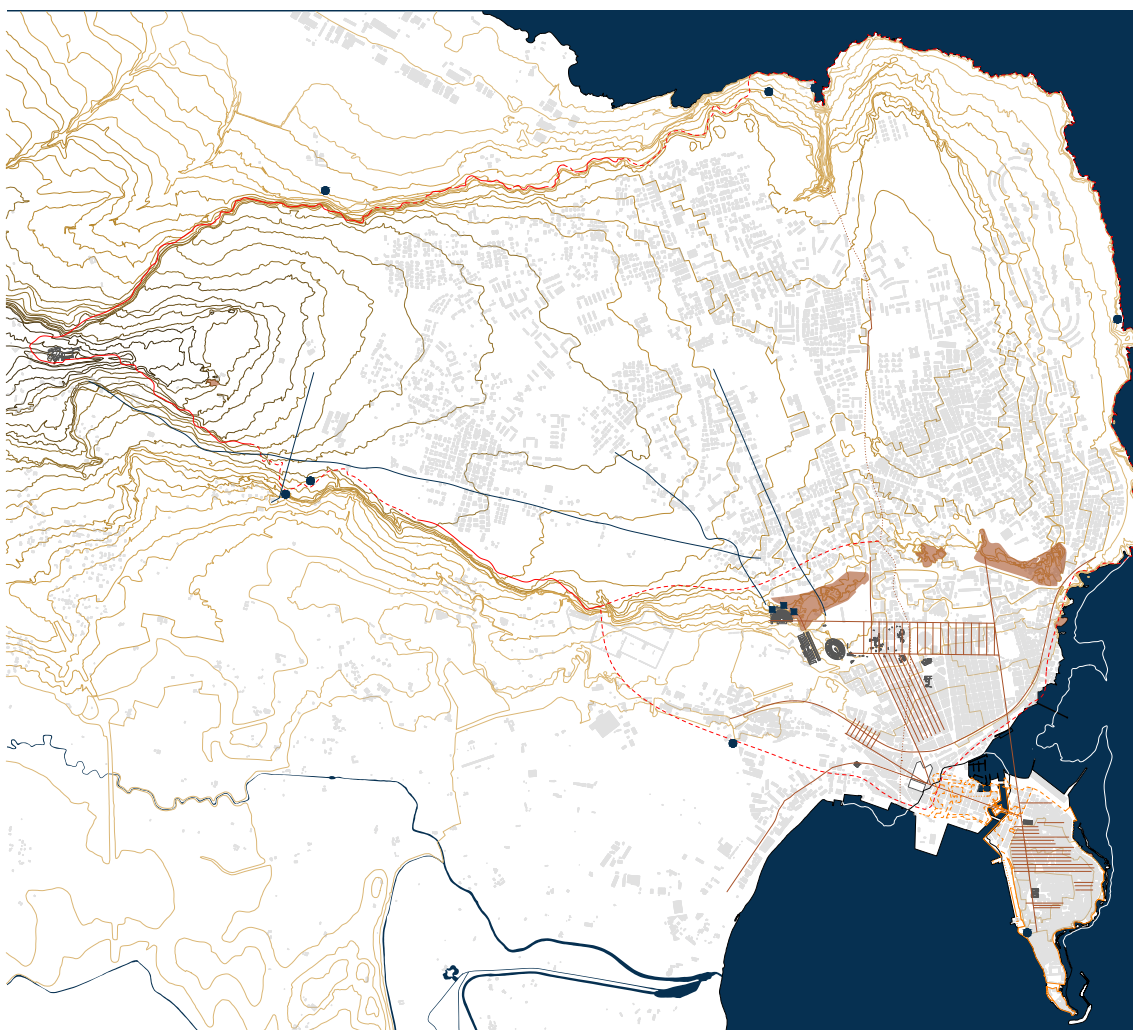
ANALISI URBANA

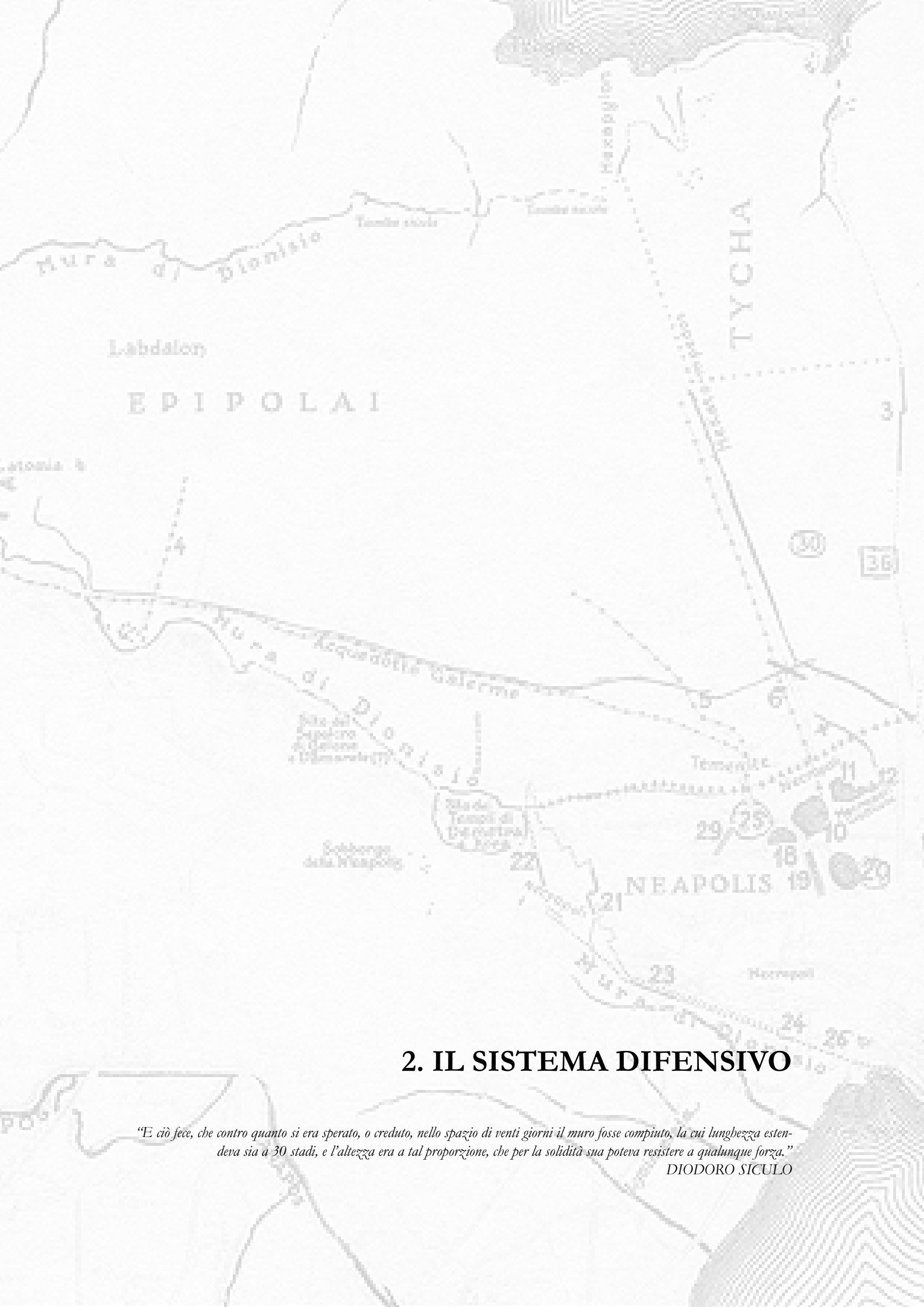
Oggi

- Mura greche e spagnole
- Mura medievali
- Monumenti antichi
- Insediamenti greci
- Insediamenti medievali
- Insediamenti epoca spagnola
- Espansione novecentesca
- Oggi

1.7 Lettura sintetica dei segni

Siracusa è il risultato di una secolare stratificazione di livelli eterogenei, la cui somma e sovrapposizione, ha portato alla generazione di un intricato modello di città, che è possibile analizzare in modo storico, sociologico, urbanistico e culturale. Possiamo definire come elementi costitutivi della città il sistema delle acque, il sistema difensivo, l'orografia, i tracciati urbani antichi e l'archeologia. Ognuno di questi elementi diventa caratterizzante e connotativo del luogo, generandone un'identità puntuale e specifica, riconoscibile e riconducibile ad essi. Il rapporto che si crea tra le parti ottiene, come esito finale, un insieme di luoghi con delle complessità intrinseche che influenzano lo stile di vita sociale di una comunità, intervenendo sulle relazioni e le connessioni tra i cittadini e gli spazi comuni o privati che essi abitano.





EPIPOLAI

2. IL SISTEMA DIFENSIVO

“E ciò fece, che contro quanto si era sperato, o creduto, nello spazio di venti giorni il muro fosse compiuto, la cui lunghezza estendeva sia a 30 stadi, e l’altezza era a tal proporzione, che per la solidità sua poteva resistere a qualunque forza.”

DIODORO SICULO

2.1 Le mura greche: Gelone e Dionigi

Una prima testimonianza di fortificazione è data dalla presenza di un lungo gradino tagliato nella roccia, noto col nome di muro di Gelone: potrebbe trattarsi della fortificazione provvisoria del 463.

Le mura dionigiane, o mura di Dionisio, sono una cinta muraria fatta costruire dal tiranno Dionisio I di Siracusa tra il 402 a.C. e il 397 a.C. Le mura cingevano completamente l'antica città di Siracusa per un perimetro di ben 27 km e si riunivano nel punto più alto della città, in corrispondenza del Castello Eurialo.

Esse sono costruite con rocce calcaree estratte dalle vicine cave di pietra e sovrapposte alle precedenti. Alla base il loro spessore era variabile tra i 3,3 m e i 5,35 m, e alte diversi metri. Quattordici erano il numero di torri conosciute di cui la più grande misurava 8,5 x 8,5 m. Per la sua costruzione furono impiegati 70.000 schiavi e 6.000 buoi divisi in squadre di 200, con un ritmo di riempimento di 300 tonnellate al giorno di blocchi.

Attualmente la cinta muraria è parzialmente leggibile, in prossimità del castello Eurialo essa risulta ben evidente, mentre in altre parti non restano che sparuti frammenti. Questo patrimonio architettonico risulta finora non valorizzato per la sua naturale predisposizione turistica, tuttavia nell'ultimo Piano Regolatore Generale della città è prevista la costruzione di un "parco delle mura dionigiane", un immenso parco ad anello atto a proteggere e consentire una fruizione delle mura stesse.

2.2 Le mura spagnole

Il sistema della fortificazione di Ortigia fu realizzato operando in massima parte la distruzione dei grandi monumenti greci che il tempo aveva risparmiato e che vennero utilizzati come cave di pietra. Venne completamente distrutta la ancora intatta scena del teatro greco; non si trattava più dell'antica scena greca ma di quella ricostruita in periodo romano; sempre nel teatro greco gli ordini superiori delle gradinate, realizzati in muratura, vennero demoliti.

Uguale sorte toccò alle parti realizzate in blocchi di calcare dell'anfiteatro romano, che altrimenti, data la possanza della sua struttura, ci sarebbe arrivato del tutto integro. L'ara di Ie-

rone venne smantellata e ne fu lasciato il solo basamento. In pratica si lasciarono intatte solo quelle parti dei monumenti greco-romani scolpite nella roccia; il resto lo si asportò.

In più, nel corso delle opere di fortificazione, venne distrutto quasi tutto il tempio di Apollo: ogni blocco di pietra venne asportato e messo in opera nelle nuove mura d' Ortigia.

Il piano generale di fortificazione della città realizzò due zone chiave tattiche ai due punti estremi di Ortigia, e tutta una muraglia, scandita da grandi bastioni che la recingevano da ogni lato. Le due grandi fortezze vennero realizzate una all'imboccatura dell'isola e l'altra venne ad essere innestata sulle preesistenti strutture del castello Maniace.

La prima era una grande fortezza completamente isolata e dalla terraferma e dall'isola attraverso una ingegnosa serie di canali. In tal modo questa vasta fortezza veniva ad assumere un ruolo autonomo nella difesa dell'isola ed, eventualmente, caduta questa, poteva continuare a resistere. Dalla parte di terraferma avevamo una prima opera fortificata o controscarpa, poi un primo canale, indi una nuova zona fortificata detta opera coronata, avente la funzione di rivellino. Un nuovo canale separava questa opera dalla fortezza vera e propria che protendeva dal lato di terra i due suoi grandi bastioni, il S. Michele e il Campana. Dalla parte dell'isola venne realizzato un nuovo canale, di andamento irregolare, tagliato in mezzo da un rivellino avanzato e quindi le mura cittadine vere e proprie.

Nella zona del castello Maniace si procedette a una fortificazione analoga. Il castello svevo venne conservato all'interno delle nuove opere e ne assunse il ruolo di mastio.

Tutt'intorno fu realizzata una muraglia, di linea più bassa che non quella delle mura sveve. Fra l'opera fortificata e il retroterra si scavò un fossato che in tal modo venne ad isolare le fabbriche dal resto d'Ortigia.

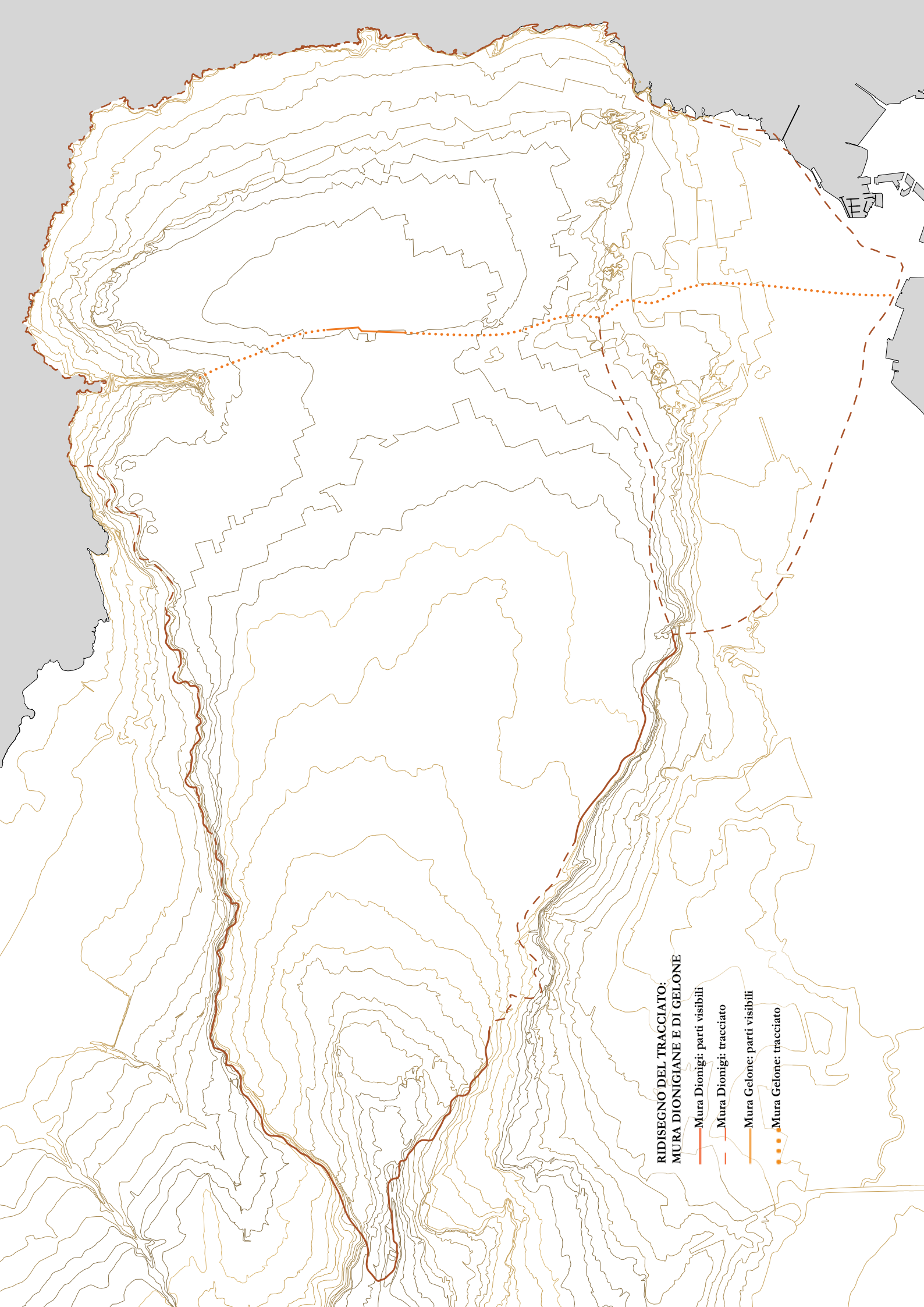
Le muraglie spagnole furono poi rimaneggiate fino ad assumere quella forma che oggi si nota, intervallate dalle grandi cannoniere, protese fin sulla punta dello scoglio.

Ritornando all'ingresso di Ortigia, piantati nell'isola, di rimpetto alla grande fortezza, che ripetiamo stava a mezzo fra questa e la terraferma, stavano due grandi bastioni la cui spigolatura è rimasta ancora a segnare la topografia del luogo anche dopo la loro demolizione (le odierne riviere Garibaldi e della Posta).

I due bastioni venivano chiamati rispettivamente di S. Filippo e di S. Lucia. Dal baluardo di S. Lucia si partiva un sistema assai complesso di opere, in quanto avvenuto in più stratificazioni di fortificazioni, comprendente (dal lato dell'odierno Foro Italico) una bassa e massiccia costruzione atta ad ospitare una batteria di cannoni e la porta Marina, splendido relitto delle fortificazioni catalane. Fra la linea delle mura, ancora oggi chiaramente visibile, e il mare era una zona destinata al passeggio, la stessa che oggi, con il nome di Foro Italico, conduceva, fino a pochi anni addietro, alla Capitaneria di Porto.

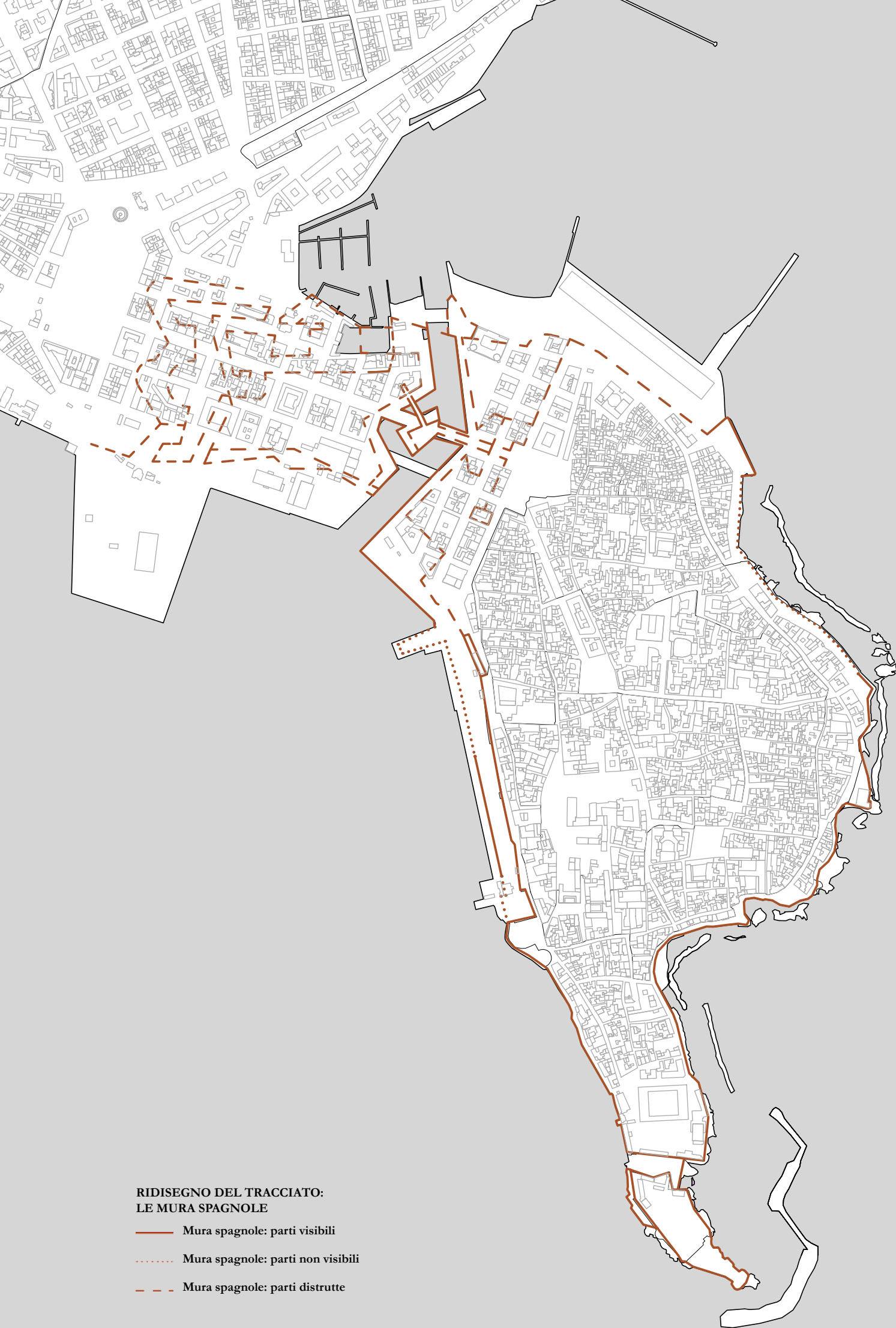
Questo muro andava a terminare nel bastione detto della Fontana che era nella zona compresa fra la odierna Capitaneria di porto e lo sbocco a mare della fonte Aretusa.

Fra i due bastioni di S. Lucia e di S. Filippo, dalla parte dell'isola era ricavata la magnifica Porta Reale, demolita nell'Ottocento. Questo sistema di fortificazioni venne rimaneggiato più tardi, conseguentemente al progresso della tecnica delle artiglierie; ma nella struttura generale esse non cambiarono fino al secolo XIX quando fra demolizioni, innalzamenti del piano stradale, arrangiamenti di ogni tipo, tutta questa vasta opera che deve ritenersi uno dei capolavori dell'ingegneria militare dell'epoca, venne del tutto a scomparire.



**RIDISEGNO DEL TRACCIATO:
MURA DIONIGIANE E DI GELONE**

- Mura Dionigi: parti visibili
- - Mura Dionigi: tracciato
- Mura Gelone: parti visibili
- Mura Gelone: tracciato



**RIDISEGNO DEL TRACCIATO:
LE MURA SPAGNOLE**

- Mura spagnole: parti visibili
- Mura spagnole: parti non visibili
- - - Mura spagnole: parti distrutte



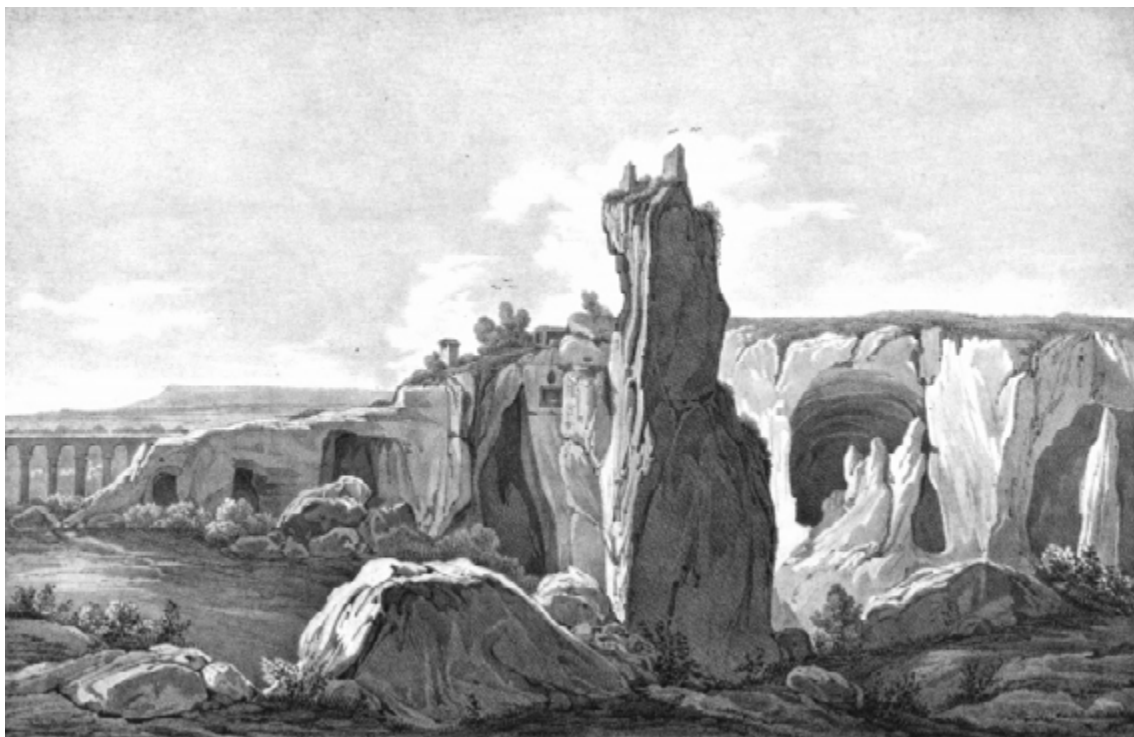
3. LE LATOMIE

“Tutti voi avete sentito parlare, e la maggior parte conosce direttamente, le Latomie di Siracusa. Opera grandiosa, magnifica, dei re e dei tiranni, scavata interamente nella roccia ad opera di molti operai, fino a una straordinaria profondità.”

CICERONE

« Con questo greco nome si appellarono ivi le tagliate di pietra, cioè i luoghi delle sue colline, onde le pietre necessarie alle fabbriche si trassero, e che servirono poi di prigioni. Vasta e magnifica opera (scriveva così Cicerone, dopo d'averle visitate), di più re e tiranni, per meravigliosa altezza, ed a forza d'innumerevoli braccia cavata nel sasso, di cui nulla può farsi né immaginar di più chiuso, di più riposto, di più custodito.

(ALESSIO NARBONE, *Istoria della letteratura siciliana*, Volume 3, 1854)



Veduta pittorica della Latomia del Paradiso, tavola XXV, Domenico Lo Faso Pietrasanta

Il termine “latomia” deriva dal greco λίθος = pietra e τέμμος = taglio e dal latino *latomiae* = pietra tagliata. Le latomie furono cave da cui i Greci fecero estrarre blocchi di pietra per la costruzione della città antica (mura, templi ,edifici di abitazione), sfruttando il lavoro di prigionieri ivi rinchiusi. Per quanto riguarda la datazione della loro realizzazione non si hanno notizie certe; queste cave di roccia calcarea furono iniziate poco dopo la fondazione della colonia greca, ne parla Tucidide riferendo sui prigionieri ateniesi catturati nella guerra del Peloponneso del 413 a.C. dopo la sconfitta ad opera di Siracusa; antica menzione ne fa Senofone di Colofone) nel VI secolo a.C., il quale accennò ai pesci fossili che vi si trovarono:

« In un primo tempo i Siracusani trattarono duramente quelli che erano nelle Latomie. Questi, in molti in un luogo cavo e ristretto, dapprima furono tormentati dal sole e dal caldo, essendo il luogo scoperto; sopravvennero in seguito, per contro, le notti

3. LE LATOMIE

autunnali fredde, Che provocarono le malattie. [...] E di quanto poteva capitare a chi fosse gettato in un tal luogo, nulla fu loro risparmiato. Rimasero così ammassati circa settanta giorni: dopodiché, tranne alcuni Ateniesi e alcuni Siciliani e Italici che avevano combattuto con loro, tutti furono venduti. Non è facile dire esattamente quale fosse il numero totale dei prigionieri, ma certo non inferiore a 7.000 ».

(TUCIDIDE, *Storie*, VII, 86-7)

Le latomie erano originariamente un po' più piccole di oggi, ma le pareti e le volte delle gallerie in esse scavate sono crollate nel corso dei secoli (anche a seguito di terremoti che hanno interessato la zona del siracusano) ingrandendole gradualmente. Oltre che come prigione, esse sono servite anche come abitazione da parte dei ceti più umili della città e come sede di corporazioni funerarie, testimoniate dalla presenza di molti quadretti votivi dedicati a morti eroizzati. Rappresentarono anche luoghi di culto come testimoniano gli ipogei cristiani (del periodo tra il IV e il VII secolo d.C.). Oggi le latomie si presentano all'occhio del visitatore come ampie aree verdi cittadine, rigogliosi giardini ricchi di una ricca flora mediterranea (ulivi, agrumi, melograni, etc...) mista ad agavi ed a piante spontanee che si insinuano spesso fin dentro le grotte ed attorno ai pilastri di roccia che ancora vi si ergono.

3.0.1 Tipologie di Latomie

Le latomie si possono distinguere in tre tipi:

- 1) latomie a taglio superficiale della roccia. Queste sono presenti un po' dappertutto nel territorio siracusano;
- 2) latomie a scopo difensivo (castello Eurialo). Ne esistono due tipi: in alcune si praticava il taglio della roccia per far scendere a picco il basamento della muraglia esterna, in modo da renderla scoscesa ed impossibile da scalare; in altre veniva effettuata l'escavazione di fossati a scopo difensivo;
- 3) latomie del periodo classico a sfruttamento continuo dalla loro collocazione si deduce che i cittadini ne fruivano per le loro necessità: pavimentare strade, fabbricare la calce per gli intonaci, costruire monumenti civili e religiosi, cingere di mura la città.

3.0.2 Tipologie di scavo

Per l'estrazione dei blocchi di pietra, dopo avere segnato le misure, realizzavano tutt'intorno trincee larghe circa mezzo metro; raggiunta la profondità stabilita, venivano praticate tacche alla base con l'ausilio di cunei di legno e di pesanti martelli, si staccava il blocco che poi veniva rifinito da altri. L'estrazione della pietra avveniva a cielo aperto ma spesso si scavava anche in profondità lungo le pareti, formando delle grotte, le cui volte venivano sostenute da pilastri di roccia risparmiata allo scavo. Le pareti a strapiombo, alte fino a 35 metri non si prestavano ad essere scalate, per questo motivo le cave si rivelarono molto efficaci come prigioni.

3.1 Le latomie del parco archeologico della Neapolis



La Latomia del Paradiso. Fotografia di Jerzy Strzelecki

La più grande e celebre è la Latomia del Paradiso, che è anche la più occidentale, adiacente al teatro e all'Ara di Ierone II. Essa raggiunge in alcuni punti la profondità di 45 m e in età antica era parzialmente coperta: sul lato nord restano enormi blocchi della volta crollata. Nel lato nord-ovest si aprono alcune grotte, scavate alla ricerca del materiale migliore (l'ottimo calcare bianco a grana fine dei monumenti di Siracusa). Nell'angolo ovest, in prossimità del teatro, è

Necropoli Rotticelle

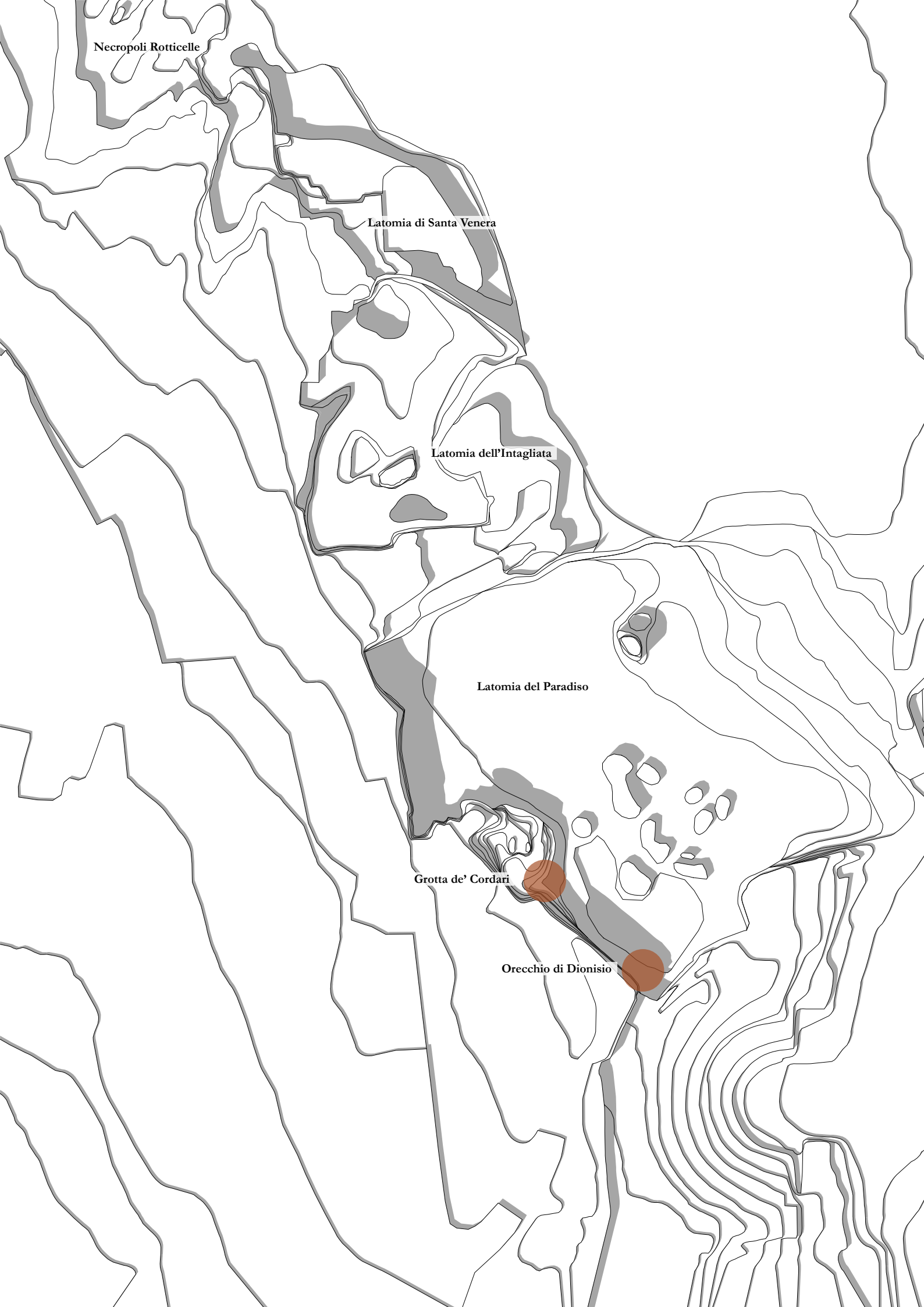
Latomia di Santa Venera

Latomia dell'Intagliata

Latomia del Paradiso

Grotta de' Cordari

Orecchio di Dionisio



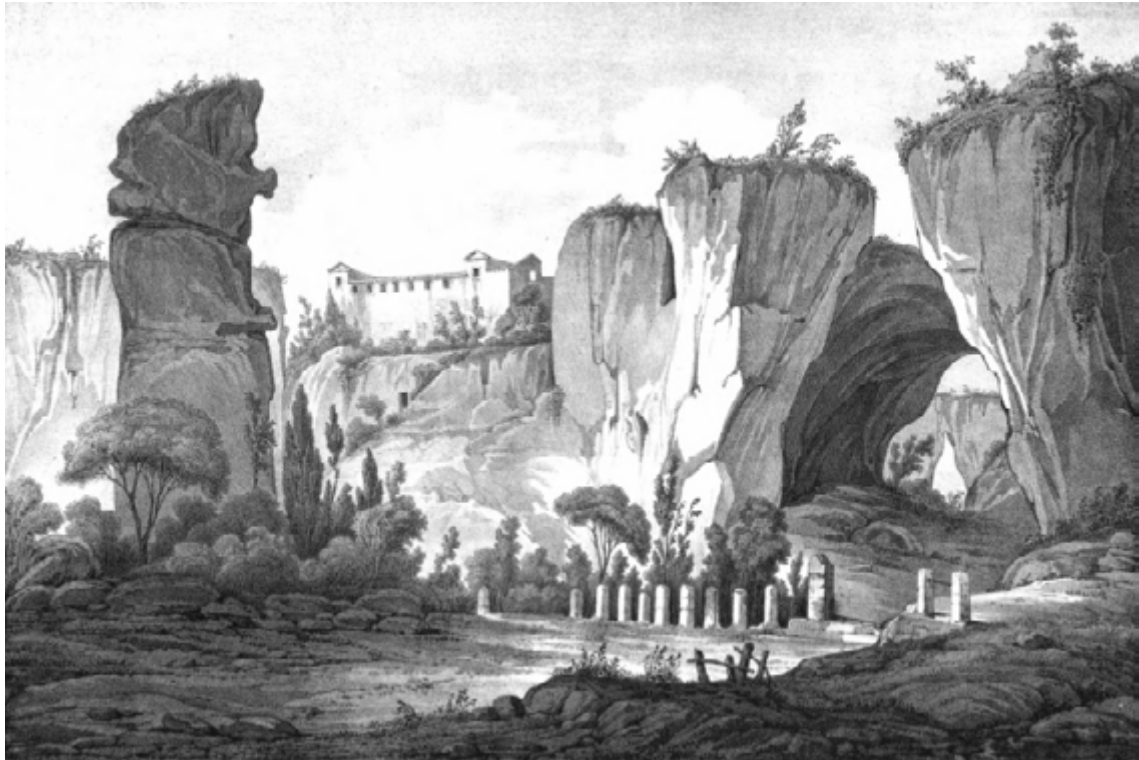
il celebre Orecchio di Dionigi, una cavità che presenta una pianta a forma di S, e una volta a sesto acuto, alta 25 m. Il nome è dovuto al Caravaggio, che visitò la grotta nel corso del suo viaggio a Malta: in effetti, vista dall'esterno, essa ha la forma di un immenso padiglione auricolare. Ma soprattutto, il nome allude alla funzione che la grotta avrebbe avuto, grazie alle sue straordinarie qualità acustiche, che permettono di ampliare enormemente il minimo suono: il tiranno avrebbe in tal modo potuto ascoltare, da un piccolo ambiente collocato all'esterno della grotta, ogni parola dei prigionieri in essa rinchiusi.

Non è escluso che proprio questa possa essere la prigione di Filosseno: Eliano afferma infatti che il poeta era stato rinchiuso “nella grotta più bella delle Latomie, dove aveva composto il suo capolavoro, il Ciclope: grotta che in seguito aveva preso il suo nome”. Naturalmente, potrebbe anche trattarsi di un altro ambiente, come la vicina grotta dei Cordari, dalle bellissime sfumature policrome (così detta dagli artigiani che vi operavano fino a pochi decenni fa). Una galleria moderna mette in comunicazione la Latomia del Paradiso con la vicina Latomia dell'Intagliatella. Tra le due esiste un passaggio, dove convergeva la strada antica proveniente da nord-ovest, che entrava sulle Epipole tramite la porta monumentale detta Exapylon (in corrispondenza della località moderna denominata Scala Greca). La via era seguita, per quasi tutta la sua lunghezza, dall'acquedotto antico detto del Paradiso, che entrava in città nella stessa zona.

Dall'Intagliatella si accede, tramite un arco tagliato nella roccia, alla Latomia di S. Venera, particolarmente pittoresca per la sua ricca vegetazione subtropicale. Nella parte più orientale le pareti sono crivellate da numerosissime nicchiette votive, che erano accompagnate da piccoli sacrifici e libazioni (i cui resti sono stati rinvenuti, in varie epoche, entro cavità scavate ai piedi della parete).

3.2 La latomia dei Cappuccini

Collocata al confine orientale della pentapoli greca, la Latomia, fornì per secoli il materiale di costruzione alla città di Siracusa di cui rappresenta una delle testimonianze più particolari della sua storia millenaria. Nel corso dei secoli il sito ha cambiato destinazione divenendo ol-



Veduta pittorica della Latomia dei Cappuccini, tavola XI, Domenico Lo Faso Pietrasanta

tre che prigione, luogo di culto e necropoli pagana e cristiana, come testimoniano i numerosi ipogei esistenti. Delle latomie siracusane, quella dei Cappuccini è sicuramente la più antica; dai documenti d'archivio sappiamo che era chiamata del "Palombino" e poi "Silva dei Cappuccini". Il legame con i Frati minori di S. Francesco risale al 1582, quando l'Università di Siracusa la donò ai frati perché vi costruissero nell'area soprastante il loro convento fortificato, a difesa di questa parte della città la cui costa era minacciata da continui attacchi pirateschi. Furono i frati a trasformare la latomia in orto e in giardino e a loro si deve la ricca e folta vegetazione esistente, l'escavazione di pozzi, la costruzione di cisterne, di lavatoi e dei sistemi di irrigazione ancora visibili. Nel 1866, a seguito della legge eversiva per la confisca dei Beni ecclesiastici, la latomia divenne proprietà demaniale e da allora appartiene al Comune di Siracusa. La Latomia si estende per circa 23.000 mq, vi si accede attraverso una lunga ma agevole scala, e si può dividere in tre zone; nella prima le alte pareti verticali che raggiungono i 30 - 40 metri di altezza, mostrano ancora oggi il taglio perfetto della roccia calcarea dal caratteristico colore bianco - grigio. Il grande pilastro di roccia che si erge al centro, ha assunto, per l'azione erosiva degli agenti atmosferici, la forma della testa di un cocodrillo dall'enorme bocca

spalancata. L'accesso agli altri due settori della Latomia è caratterizzato da una breve scala alla sommità della quale, si trova l'unica volta integra dell'intero complesso, poiché il tempo, i terremoti e le intemperie hanno fatto crollare l'originaria copertura sorretta da pilastri naturali ormai quasi tutti inesistenti. La vegetazione della latomia ha un'importanza particolare dovuta, non tanto alla rarità delle specie, quanto al notevole sviluppo apicale raggiunto dalle piante, a volte 20 - 30 metri, alla ricerca del sole, poco presente in diverse ore del giorno. L'habitat creatosi nel corso dei secoli per le condizioni climatiche e il fertile humus originatosi dall'accumulo di detriti, è costituito quindi da una composizione vegetale di notevole suggestione visiva che comunica al visitatore una gradevole sensazione di serenità e rende il sito uno dei giardini storici più importanti della Sicilia Orientale. Dell'antico impianto rimangono ancora gli ultracentenari Pioppi, immortalati nelle stampe dei viaggiatori stranieri. Per questi ultimi infatti la Latomia era una delle tappe obbligate nel loro viaggio in Sicilia compreso nel "Gran Tour" e uno di loro, J. Houel, che vi soggiornò a lungo, scrisse che "i luoghi di Siracusa che più affascinano sono le latomie." Fino agli anni '70 la Latomia dei Cappuccini è stata una delle attrazioni di Siracusa dove si andava a trascorrere piacevoli serate con manifestazioni che si svolgevano nel suggestivo spazio denominato "Teatro di Verdura". Era usanza, infatti, da parte degli attori impegnati negli Spettacoli Classici del Teatro Greco, dedicare alcune serate a rappresentazioni e recital nel teatro della Latomia, che ha visto pertanto recitare Vittorio Gasmann, Elena Zareschi, Annibale Ninchi, e tanti altri. La Latomia, per svariati motivi, è rimasta chiusa dagli anni '80 al 2005 quando con una Convenzione stipulata con l'Associazione "Italia Nostra" è stata riaperta, in parte restaurata e valorizzata con numerose manifestazioni culturali, tra cui l'importante rassegna di prosa, musica e danza, LatomiArte, che ha visto partecipare migliaia di spettatori per la qualità e l'originalità delle proposte e che si tiene nella grotta - teatro in attesa del restauro del grande spazio teatrale, ancora inagibile, il cui ripristino tanto caldeggiato da "Italia Nostra" permetterebbe di ridare alla città l'antico e prestigioso, così chiamato: "teatro di verdure". Per iniziativa di Italia Nostra sono stati restaurati, da sponsor privati, i due monumenti esistenti all'interno: il busto di Archimede e un monumento dedicato a Giuseppe Mazzini.



3.4 Immagini storiche

Voyage a Siracusa 1777_ Jean Hoüel



1. Jean Hoüel
*Interno della grotta
detta Orecchio di
Dionisio*
1785
Acquatinta

2. Jean Hoüel
*Pianta della Latomia
del Teatro e dell'An-
fiteatro*

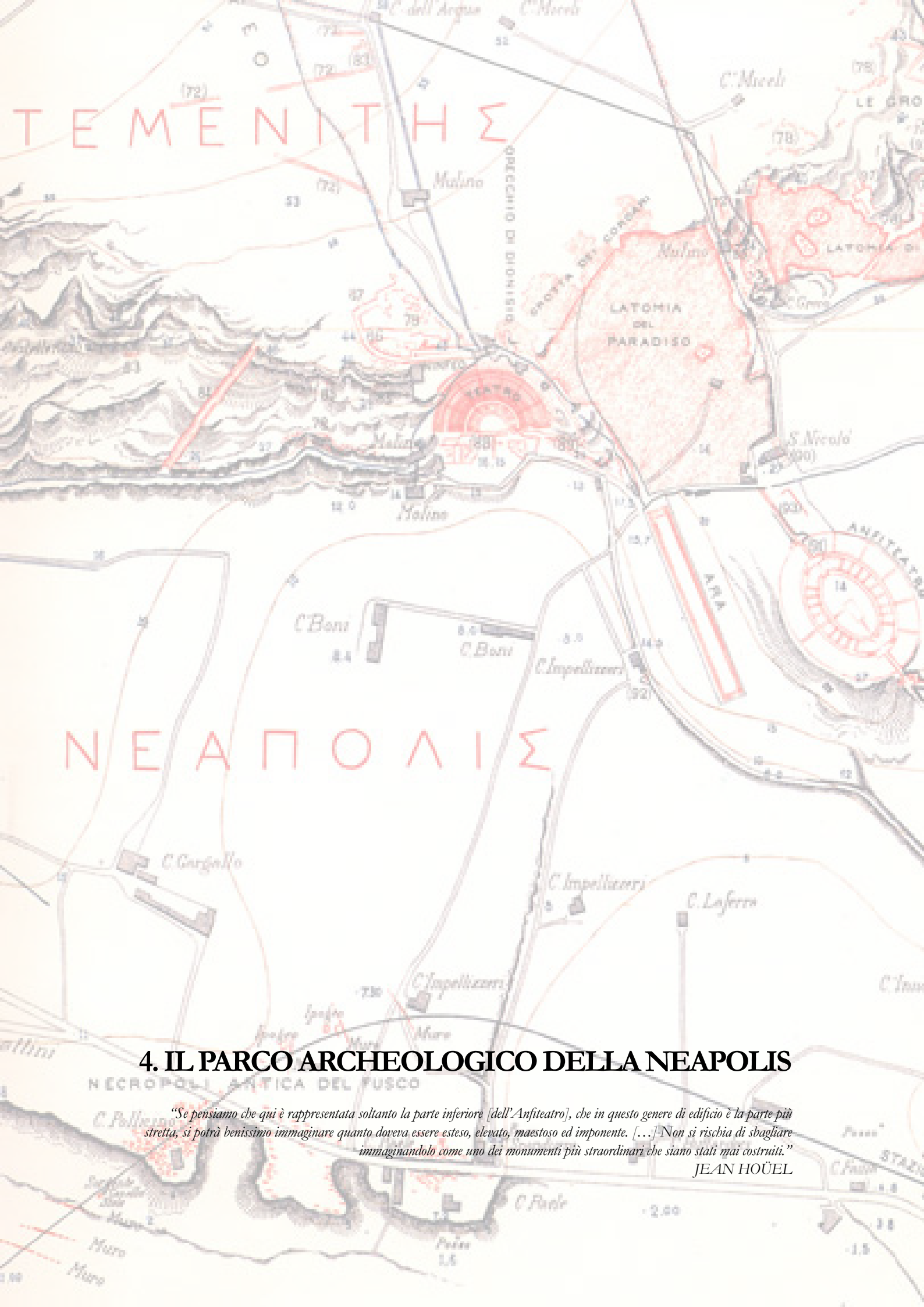


3. Jean Hoüel
*Interno di una pri-
gione antica situa-
ta nell'angolo della La-
tomia*
al punto segnato e Ac-
quatinta



4. Jean Hoüel
*Veduta esterna del-
la grotta chiama-
ta Orecchio di Dionisio*
1785

5. Jean Hoüel
*Veduta della Latomia
detta del Paradiso*



4. IL PARCO ARCHEOLOGICO DELLA NEAPOLIS

“Se pensiamo che qui è rappresentata soltanto la parte inferiore [dell’Anfiteatro], che in questo genere di edificio è la parte più stretta, si potrà benissimo immaginare quanto doveva essere esteso, elevato, maestoso ed imponente. [...] Non si rischia di sbagliare immaginandolo come uno dei monumenti più straordinari che siano stati mai costruiti.”

JEAN HOÜEL

4.3. L'ara di Ierone II

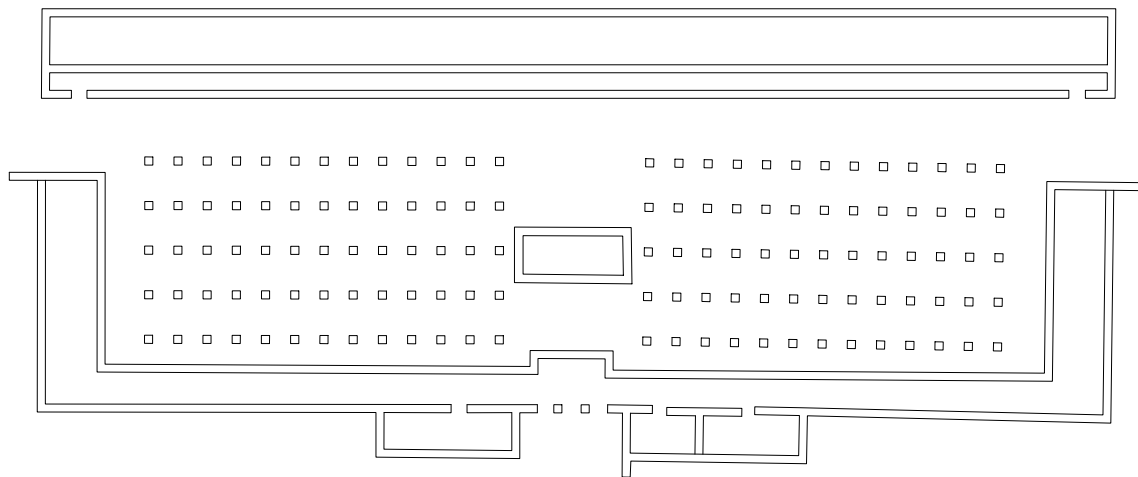
L'altare, secondo la testimonianza dello storico Diodoro Siculo, fu innalzato da Ierone II nei pressi del teatro e aveva la lunghezza di uno stadio olimpico (192 m). Sui lati nord e sud erano posti due ingressi simmetrici con rampe che immettevano su una piattaforma superiore. L'ingresso alla rampa nord era fiancheggiato da due telamoni i cui piedi di uno sono ancora



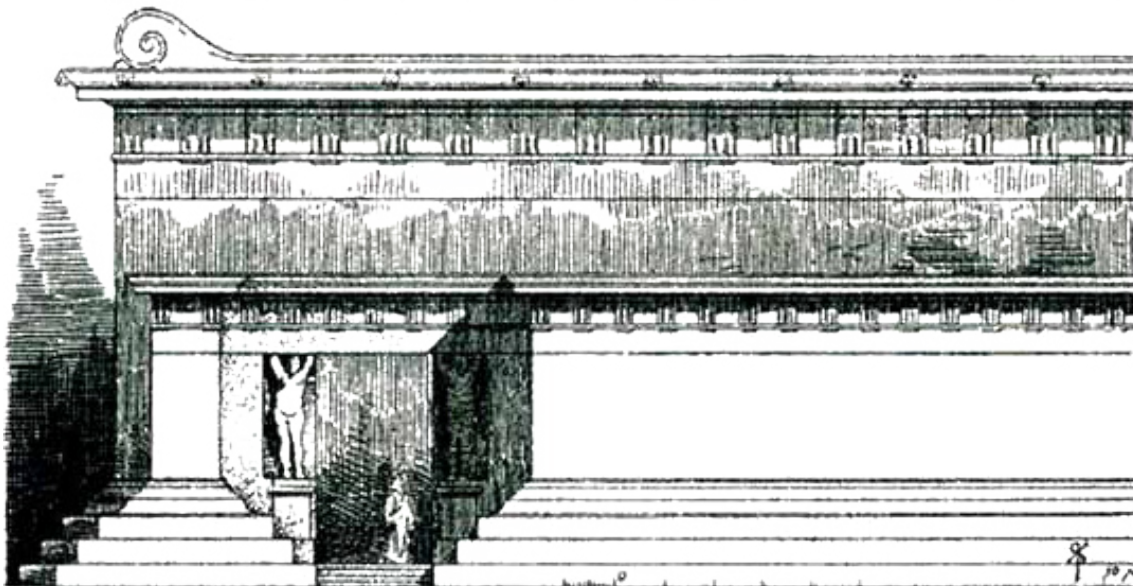
Vista aerea dell'Ara di Ierone II

oggi visibili. Attraverso le rampe venivano condotti gli animali da sacrificare, mentre su un ulteriore rialzo ardevano i fuochi per la combustione delle vittime. La rampa era strutturata in modo da consentire il lento e continuo scorrimento dei fedeli che salivano da un lato e scendevano da quello opposto, dopo aver offerto il proprio tributo alla divinità. Gli archeologi hanno ipotizzato che questo altare fosse dedicato a Zeus Euletherios. Come tramandato da Diodoro Siculo, dopo la cacciata nel 466 a.C. dell'ultimo dei tiranni, Trasibulo, i siracusani eressero una colossale statua dedicata al dio in onore del quale venne celebrata la festa delle eleutheria, che culminava col sacrificio di 450 tori. Sul lato settentrionale dell'ara, all'interno del recinto sacro, furono rinvenuti più di un centinaio di fossette votive scavate nel suolo (*thysiai*). A ovest dell'ara si apriva una grande piazza rettangolare circondata su tre lati da un porticato. Al centro del piazzale era presente una vasca che recava al centro un basamento,

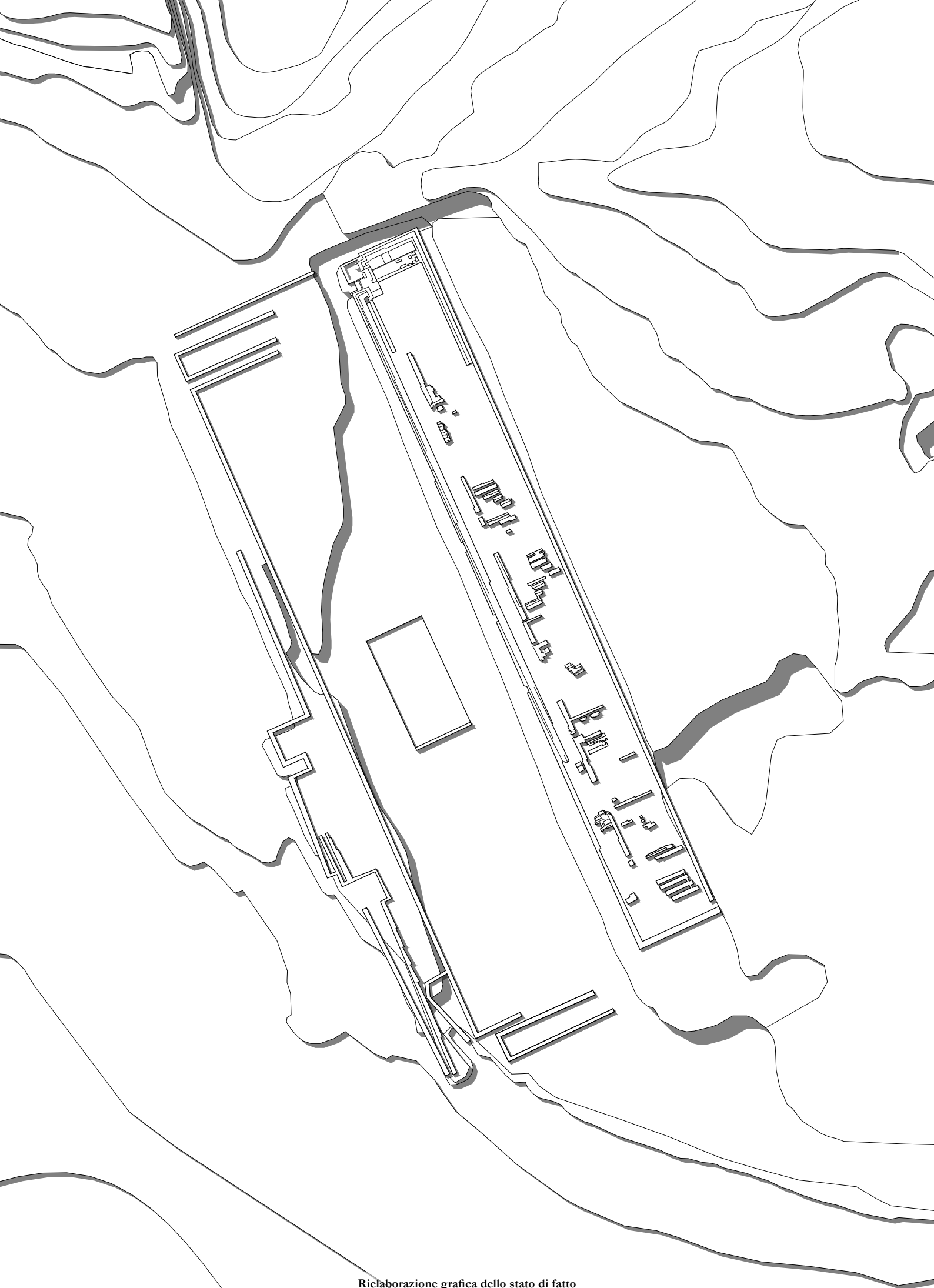
forse destinato a reggere una statua. Gli archeologi non hanno pareri unanimi sulla cronologia e sulla destinazione dell'area antistante all'altare. Secondo alcuni studiosi il porticato fu realizzato in età ieroniana mentre la struttura al centro del portico sarebbe un tempio. Secondo altri la sistemazione dell'area è databile ad età augustea e la struttura avanzata nella parte centrale del portico avrebbe avuto la funzione di propileo.



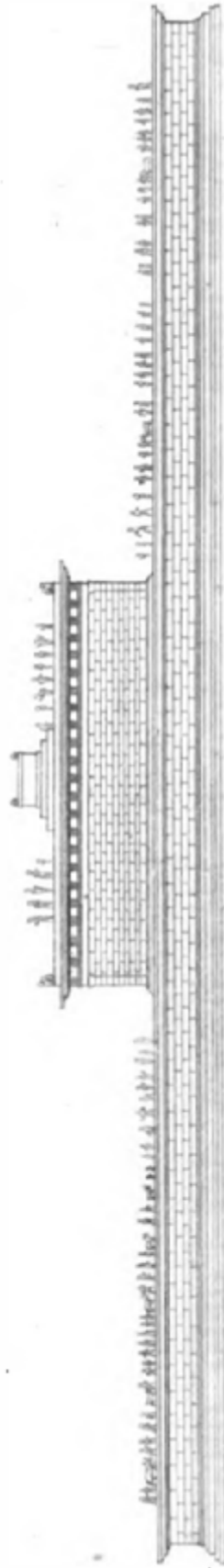
Rielaborazione grafica della pianta dell'Ara di Ierone II con il portico antistante



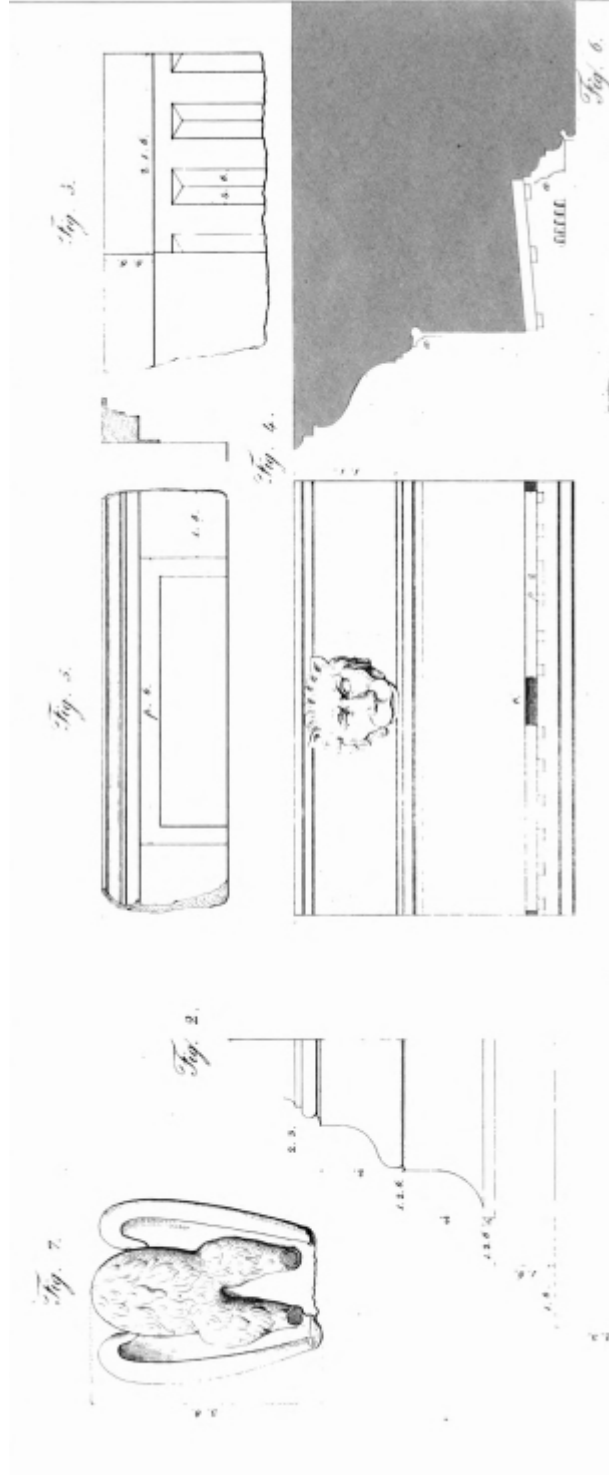
Ricostruzione del prospetto dell'Ara di Ierone II



Rielaborazione grafica dello stato di fatto



Ricostruzione del prospetto dell'Ara, Domenico Lo Faso Pietrasanta



Ara lunga uno stadio vicino al Teatro e suoi particolari, tavola XXIV, Domenico Lo Faso Pietrasanta

FOTOGRAFIE DELLO STATO DI FATTO



Vista della parte antistante l'Ara di Ierone II

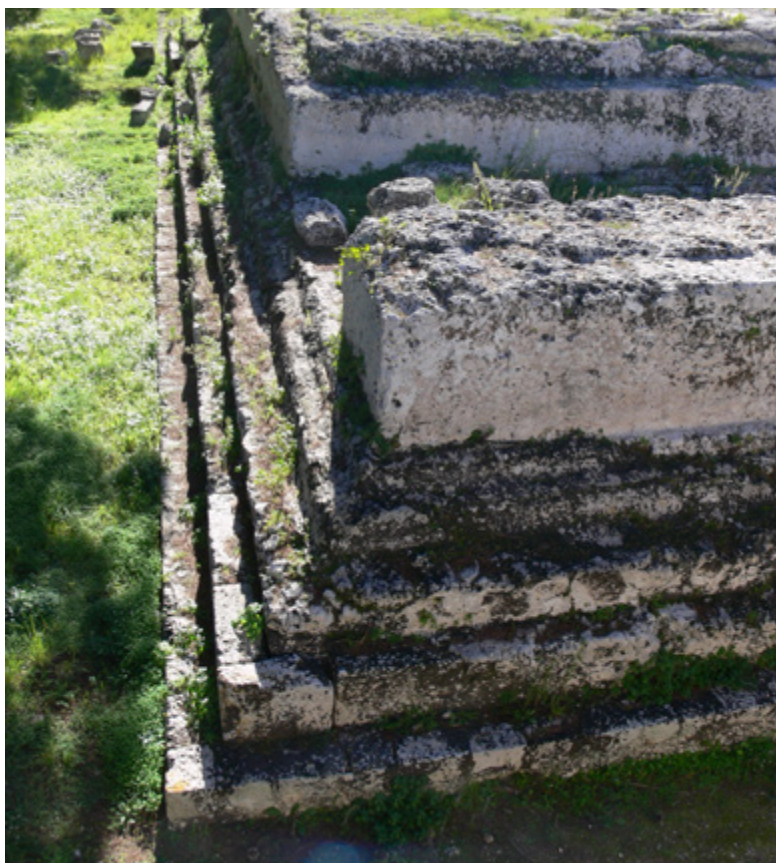


Ingresso settentrionale

4. IL PARCO ARCHEOLOGICO DELLA NEAPOLIS



Ingresso settentrionale, si vedono i resti dei piedi di uno dei due telamoni



Ingresso settentrionale

4.2 L'anfiteatro romano



Vista aerea dell'Anfiteatro romano

L'anfiteatro romano di Siracusa sorge su una balza rocciosa, in un'area dove convergeva l'asse viario che divideva il quartiere Akrandina della Neapolis. Per le dimensioni, l'edificio è il più grande dell'intera Sicilia ed è soltanto di poco inferiore alla celebre Arena di Verona. Sebbene ancora dibattuta sia la cronologia dell'edificio, la sua costruzione fu, probabilmente, iniziata in epoca augustea (I secolo avanti Cristo) al momento della deduzione della colonia. L'anfiteatro, ad eccezione del lato sud dove era posto l'ingresso, è scavato nella roccia ed è di forma ellittica. Purtroppo, le spoliazioni spagnole del XVI sec hanno compromesso gli ordini superiori (media e somma cavea) che erano invece costruiti. L'arena era cinta da un alto podio, con un corridoio per l'uscita delle belve e dei gladiatori. Al centro è visibile uno spazio sotterraneo utilizzato per nascondere le macchine sceniche. Un complesso sistema di scale

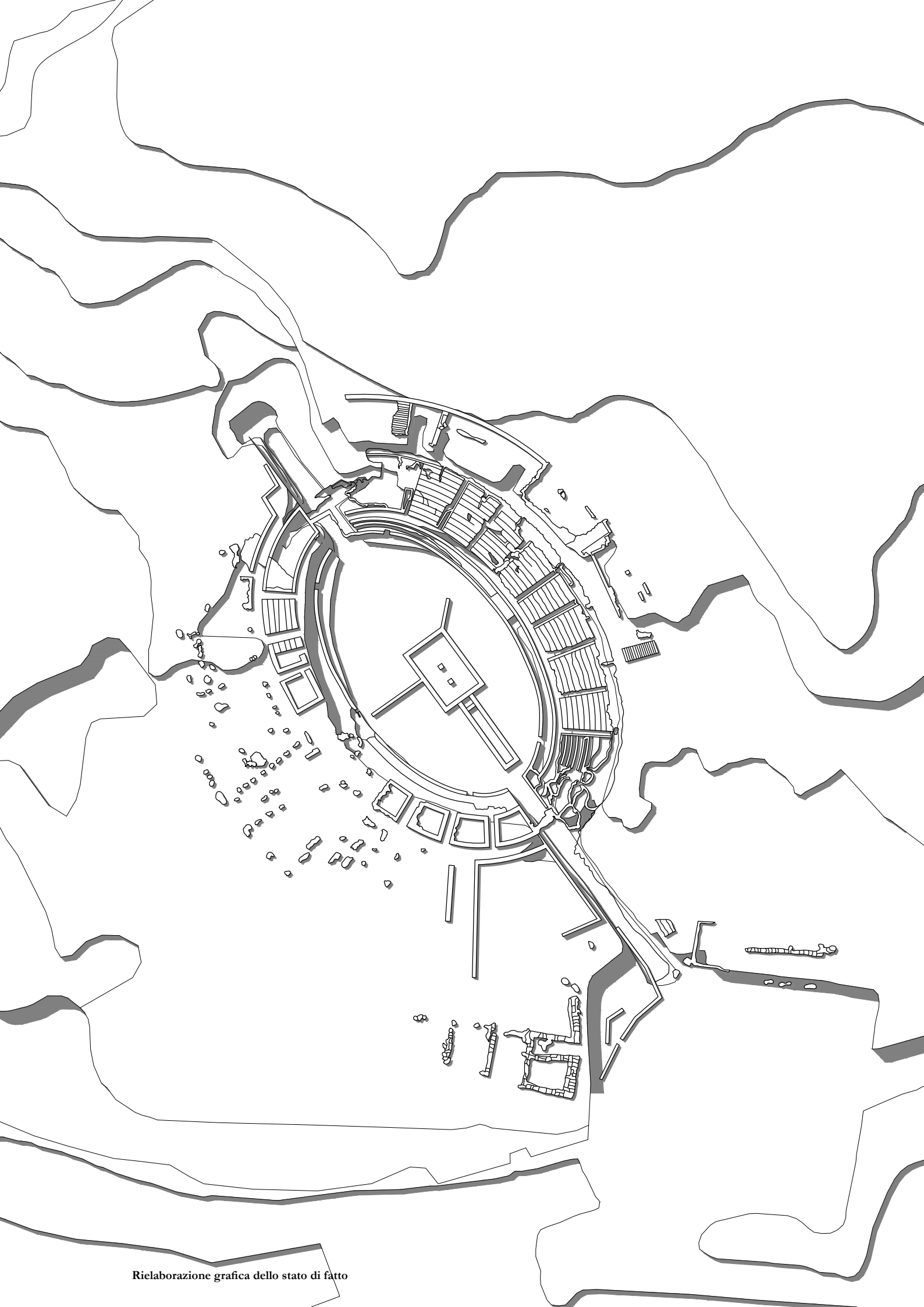
e ambulacri permetteva l'accesso ai diversi ordini; le gradinate, in origine, erano ricoperte da lastre in marmo messe in opera per prevenire il deterioramento della roccia. Ne sono visibili ancora alcune, che riportano in nomi incisi di alcuni tra gli spettatori più illustri. L'anfiteatro, da un punto di vista topografico, sembra adeguarsi all'orientamento del quartiere di Akradi-

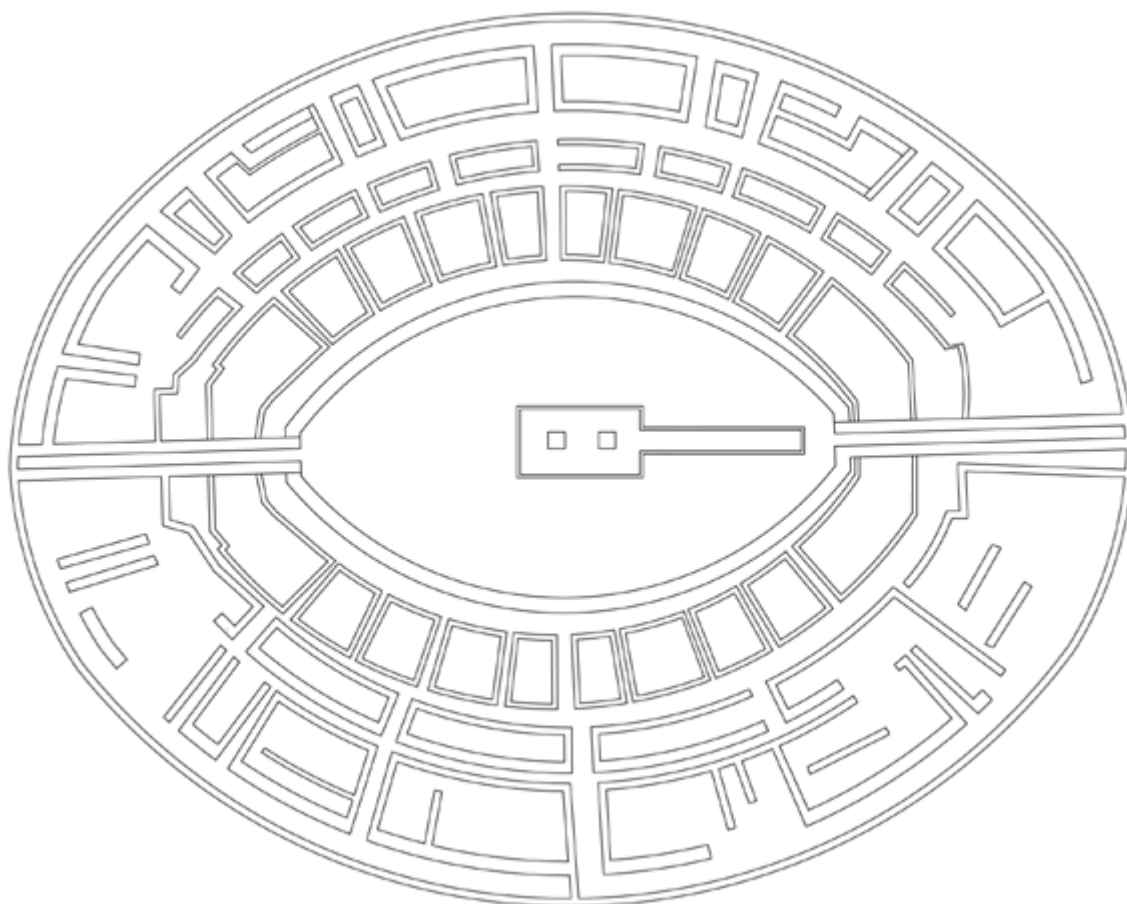


Veduta pittorica dell'Anfiteatro, tavola XIII, Domenico Lo Faso Pietrasanta

na, in senso Nord-Ovest/ Sud-Est quindi divergente rispetto al teatro. Ancora poco chiaro è se l'accesso posto sul lato meridionale sia stato il frutto di condizionamenti dovuti alla pre-esistenza di strade di epoca classica provenienti proprio da Sud, oppure se ciò sia stato causato da particolari esigenze dovute al sito. Nei pressi dell'ingresso principale cioè quello meridionale sorse, in epoca augustea, un arco onorario, di cui, ne corso di scavi archeologici negli anni '50, furono rintracciati i resti di due piloni. Sebbene molto controverso sia il rapporto con l'anfiteatro è possibile che l'arco fosse una sorta d'ingresso monumentale all'edificio per coloro che provenivano da Sud. L'accesso opposto era destinato, invece, ad accogliere i cocchi degli spettatori. Le dimensioni dell'intera struttura sono considerevoli (140 x 119 m) superiori quindi a quelle degli altri anfiteatri siciliani di Termini Imerese e di Catania. L'arena (70 x 40 m) circondata e chiusa da un alto podio, conserva, scavata al centro, una camera sotterranea che, coperta da un impianto ligneo, serviva per celare le macchine utilizzate durante gli spettacoli. L'accesso ai posti era garantito da un complesso sistema di gradinate: gli ordini

superiori erano serviti da due ambulacri, con ramificazioni laterali, mentre la prima serie di gradini, dove prendevano posto gli spettatori di maggior riguardo, poggia ancora oggi su un corridoio anulare coperto a botte, chiamato *crypta*. I blocchi utilizzati per la costruzione degli ordini superiori furono smontati e in seguito utilizzati dagli spagnoli per la costruzione della cinta muraria seicentesca di Ortigia. Rimangono visibili soltanto le fondazioni delle parti più esterne dell'edificio, la *media* e la *summa cavea*. Quanto rimane dell'anfiteatro fu riportato interamente alla luce soltanto nel 1839, grazie ai lavori del duca di Serradifalco, che ne ha fornito la documentazione più esaustiva. Tuttavia già nel secondo '700 Jean-Pierre Houel aveva abbozzato degli schizzi e delle piante geometriche dell'impianto, annotando però di aver rappresentato solo "ciò che ha potuto scoprire; quanto al resto, era nascosto dalle macerie per il crollo della volta circolare". Come molti altri edifici della medesima categoria, l'anfiteatro fu utilizzato soltanto per lo svolgimento dei giochi dei gladiatori ma anche per le celebri *naumachie* letteralmente "battaglie navali". È assai probabile che l'acqua necessaria per allagare interamente l'arena provenisse da una grande cisterna, la c.d. Piscina romana. Sotratta di una struttura, suddivisa in tre navate con 14 pilastri e con copertura a botte, ancora visibile nei pressi della vicina chiesa di San Nicolò dei cordari. La cisterna, realizzata chiudendo un tratto delle Latomie, fu successivamente utilizzata come basilica ipogeica in età bizantina. Questione assai dibattuta e controversa è, ancora oggi la cronologia dell'edificio. Alcuni studiosi ritengono, sulla base di alcuni indizi epigrafici, delle fonti letterarie e di alcuni particolari delle tecnica costruttiva che l'anfiteatro fu costruito subito dopo la deduzione della colonia augustea, quindi negli ultimi decenni del I secolo a.C. Nel 58 d.C. un senatoconsulto emanato sotto Nerone, autorizzava i Siracusani ad accrescere il numero di gladiatori normalmente consentiti: tale disposizione sottolinea l'importanza assunta dai "munera gladiatoria" nella città. Le iscrizioni sulla balaustra marmorea del parapetto, ancora visibili sul posto, testimoniano invece, una fase di utilizzo più tarda, databile tra il III e il VI sec d.C.

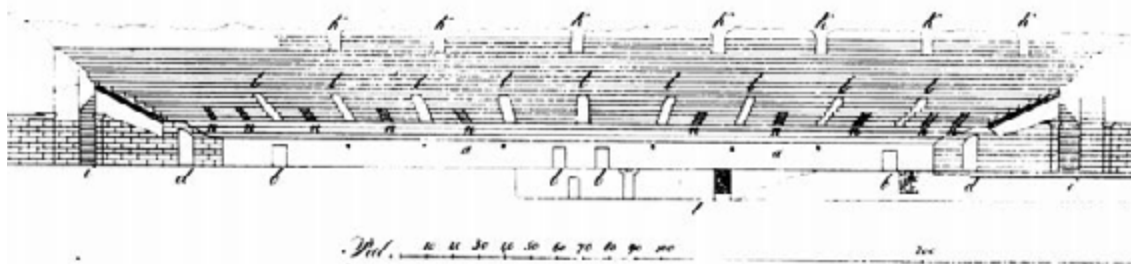




Rielaborazione grafica della pianta originaria



Sezione dell'Anfiteatro sul raggio minore, tavola XV, Domenico Lo Faso Pietrasanta

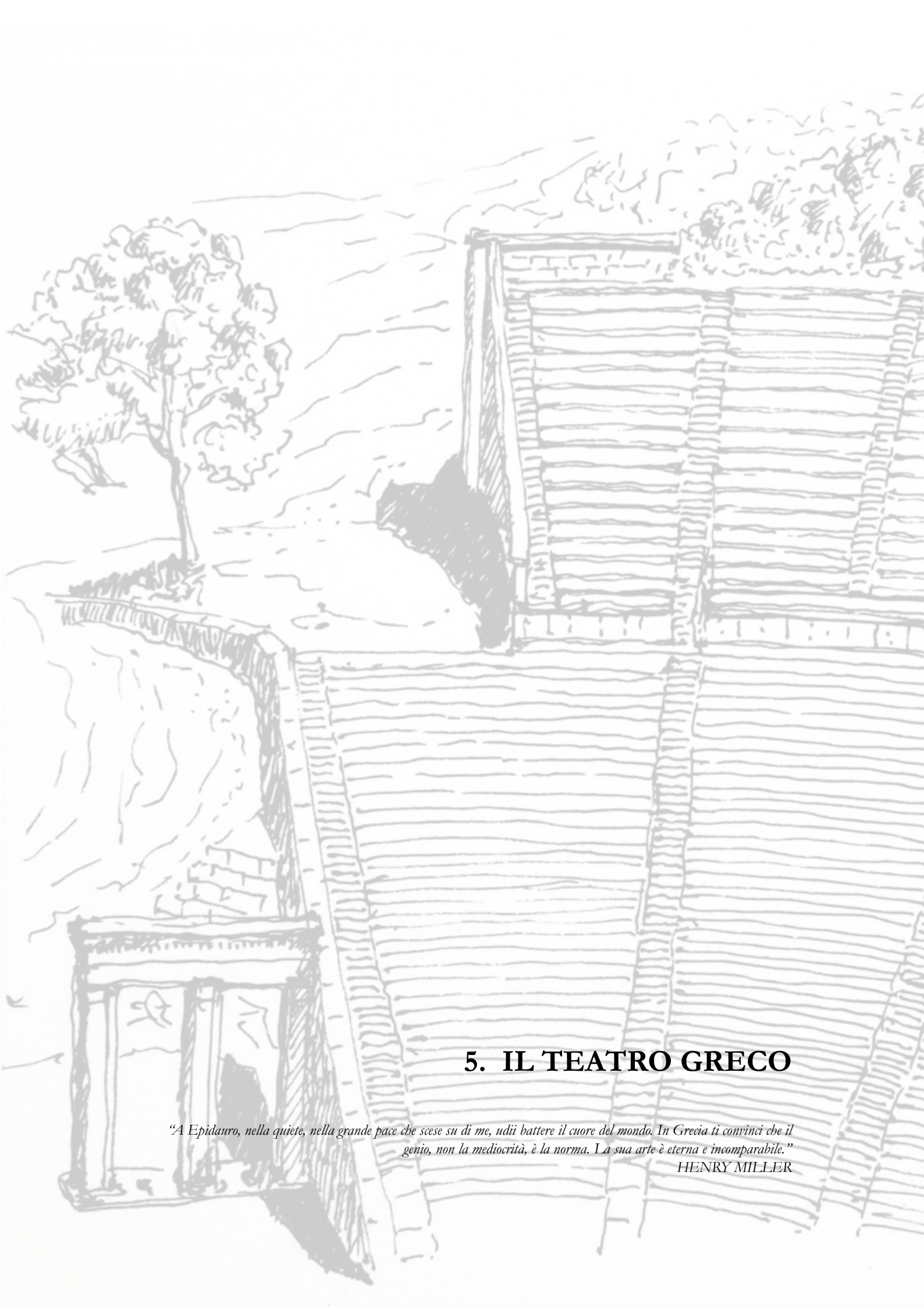


Sezione dell'Anfiteatro sul raggio maggiore, tavola XV, Domenico Lo Faso Pietrasanta

FOTOGRAFIE DELLO STATO DI FATTO



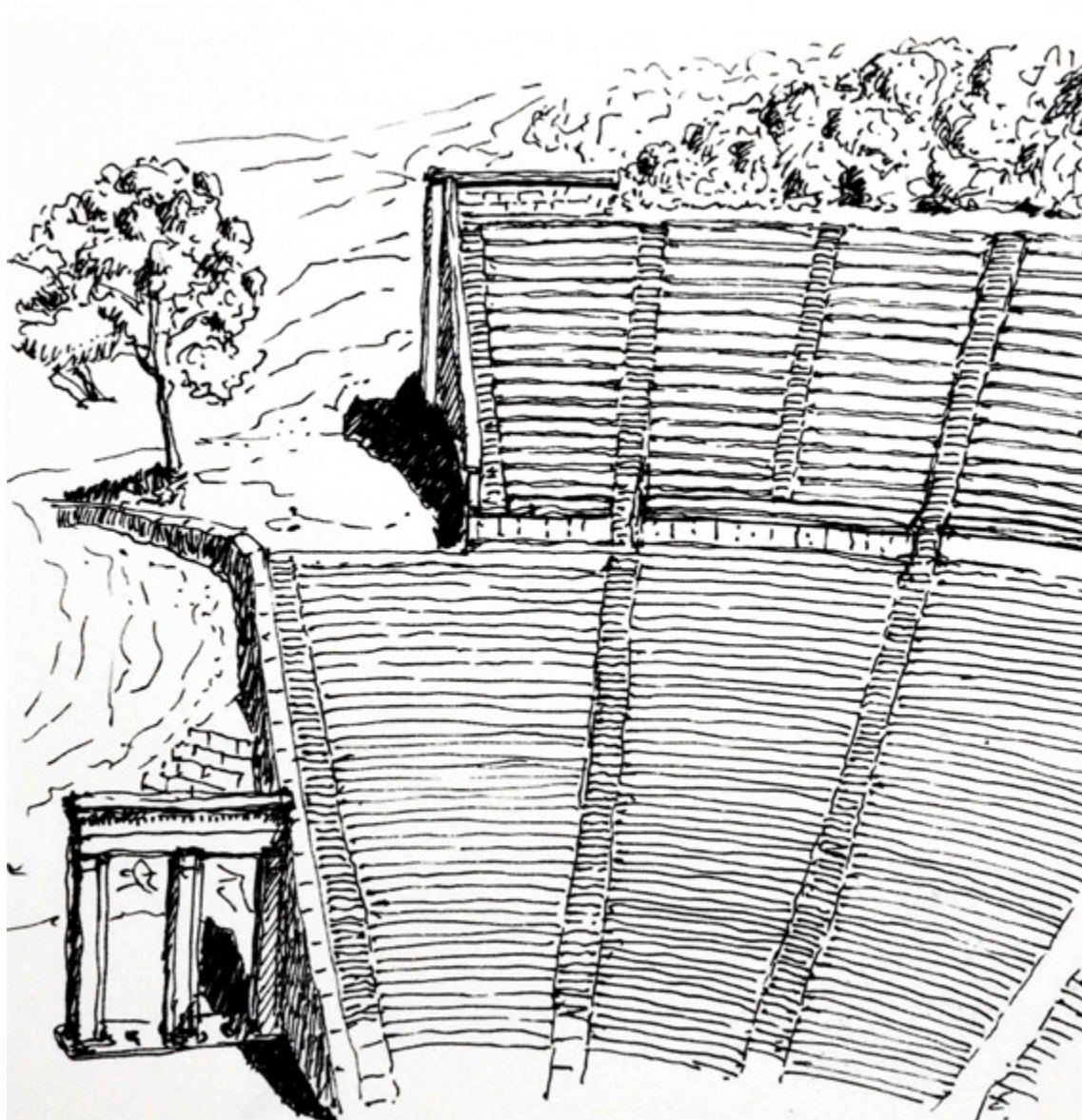
Vista della parte antistante l'Ara di Ierone II



5. IL TEATRO GRECO

“A Epidauro, nella quiete, nella grande pace che scese su di me, udii battere il cuore del mondo. In Grecia ti convinci che il genio, non la mediocrità, è la norma. La sua arte è eterna e incomparabile.”

HENRY MILLER



Uno schizzo del teatro di Epidauro. Disegno di Domenico Tangaro

Attraverso danze e rituali, l'uomo primitivo cercava di allontanare la paura provata per gli elementi naturali: è proprio durante questi riti che utilizza inconsapevolmente due degli elementi fondamentali del teatro, la gestualità e la mimica. Con la nascita del teatro in Grecia, nasce non solo la rappresentazione teatrale, la questione connessa al testo e all'autore di teatro, ma anche lo spazio teatrale, lo spazio scenico in cui la rappresentazione avviene. L'importanza sociale della rappresentazione è ancora più evidente se si tiene conto della cura e dell'impegno architettonico che le città greche posero nella costruzione dei propri teatri. L'origine del teatro greco si può attribuire alle feste in onore di Dionisio, cerimonie fin dal VII secolo a.C

durante le quali i partecipanti danzavano, cantavano e recitavano ricoperti con pelli di capra che attribuivano loro il nome di τράγοι, ossia capri. Gli agoni teatrali ateniesi si svolgevano durante le *Lenee*, le *Grandi Dionisie* e le *Dionisie Rurali*. Proprio durante questi giochi si fa risalire la figura di Tepsi, inventore del prologo, del discorso recitato e della maschera in tela di lino, che si dice arrivò ad Atene nel 534 a.C. e vinse l'agone drammatico contribuendo a far diventare la tragedia parte integrante del teatro ateniese. Da non sottovalutare era il numero degli spettatori che rispecchiavano la diversità della società greca: Aristotele afferma che per i greci il teatro non era un banale spettacolo, bensì un rito collettivo, che aveva la funzione di purificazione: la tragedia in modo particolare aveva un'azione catartico poiché rappresentava l'incoscio umano.

“La tragedia è l'imitazione di un'azione seria e compiuta in se stessa, di una certa estensione, in un linguaggio adorno di vari abbellimenti, applicati ciascuno a suo luogo nelle diverse parti, rappresentata da personaggi che agiscono, e non narrata; la quale, mediante pietà e terrore, produce la purificazione di siffatte passioni”

(ARISTOTELE, *Poetica*, VI, 1449b, 23-27, trad. D. Del Corno)

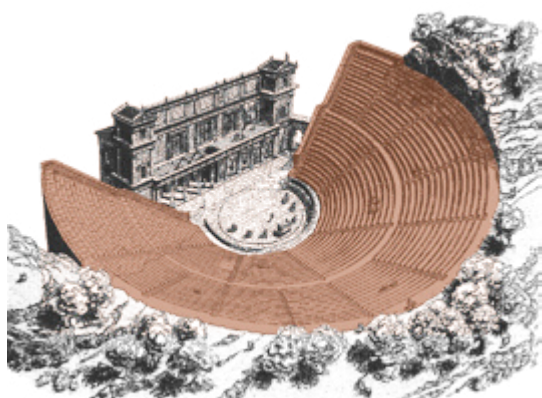
5.1 La struttura

Nell'antica Grecia era praticamente impossibile ritrovare due teatri uguali ma grazie agli scavi archeologici e alle annotazioni di Vitruvio e ai drammi stessi, è stato possibile fare una classificazione, identificando quattro tipologie:

- quelli arcaici, costruiti completamente in legno, tranne che per l'orchestra e il trono del dio, con pianta trapezoidale;
- il teatro ateniese classico del V secolo;
- il teatro ellenistico, costruito dal IV secolo soprattutto fuori dalla Grecia;
- l'incontro con la cultura romana.

Il teatro si strutturava così:

5. IL TEATRO GRECO

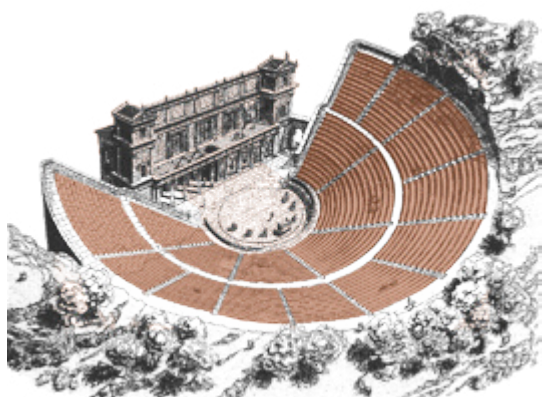


KOILON (o cavea):

Il koilon è l'insieme delle gradinate (e diviso in settori) di un anfiteatro o di un teatro classico, dove prendevano posto gli spettatori per assistere alle rappresentazioni, ai giochi, o ad altri intrattenimenti.



Teatro di Epidauro, Grecia

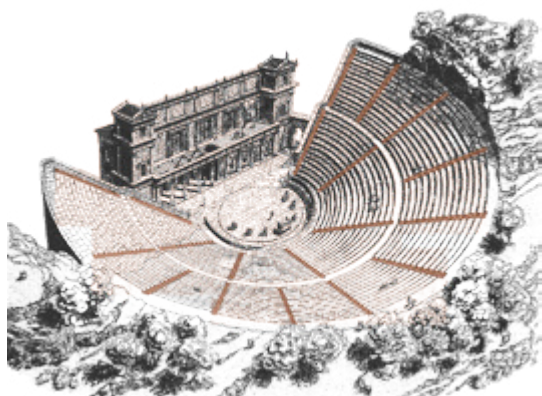


KERKIDES

Sono i settori della cavea



Teatro di Hierapolis, Turchia



KLIMAKES

Sono le scale di servizio che permettono di salire sui gradoni e dividono la cavea nei kerkides.



Teatro di Hierapolis, Turchia



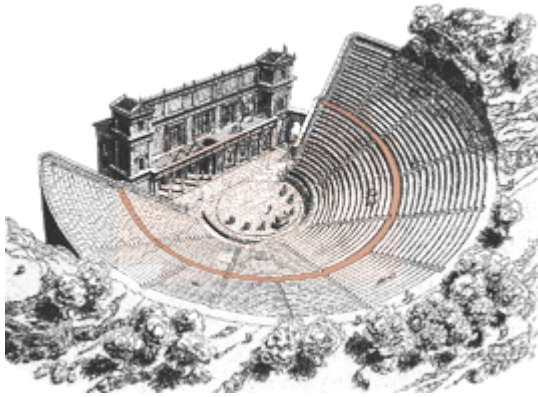
PROEDRIA

Posti d'onore direttamente di fronte e intorno all'orchestra.



Teatro di Priene, Turchia

5. IL TEATRO GRECO

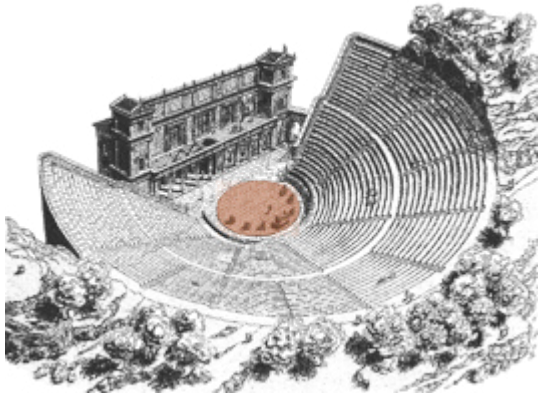


DIAZOMA

È il corridoio anulare dei teatri antichi che divide le gradinate in più settori. Di solito era unico, come per il teatro di Epidauro e quello di Siracusa, ma in qualche caso è duplice, come per il teatro di Atene. Serviva essenzialmente per far fluire il pubblico tra i vari settori della struttura.



Teatro di Epidauro, Grecia

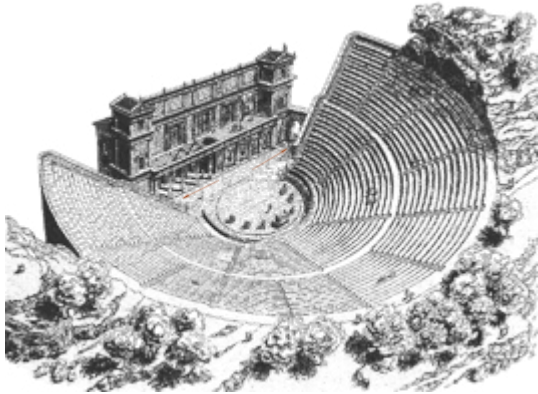


ORCHESTRA

È la parte di forma circolare (o, nel teatro romano, semicircolare) dedicata ad ospitare l'esibizione del coro ($\chi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$, $k\acute{o}r\omicron\varsigma$). La sua posizione era alla base della cavea, a fraporsi così tra gli spettatori disposti sulle gradinate e la scena ($\sigma\chi\eta\nu\acute{\epsilon}$, $sken\acute{e}$).



Teatro di Segesta, Sicilia

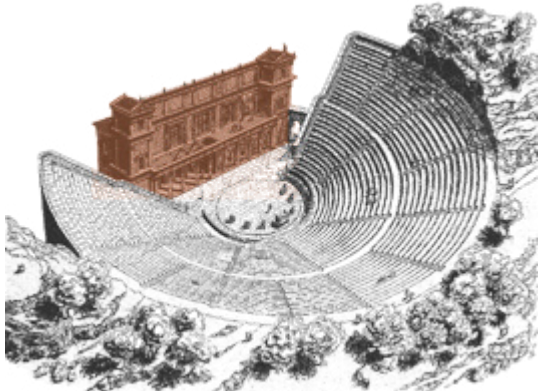


PARODOS

È l'entrata laterale nell'orchestra, fra la cavea e l'edificio scenico. È utilizzata sia dal coro che dal pubblico per entrare o uscire dal teatro.



Odeon di Efeso, Turchia



SKENÈ

Edificio a pianta allungata, disposto perpendicolarmente all'asse della cavea. Inizialmente era semplice e in legno, situato ad un livello più alto dell'orchestra con la quale comunicava mediante scale; la sua

funzione originaria era soltanto pratica.



Teatro di Jerash, Giordania

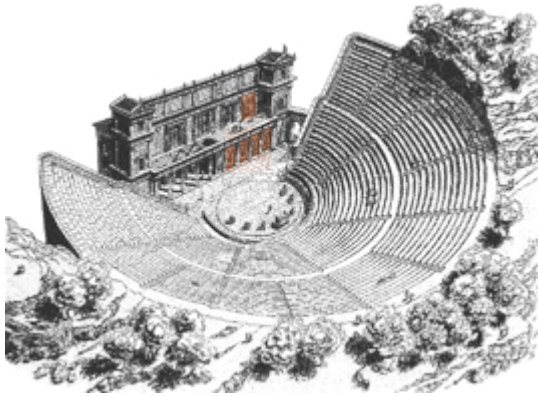


EPISKENION

È il secondo piano dell'edificio scenico. Attraverso delle aperture, thyromata, serviva come sfondo alle performance che utilizzavano il tetto del proscenio come palco.



Odeon di Erode attico di Atene, Grecia

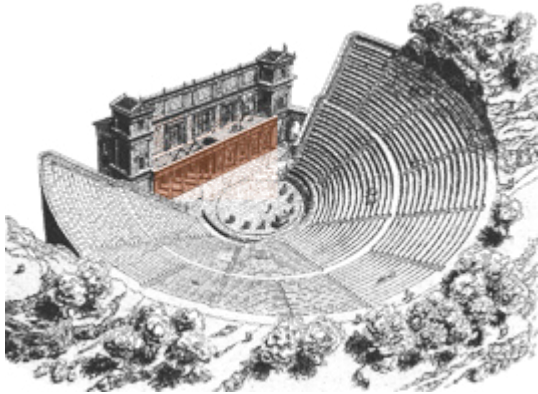


PINAKES

Sono pannelli temporanei della scena solitamente posti nelle aperture (thyromata).



Pinax con Ade e Persefone, Locri Epizefiri, Calabria

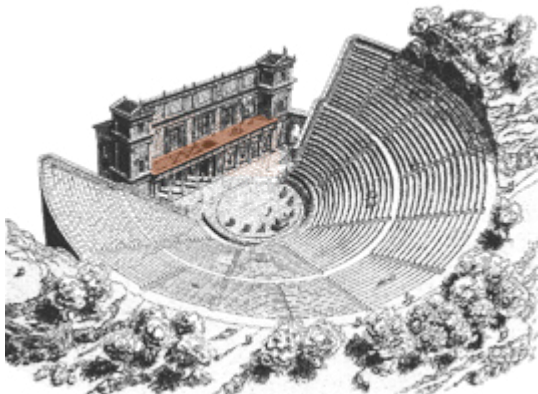


PROSKENION

È lo spazio sopraelevato rispetto all'orchestra, doveva servire ad elevare gli attori, quello che oggi definiamo palcoscenico. Inizialmente era mobile e di legno in teatri di vecchio tipo; poi in teatri di nuova costruzione, il proscenio è costruito in legno, con un basso colonnato, ma è stabile. Segue la fase del proscenio in muratura.



Teatro di Priene, Turchia



LOGEION

È il soffitto del proscenio. Quando il sito della recitazione si spostava sul logeion, l'edificio della scena acquista la funzione di sfondo della finzione scenica con l'erezione di un secondo piano.



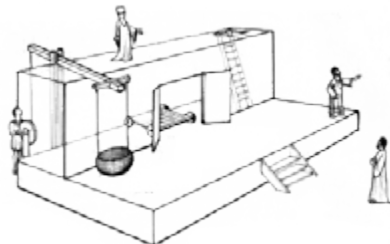
Teatro di Amman, Giordania

5.2 Le macchine

Polluce, nella sua opera *Onomastikon*, nella sezione IV, analizza approfonditamente gli artifici utilizzati nelle rappresentazioni e ne individua diciassette.

Le più importanti sono:

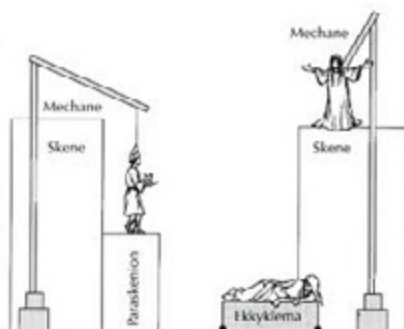
1. L' *εγκυκλημα* (*ekkyklema*): era una piattaforma munita di ruote e si utilizzava per portare velocemente alcune scene fuori dalla vista del pubblico.



Veniva usato principalmente nelle rappresentazioni delle tragedie per rivelare i cadaveri, come il corpo morente di Ippolito in *Ippolito* di Euripide o il cadavere di Euridice in *Antigone* di Sofocle;

2. L' *εξωστρα* (*exostra*): seggiola, collegata all'*ekkyklema*, su cui sedeva l'attore che raccontava al pubblico ciò che era accaduto;

3. La *μηχανή* (*mechane*) era la più importante, il *deus ex machina*: era una macchina per volare,



una specie di gru che, con un sistema di cavi e carrucole, serviva a tenere sollevato un personaggio e spesso anche a calare dall'alto una divinità. Nella "Medea" Euripide permette alla protagonista di uscire di scena su un carro di fuoco;

4. Il *θεολογειον* (*teologheion*) era una macchina su cui apparivano le divinità;

5. La *διστεγία* (*disteghia*) dava la possibilità di salire sul tetto di una casa;
6. La macchina per produrre i fulmini, *κεραυνοσκοπειον* (*keramoscopeion*) aveva tre facce colorate in nero, dove su ognuna era disegnato un fulmine;
7. La macchina per produrre tuoni, *βροντειον* (*bronteion*) era costituita da otri pieni di pietre rovesciate in recipienti metallici, forse di ottone;
8. Lo *stropheion* era un congegno rotante che mostrava gli eroi morti in battaglia;
9. La *Scaletta di Caronte* era una botola o un passaggio sotterraneo vicino all'orchestra attraverso la quale comparivano in scena gli spiriti.

5.3 La maschera e i costumi



Maschera di Dioniso. Museo Nazionale del Louvre

Le maschere teatrali fecero la loro comparsa nell'Atene di V secolo a.C. dove, con lo sviluppo dei drammi tragici, comici e satireschi, si svilupparono diverse tipologie di maschere. Erano dipinte di chiaro quando l'attore impersonificava un ruolo femminile, mentre erano scure quando il ruolo era maschile; avevano delle aperture negli oc-

chi e la bocca leggermente aperta che convenzionalmente forniva

informazioni sull'età del personaggio, condizione sociale, stato d'animo. Lo scopo principale della maschera era quello di dare quell'espressione facciale che non si sarebbe potuta cogliere da coloro che occupavano i posti più lontani e questo era fondamentale perchè il pubblico greco doveva riconoscere immediatamente il personaggio, ma anche di amplificare la voce per permettere a tutti di sentire al meglio.

Polluce, nella sua opera *Onomastikon*, elencò circa trenta maschere utilizzate all'interno della tragedia.

I γερόντες (*gherontes*), vecchi:

- il rasato (ξύριος, *xyriás*) è il personaggio più vecchio, dal colorito giallastro, dalla carnagione flaccida, cascante;
- l'uomo con i capelli bianchi (λευκός, *leukós*)
- l'uomo dai capelli grigi (σπαρτοπόλιος, *spartopólios*) è un uomo di mezza età;
- l'uomo con i capelli neri (μήλας, *melas*) è un uomo maturo ma ancora relativamente giovane;
- l'uomo biondo (ξανθός, *xanthos*) è un uomo in salute e si distingue dalle maschere per i biondi solo per la presenza della barba;
- l'uomo più biondo (ξανθότερος, *xanthóteros*) è anch'esso relativamente giovane e posizionato in questa categoria per la presenza della barba ma ha un aspetto maliticcio.

I νεανίσκοι (*neaniskoi*), giovani, si distinguono dai primi per l'assenza della barba:

- περίκομος (*perikomos*) è il personaggio dai capelli ricciuti;
- πιναρός (*pinarós*), il sordido

5. IL TEATRO GRECO

- il buono a tutto
- il delicato
- il pallido
- il quasi pallido

Tre servi:

- il servo dalla barba a punta;
- il servo dal naso rincagnato;
- il vecchio vestito di cuoio.

Le maschere femminili:

- la vecchia libera;
- la vecchia schiava dalle guance rubiconde;
- la vecchia dai capelli grigi;
- la giovane dalle ciocche tagliate;
- la donna violata;
- la fanciulla molto giovane.

Per quanto riguarda i costumi, erano simili alla vita comune. Avevano disegni e colori vistosi per poter essere visti da lontano, ad eccezione dei personaggi a lutto. Il vestito fondamentale era il χίτων (*chiton*), ossia una veste sciolta che dal collo arrivava alle caviglie: era simile a quello di tutti i giorni ma le maniche erano lunghe fino al polso per nascondere le braccia troppo maschili e la cintura veniva portata sotto al petto.



Sopra il chitone si portava un mantello: l' ἱμάτιον (*himation*) era un mantello lungo raccolto sulla spalla destra, il χλαμύς (*chlamys*) era un mantello corto raccolto sulla spalla sinistra.



Le calzature avevano la funzione di rialzare l'attore. Si utilizzavano il coturo e l'okribas, che avevano la suola in legno dipinta con colori simbolici.

5.3.1 Iconografia maschere



Xyrias. Frammento di maschera in terracotta da Siracusa. Villa Maria



Leukòs. Maschera in terracotta da Myrina



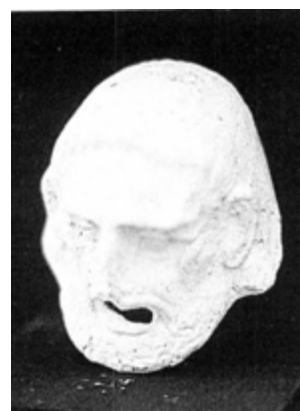
Spartopólios. Atene, scavi dell'Agorà



Mélas. Maschera in terracotta. Taranto, Museo Nazionale



Xanthòs anér. Maschera in terracotta da Centuripe. Museo di Siracusa



Xanthóteros. Mascheretta in terracotta. Museo di Efeso



Pánchrestos. Maschera marmorea da Pompei. Museo di Napoli.



Apalís neanískos. Maschera da Amisos. Museo del Louvre.



Pároulos. Maschera in terracotta da Myrina. Museo del Louvre.



Oílos. Maschera in terracotta da Myrina. Museo del Louvre.



Pinarós. Maschera in terracotta da Myrina. Museo del Louvre.



Secondo pinarós. Pittura parietale del IV stile da Ercolano. Museo di Napoli.

5. IL TEATRO GRECO



Párochos. Amorini che tengono la mano sulla maschera. Museo di Napoli.



Ochros. Maschera su tondo di terracotta. Museo di Berlino



Katákomos polía. Maschera in terracotta da Smirne. Museo del Louvre.



Oiketikón graidion. Statuetta da Tanagra. Museo Nazionale di Atene.



Diphtheritis. Statuetta forse da Tanagra. Museo Nazionale di Atene.



Katákomos accigliata. Pittura murale. Villa di Boscoreale. Museo di Napoli.



Katákomos ochra. Maschera in terracotta da Lipari. Cefalù. Museo Mandalisca.



Mesókouros prúsphatos. Maschera in terracotta. Museo di Taranto.



Kore. Mascheretta in terracotta dall'Agorà di Atene.

5.4 Il passaggio dal teatro greco al teatro romano



Teatro romano di Bosra, Siria

Il teatro greco nasce, come abbiamo già sottolineato, da esigenze religiose, è un rito collettivo che riguarda l'intera società. Quando arrivò a Roma però, il teatro greco perse questo carattere sacro: era semplicemente divertimento, non aveva più la funzione catartica e di purificazione che, secondo Aristotele, la tragedia greca portava con sé, drammaturghi e attori venivano disprezzati dai nobili e apprezzati da classi sociali inferiori fino all'epoca imperiale quando le masse di schiavi e liberti preferivano i ludi circensi agli spettacoli teatrali e le classi sociali più alte si riappropriarono dei posti a teatro. Il cambiamento più eclatante è a livello strutturale. Il teatro greco viene costruito fuori dalla città, addossato a pendii naturali vicino a templi ed aree sacre; la scena era un piccolo edificio in legno che serviva semplicemente agli attori, la vera scena del teatro greco era il paesaggio naturale che contribuiva tantissimo al momento catartico dell'arrivo del *deus ex machina* quando il tramonto abbagliava gli spettatori che si sentivano purificati. Il teatro romano si costruisce in centro alla città e la città stessa è lo sfondo principale. Costruito su fondamenta, possiede un edificio scenico di grandi dimensioni che si fonde alla cavea e crea un unico grande sistema. La differenza sostanziale però, secondo Vitruvio, sta nell'orchestra. Mentre in Grecia l'azione teatrale si svolgeva davanti alla scena e quasi alla pari con l'orchestra, nel teatro romano questa, ridotta a semicerchio e contenente

5. IL TEATRO GRECO

solo i seggi dei senatori, aveva perduto la sua funzione e lo spettacolo si svolgeva esclusivamente sulla scena. Il palco, dove si svolge la scena, e per conseguenza il pulpitem, viene abbassato proprio in considerazione del fatto che alcuni spettatori stanno nell' orchestra.



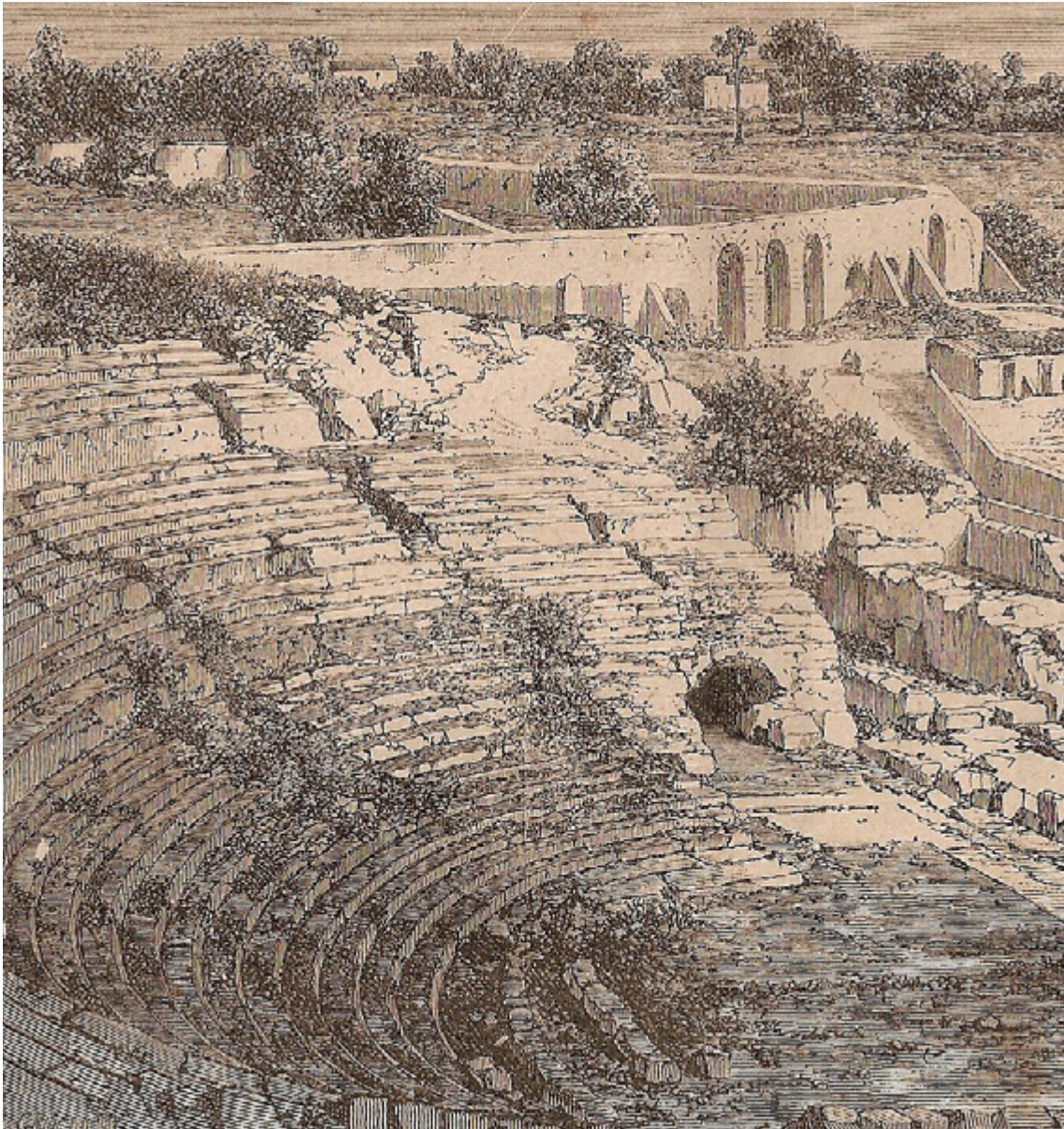
- | | |
|--------------|-------------------|
| 1. Orchestra | 6. Viridarium |
| 2. Pulpitem | 7. Scaene frons |
| 3. Versurae | 8. Aditus maximus |
| 4. Cavea | 9. Vomitorium |
| 5. Ingressio | 10. Porticus |

Teatro romano di Sabatha, Libia





6. IL TEATRO GRECO DI SIRACUSA



Escursioni in Sicilia. Incisione del 1891

“Ancorché la scena mi sia totalmente distrutta, la sua grandezza, imponente maestà di un edificio così intagliato nel vivo della montagna, combinate alla più deliziosa delle situazioni, ispirano il rispetto, e l’ammirazione. Io ho passato con la più grande soddisfazione due giorni interi per esaminarlo; esso è uno dei colpi d’occhio più pittoreschi che abbia riscontrato in Sicilia, ed io me ne attristò il più di non averlo potuto fare di disegnare da un artista abile ed esatto.”

(VON RIEDESEL J. H., *Viaggio attraverso la Sicilia e la Magna Grecia*)

6.1 L'area prima del teatro



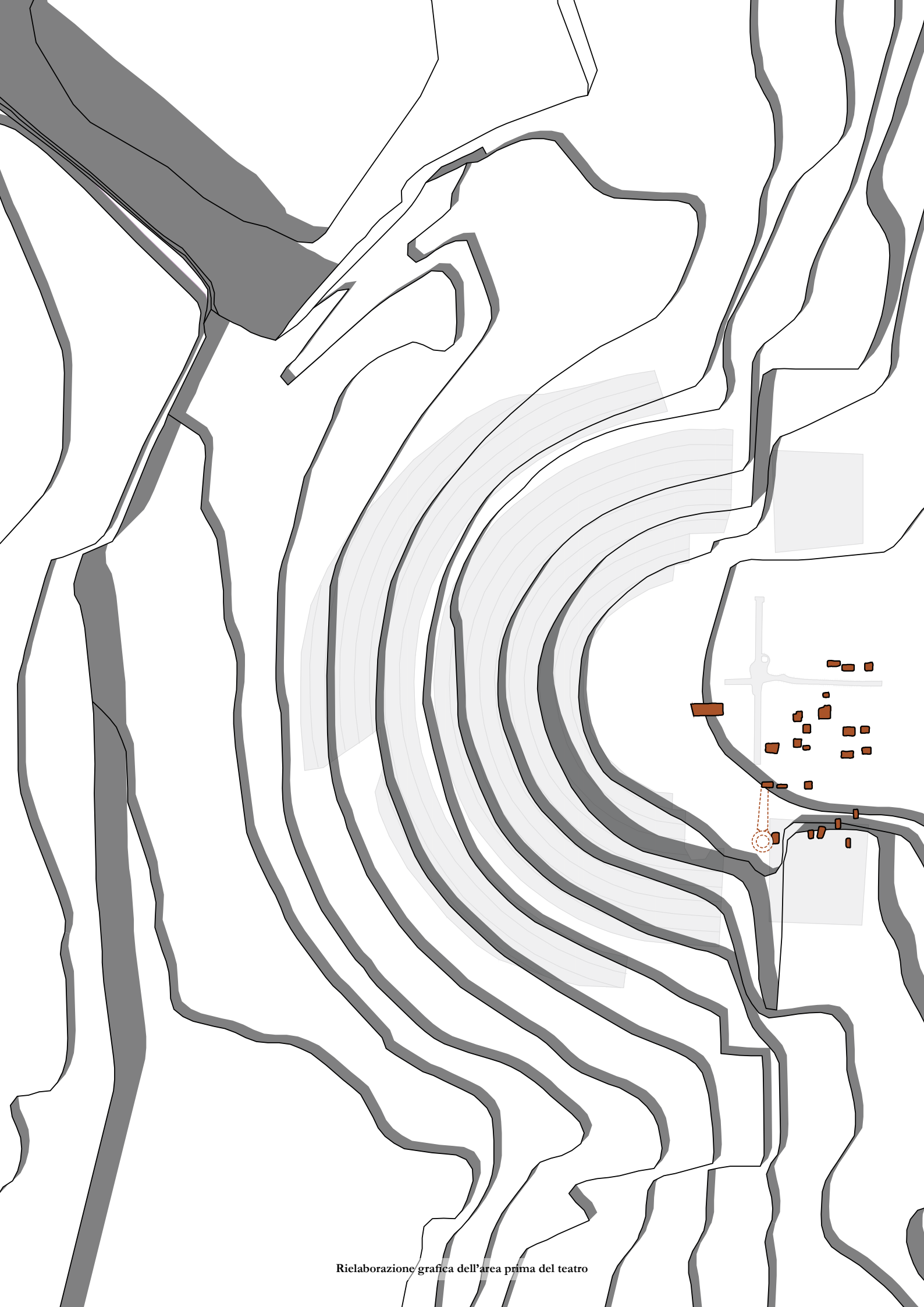
La metà occidentale dell'attuale area scenica prima della costruzione del teatro (VIII-VI secolo a.C.). Disegno di I. Gismondi

Le prime tracce lasciate dall'uomo nell'area del teatro sono dovute alla popolazione indigena che nell'VIII secolo a.C. fu sottoposta e gradualmente soppiantata dai greci. Intorno all'anno 1000 a.C. i contadini siculi avevano scavato nel vivo del dorso naturale del monte i sepolcri per i loro morti. All'imbocco della scenoteca occidentale si vede ancora il fondo di una di quelle grotte a forno

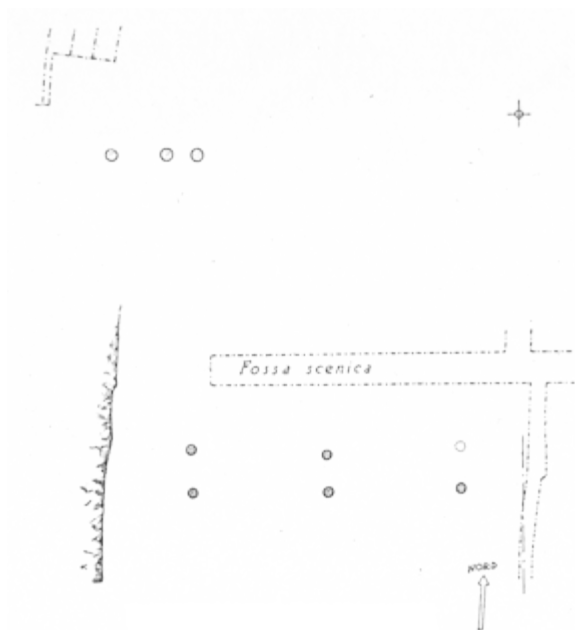
con il capezzale sul lato. Sull'alto della cavea, sotto la "Casa dei Mugnai", si può osservare un'altra tomba, quasi completa. I numerosi pozzi e vasche scavati nella roccia non hanno alcun rapporto con le sistemazioni teatrali, ma sono ad esse antecedenti, riconducibili all'VIII-VII secolo a.C. e coperte o inutilizzate.

L'area, prima di diventare spazio teatrale, doveva essere una larga conca naturale con il dorso roccioso quasi tutto scoperto, favorevole alla raccolta dell'acqua piovana racchiusa da due speroni rocciosi, uno a occidente e uno a oriente.

I Siculi o i primi coloni greci hanno approfittato di tale conca per la raccolta dell'acqua piovana, che veniva condotta ai pozzi e alle vasche tramite o il pendio naturale o con appositi canali. Il tratto di strada intagliato nella roccia è databile a questo periodo. Numerose nicchie per dediche votive si possono notare sulla parete a monte della strada: il piccolo santuario in questa zona di giardini fa pensare al culto di Pan e delle Ninfe, che viene documentato in epoca posteriore da altri documenti proprio nell'area del teatro. La connessione col culto di Pan è testimoniata anche nel teatro di Segesta, che ha numerose connessioni e legami con quello di Siracusa.



6.2 La scena in legno del VI secolo a.C.

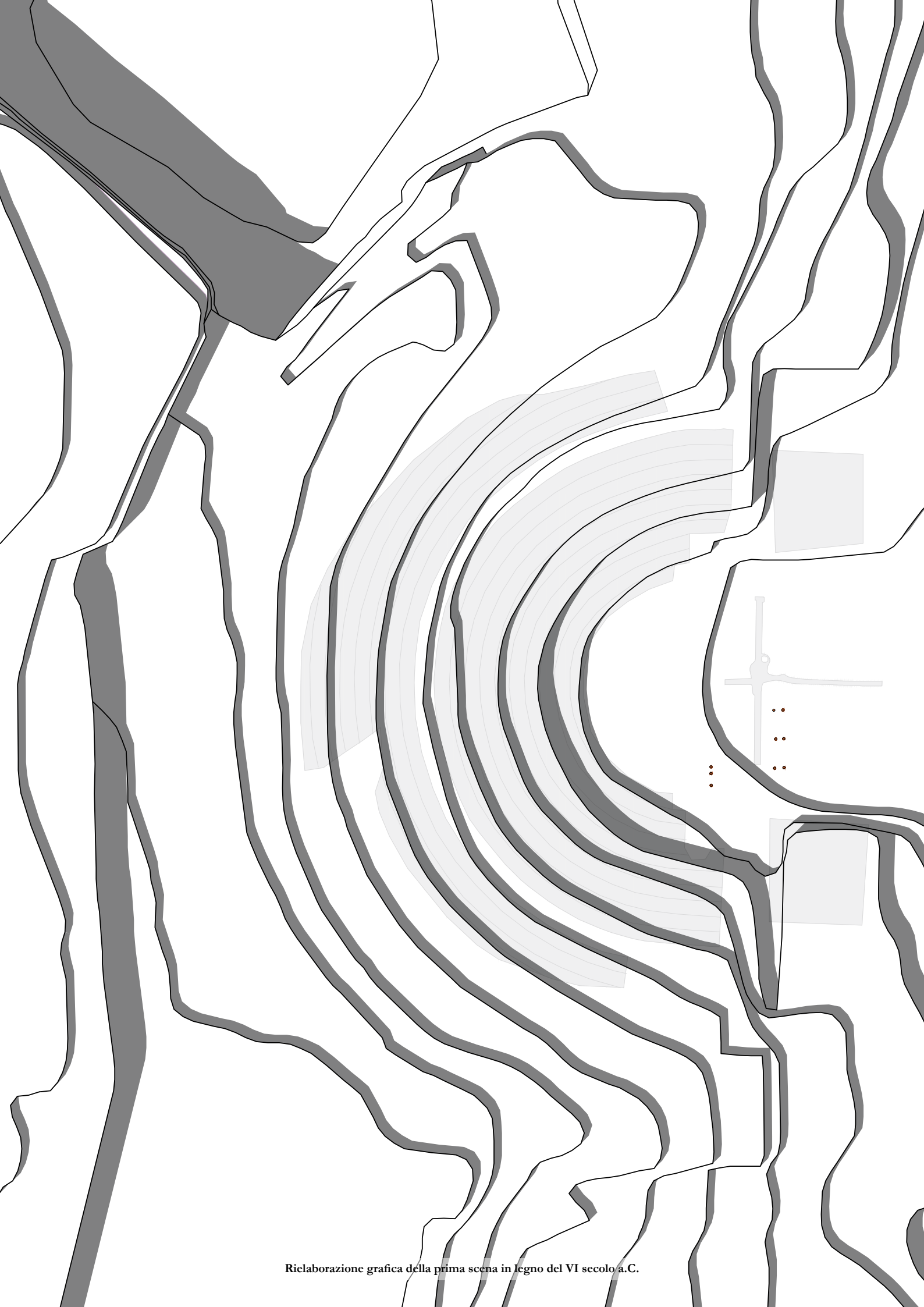


Prime tracce di un apprestamento teatrale (VI secolo a.C.).
Disegno di I. Gismondi

Tre coppie di incassi circolari a fondo piatto, praticati nel piano roccioso della metà ovest della scena, a sud della fossa scenica, costituiscono la prima testimonianza di una sistemazione teatrale in quest'area. È sicuramente l'elemento più antico e la prova è il fatto che è stato inutilizzato dall'opera successiva. La prima coppia di incassi è nell'area della parodo occidentale, la seconda è ben visibile sul piano roccioso e la terza è vicina al cunicolo che attraversa in senso nord-sud l'area scenica. Le tre coppie for-

mano un rettangolo di circa 2,00 metri per 10,00 metri. Gli incassi originariamente dovevano essere molto più profondi in quanto all'epoca la superficie della roccia era più alta e servivano a reggere pali di forma circolare. Sul lato occidentale si possono ritrovare tre grandi incassi che corrispondono alle tre coppie precedenti, a fondo conico. Questi, che non hanno nessuna corrispondenza nella metà orientale della scena e dell'orchestra, erano limitati alla parte occidentale e quindi la conca naturale doveva essere limitata a questa parte.

Gli incassi a fondo piatto, adatti per colonnine e che richiamano le colonnine in legno caratteristiche delle scene fliaciche, dovevano reggere sostegni permanenti anche se smontabili. Gli incassi a fondo conico, adatti per pali di grandi dimensioni, fanno pensare a sostegni per tribune. Grazie a queste due serie di incassi diverse, abbiamo la traccia di un palcoscenico in legno sopraelevato, stretto e lungo, con una corrispondente cavea a tribune in legno di forma non definita. Gli incassi conservati sono riferibili solo al palco quindi si potrebbe escludere la presenza di un fondale. Non è possibile effettuare una datazione precisa ma si possono ricondurre queste tracce al VI secolo a.C. È la prima testimonianza in tutto il mondo greco conosciuto di un palcoscenico per un'epoca così antica.

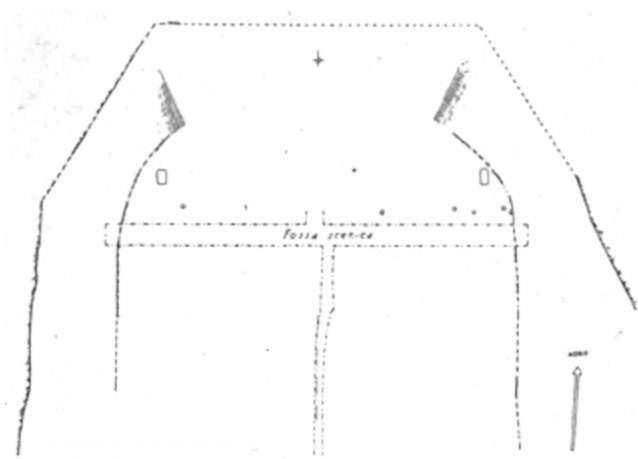


Rielaborazione grafica della prima scena in legno del VI secolo a.C.

6.3 Il primo teatro trapezoidale

Osservando il limite sud del piano roccioso su cui si sviluppa lo spazio scenico, è possibile riconoscere una larga spianatura, delimitata dal bordo di un piccolo canale a sinistra e un altro bordo del quale però resta solo un breve tratto. La spianatura è stata ulteriormente ribassata in epoche successive.

Il bordo del piccolo canale doveva costeggiare il piede naturale di una roccia: l'attuale pilone



Il primo teatro trapezoidale (subito dopo il 500 a.C.). Disegno di I. Gi-smondi

occidentale finiva in modo naturale a picco sulla linea di bordo del canale. È ancora riconoscibile sui lati nord e sud della fossa scenica e piega verso il centro dell'orchestra. Si ritrova anche fra auleo e collettore.

Il bordo sinistro è stato modifica-to successivamente nell'ultimo tratto prima dell'auleo ma ricompare intatto

dopo il collettore diretto in modo rettilineo verso l'orchestra.

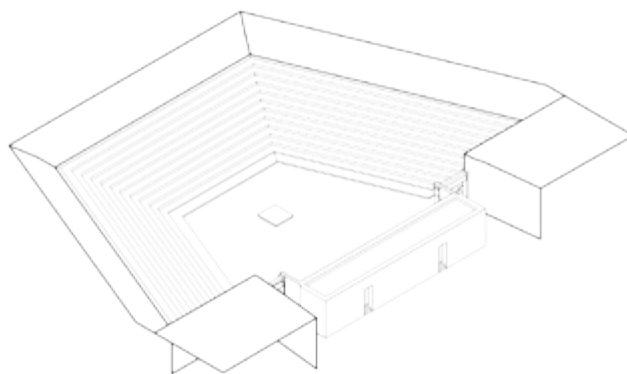
Sul margine interno dell'euripo maggiore si può vedere un taglio retto che segna il limite nord del complesso stradale.

Ai piedi del pilone orientale, gli elementi corrispondenti sono meno conservati.

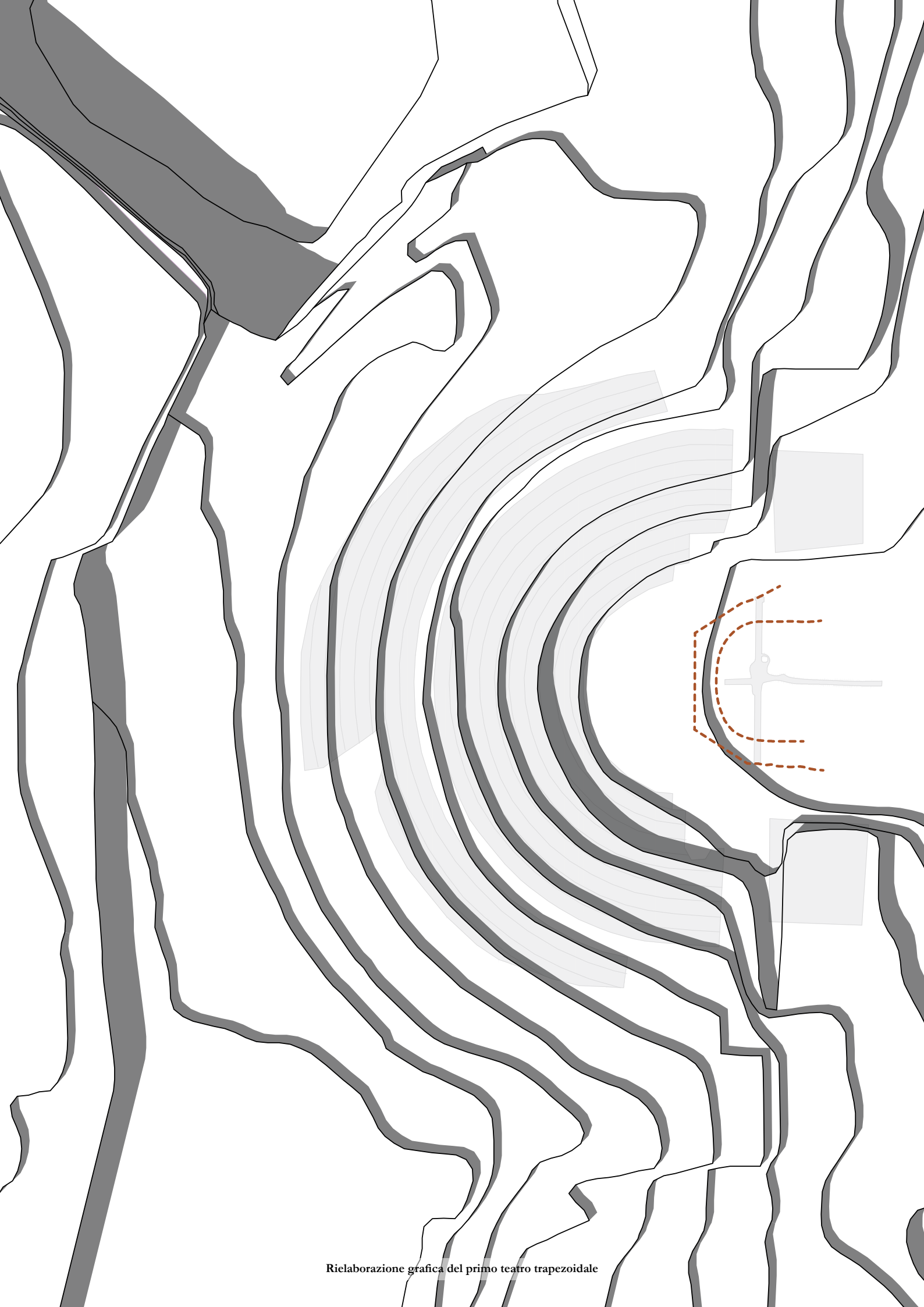
Il bordo orientale sembra conservato fra il collettore e l'auleo con andamento rettilineo simile a quello della strada. Questi elementi ci assicurano una sistemazione simmetrica a quella rilevata ad ovest.

L'asse di questo insieme coincide con l'asse di tutte le fasi successive del teatro. Il contorno trapezoidale segnato dalle due strade ci assicura che si tratta di sistemazione teatrale.

Sul piano roccioso fra la fossa sceni-



Rielaborazione grafica



ca e l'auleo si può notare un doppio allineamento di buchi rotondi più larghi e più profondi di quelli anteriori. Erano destinati a reggere pali, forse un edificio scenico. Alle estremità del fronte scenico, si è conservato il fondo di due grandi incassi rettangolari incompatibili con le sistemazioni successive.

Si ipotizza quindi un palcoscenico in legno, forse dotato di fondale scenico.

Lo schema di questo teatro presenta singolarità:

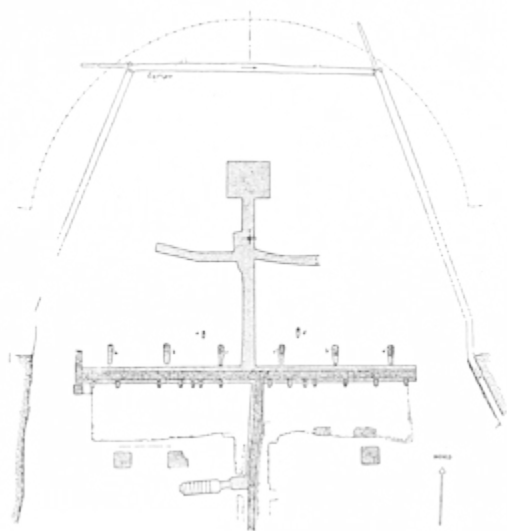
- le parodi continuano nell'orchestra allacciandosi alla proedria rettilinea di fronte alla scena;
- l'orchestra sembra limitata ad un arco di cerchio ribassato, formato dal limite interno delle parodi davanti alla scena;
- la scena in legno era sopraelevata e forse fornita di un fondale.

Non ci sono indizi per stabilire se la cavea era ancora in legno o già intagliata nella roccia.

Questo primo teatro trapezoidale si può collocare nei primi decenni del V secolo a.C., costruito da regime oligarchico durante il governo di Gelone.

6.4 Il secondo teatro trapezoidale

Gli elementi fondamentali di questo teatro sono la fossa scenica con il cunicolo trasversale che è diretto dall'orchestra verso la campagna e l'euripo.



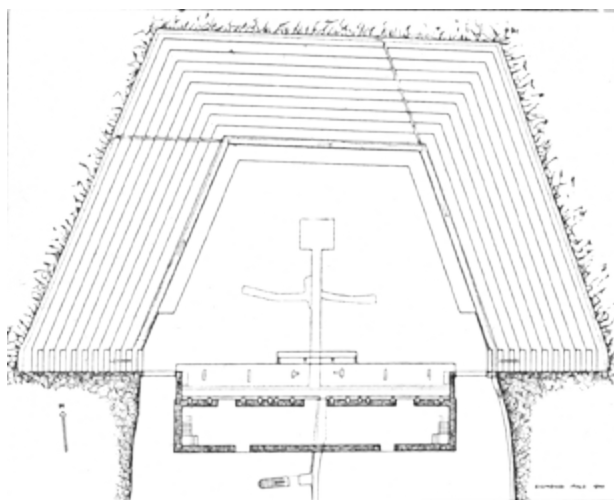
Elementi superstiti del secondo teatro trapezoidale, costruito dall'architetto Damocopo intorno al 475 a.C. Disegno di I. Gismondi

Per quanto riguarda l'euripo, questa parte dal limite ovest e scende con un'inclinazione unica lungo le tre successive tratte del suo sviluppo fino al limite est, dove continua in un canale che viene inglobato nella roccia. La lavorazione è piuttosto rozza, il che fa pensare che non fosse visibile, ma coperto.

L'euripo segna sempre il piede della cavea e il contorno dell'orchestra, il che fa ipotizzare che sia cavea che orchestra fossero trapezoidali.

dali.

La cavea era certamente intagliata nella pietra: lo provano i canali che scendono dall'alto e si uniscono ai rami dell'euripo. I due tratti superiori sono scomparsi a causa di lavorazioni successive eseguite per ricavare la cavea circolare. Intorno al limite della cavea correva un acquedotto per raccogliere l'acqua piovana che cadeva sulla cavea e sul pendio circostante

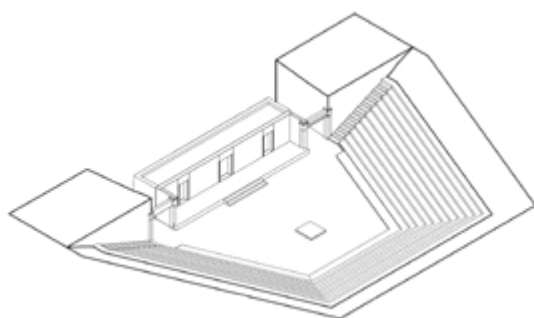


Ricostruzione planimetrica del secondo teatro trapezoidale.
Disegno di I. Gismondi

che scaricava nell'euripo e in una canale. La cavea di questo teatro corrisponde circa ai primi dodici gradoni: volendo infatti ricavare una cavea circolare da una trapezoidale, è necessario complementare la parte degli angoli del trapezio con conci lavorati a parte e il fatto che non ve sia traccia oltre l'ima cavea romana, prova che questo teatro si limitasse a questa parte.

Era costituito da nove gradoni più proedria e conteneva dai 1400 ai 1500 spettatori a sedere più tutti quelli con libero posto sul pendio. Il pavimento dell'orchestra è completamente scomparso all'infuori di un pezzo nella parodo ovest del quale è rimasto un battuto di pietra misto a calce di colore rosso. L'elemento fondamentale del palcoscenico è la fossa scenica che è un canale lungo 22,00 metri, profondo 3,06 metri e che ha due spallette che con un tavolato costituiscono un piano di calpestio.

Nella parte a sud della fossa si possono vedere quattordici incassi verticali a sezione circa trapezoidale, destinati a reggere antenne.



La skenè sorgeva a ridosso della fossa scenica: forma e dimensioni (23,20 metri x 4,40) sono indicate dal concio in situ all'angolo sud-ovest e da due incisioni consecutive sul piano roccioso a sud. Il muro a nord sorgeva a filo con il limite

della fossa scenica.

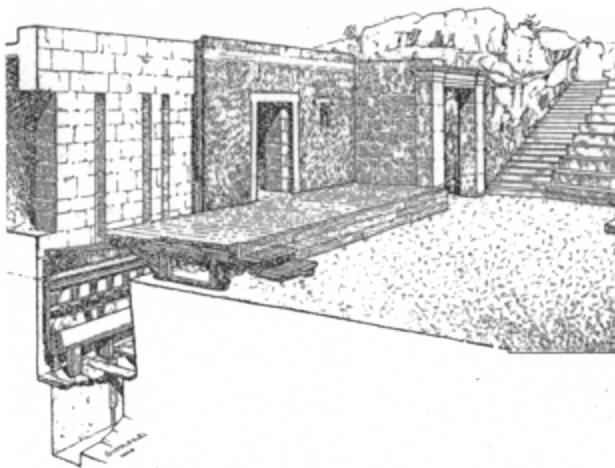
Fra la II e III antenna da ovest e fra la VII e VIII si hanno intervalli superiori agli altri: corrispondono alle porta nel muro.

Fra la skenè e la fronte dei piloni laterali si trovavano le parodi, un po' più ristrette rispetto a quelle del teatro precedente, coperte con un battuto successivamente.

Dalla skenè si protendono verso l'orchestra due parastadi, che inquadravano la fossa scenica. Sono qui visibili quattordici incassi rettangolari, otto coordinati allo stilobate, sei più antichi.

Queste testimonianze ci permettono di ricostruire il palcoscenico di questo teatro:

- il fondo era costituito da un muro limitato e inquadrato dalle parastadi;



Sezione prospettica del palcoscenico (fossa di manovra e pedana per gli attori). Disegno di I. Gismondi

- davanti c'era una pedana in legno che sporgeva a sbalzo sopra la fossa scenica, quasi a coprirla del tutto, e che era sopraelevata rispetto al piano dell'orchestra;

- le quattordici antenne servivano alla manovra di tela o pelli dipinte.

Per togliere la scena, questa veniva fatta calare nella fossa: nei teatri nostri, il ma-

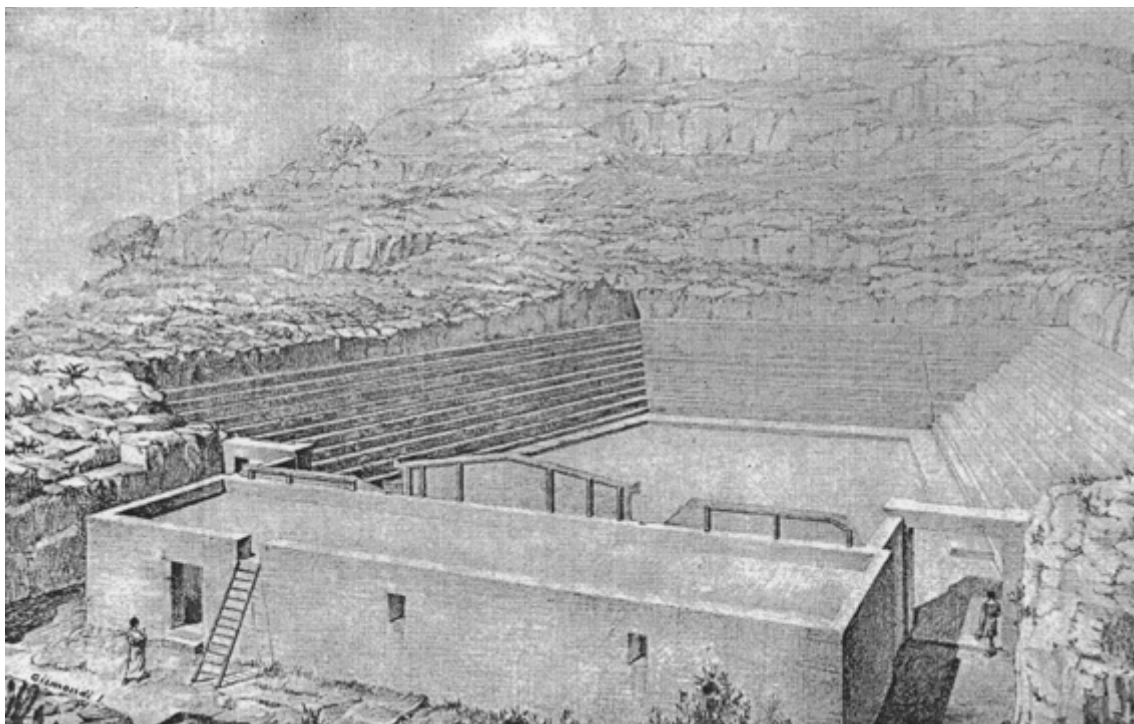
gazzino delle scene si trova in alto ma nel teatro greco il cielo e il paesaggio hanno valore di fondale scenico e quindi non potevano essere invasi.

Dalla fossa scenica parte un cunicolo che raggiunge una piccola stanza al centro dell'orchestra che serviva, oltre che per esigenze particolari di spettacolo, anche come cassa di risonanza alla pedana in legno per spettacoli chiamati thymelicoi. Dal cunicolo, si stagliano due gallerie laterali, le "scale di Caronte", che si trovavano presso le discese delle gradinate.

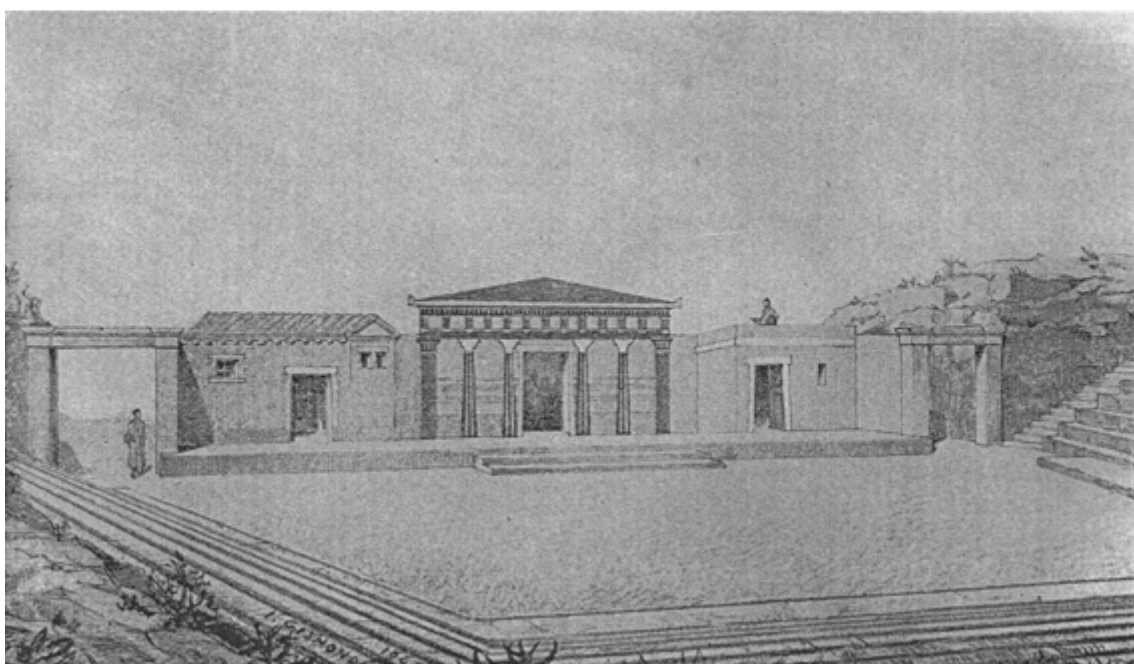
In molte rappresentazioni infatti si ha l'apparizione di ombre di defunti che venivano fatti spuntare da sotto terra.

Questo teatro va messo in rapporto con la presenza a Siracusa fra il 476 e il 470 a.C. di Eschilo. La tradizione scritta ci ha riportato anche il nome dell'architetto: Damocopo, detto

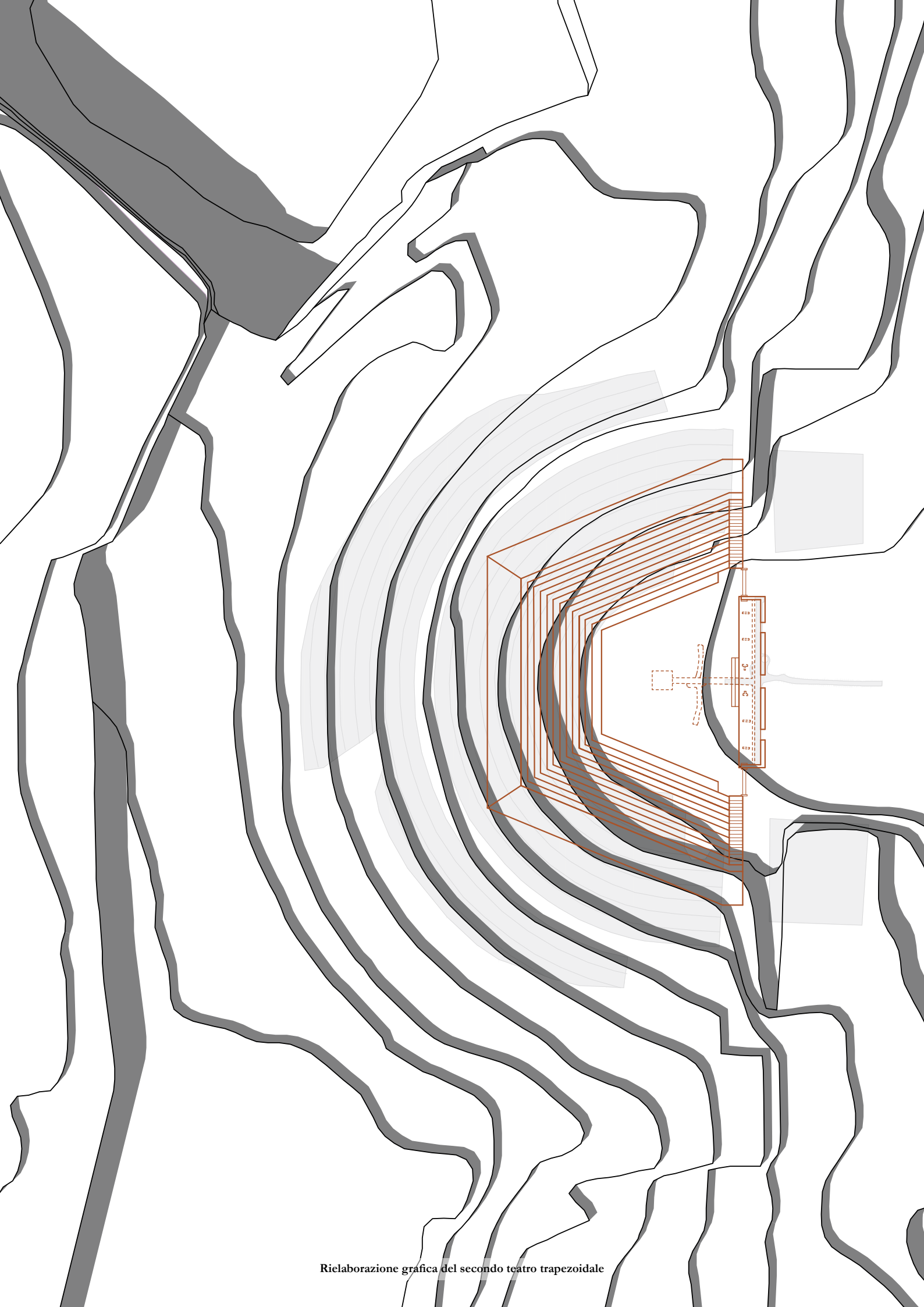
Myrilla. Questo teatro è la più completa testimonianza del teatro al tempo di Eschilo e fu la prima stabile realizzazione architettonica (il teatro di Dioniso ad Atene aveva ancora le gradinate in legno).



Ricostruzione prospettica della cavea. Disegno di I. Gismondi

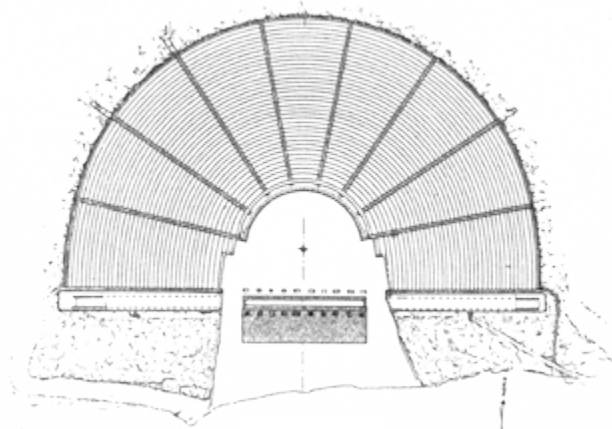


Saggio di ricostruzione del palcoscenico con esempio di scenario dipinto. Disegno di I. Gismondi



Rielaborazione grafica del secondo teatro trapezoidale

6.5 Il primo teatro circolare



Il primo teatro circolare costruito probabilmente intorno al 335 a.C. Disegno di I. Gismondi

La chiave per identificare questo teatro è data dall'acquedotto che corre intorno alla cavea, in corrispondenza del sesto gradone sopra il diazoma. Oggi ha perduto qualsiasi funzione ed è stato chiuso da un normale sedile con lastre di copertura.

Il teatro era chiuso da una cintura di rocca tagliata a picco, chiamata kata-

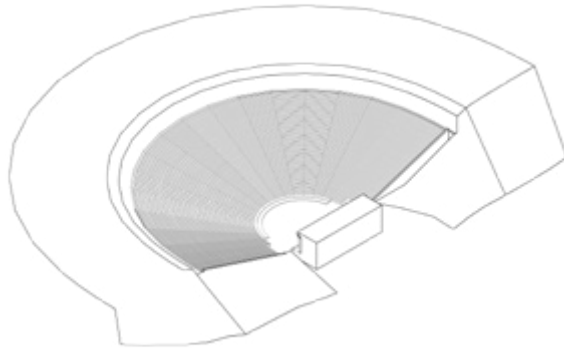
tomè e l'inclinazione del fondo indica che l'acquedotto scaricava da entrambi i lati: a est appare in testa alla scenoteca spostato di 3,00 metri rispetto al suo andamento teorico e questo prova che l'apertura della strada di accesso al diazoma è posteriore al teatro, avendo tagliato e reso inutilizzabile l'acquedotto, mentre le scenoteche sono contemporanee all'acquedotto in utilizzo. Prova definitiva che in questo primo teatro circolare la cavea finisse all'acquedotto è data dal fatto che in corrispondenza dei klimakes sono conservati gli accessi dal monto, formati da gradini e che intagliavano la katomè e conducevano all'inizio delle scalette di servizio.

Oltre alla strada di accesso al diazoma, non esisteva neanche il diazoma stesso in questa fase: la cavea era costituita da una serie gradoni e comprendeva gli attuali sei gradoni sopra il diazoma, tre gradoni al posto del diazoma, tredici gradoni tuttora conservati sotto il diazoma e quattordici gradoni che costituiscono l'ima cavea romana; in totale i 36 gradoni più la proedria potevano ospitare 6500 spettatori. Il profilo di questa cavea non è rigido ma leggermente inflesso in vista di particolari effetti ottici ed acustici.

La proedria è un ripiano largo circa 1,15 m che girava al piede della cavea dove venivano collocati i seggi dei sacerdoti e delle alte cariche dello Stato e al suo piede correva l'euripo minore. Il giro dei seggi d'onore coincideva con l'antico euripo trapezoidale. Nella parte meridionale dell'orchestra l'euripo si sdoppia: il percorso originale è l'esterno, quello più vicino

alle gradinate; l'altro è dovuto alle trasformazioni romane.

L'andamento dell'euripo con il profilo della cavea mostra la forma ad ali della cavea ai lati dell'orchestra. La proedria e il primo gradone terminavano in corrispondenza della prima scala di servizio, il secondo e terzo



gradone arrivavano fino al primo gomito a squadra, il quarto gradone e successivi arrivavano fino al bordo delle scenoteche ed erano in un certo senso pensili, nel senso che non avevano gradini davanti. Questa particolare disposizione non si riscontra in altri teatri greci ed era richiesta dalle parodi fiancheggianti l'edificio scenico che normalmente confluiscono dai lati sulla linea del fronte scenico.

Un altro elemento chiave per capire questo teatro è lo stilobate che corre da un lato all'altro dell'area scenica.

In questa fascia si hanno resti di quattro sistemazioni diverse e successive:

- I. sotto le lastre dello stilobate si riconoscono sette incassi rettangolari e delle parodi arcaiche chiuse da una porta, fiancheggiate da un lato dalla parastade e dall'altro da un pilastro;
- II. sopra questo primo sistema di incassi è stato sistemato lo stilobate in lastre di pietra ricavate da conci provenienti da un edificio ionico. Dieci profondi incassi rettangolari sono connessi con lo stilobate ma poichè invadono il piano di posa della rotaia, è probabile che questa non esisteva o non esisteva più quando era in attività il proscenio;
- III. lo stilobate a lastre è stato a sua volta manomesso per creare otto incassi;
- IV. è stato tagliato nella roccia un letto di posa continuo che è in connessioni con la successiva scena romana ma non ne faceva parte.

L'unica sistemazione che può essere messa in rapporto con il sistema delle guide è la prima i cui incassi rispondono meglio alle esigenze di un proscenio atto a coprire il sistema delle guide.

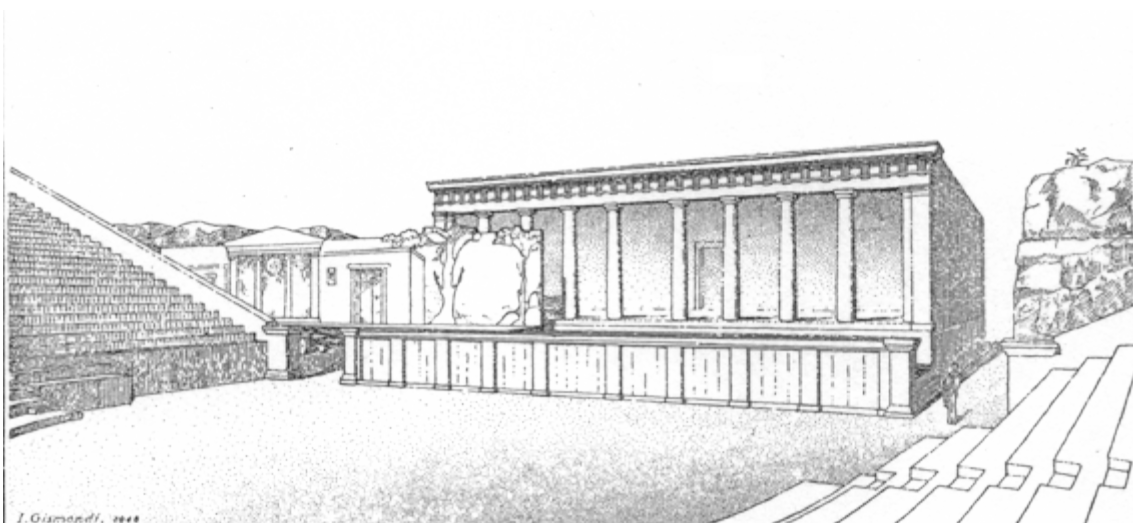
Dato che il proscenio successivo è legno, è difficile ipotizzare che questo fosse in muratura.

6.5.1 Le scenoteche

Le scenoteche sono parte integrante di questo primo teatro perchè commisurate alla sua periferia. La piccola differenza fra periferia della cavea e testate delle scenoteche è fittizia, dovuta ad una reintegrazione delle ali che probabilmente invece andavano in maniera parallela rispetto ai gradoni inferiori. Per impedire che gli spettatori cadessero nelle scenoteche, venne collocato un parapetto eseguito in conci lavorati e questo esclude la presenza di klimakes lungo le due fronti della cavea come è comune nei teatri greci.

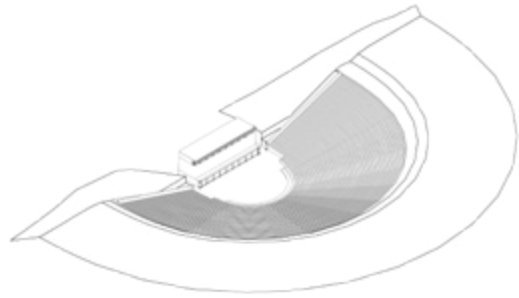
La funzione di questi due profondi corridoi, che sono sempre stati erroneamente ritenuti parodi, è indicata dalla doppia rotaia: rotaie simili sono state trovate, anche se risalenti ad epoche successive, nei teatri di Sparta e Megalopoli e servivano alla manovra della scaena ductilis, ossia un palcoscenico in legno montato su rulli. In questi teatri però la scenoteca era una sola e questo sistema veniva adottato in caso di adunate politiche per nascondere l'apparato teatrale. La scenoteca qui invece è doppia, il che fa pensare che oltre alle esigenze di Megalopoli e Sparta, rispondesse anche a complessi scopi teatrali. Vista la loro funzione, non necessitavano di comunicazioni con l'esterno del teatro e infatti gli attuali accessi da sud e il allargamento verso l'orchestra sembrano riferire a fasi successive di modifica dell'impianto teatrale.

6.5.2 La scena



Saggio di ricostruzione dell'edificio sceniconel primo teatro circolare, con indicazione del palcoscenico mobile in corso di manovra. Lo scenario va immaginato alto da coprire il porto della skenè. Disegno di I. Gismondi

Per capire come fosse realmente la scena, abbiamo a disposizione tre elementi: il proscenio, la sua altezza connessa alle scenoteche e lo stilobate. Questo stilobate mostra due tempi di costruzione differenti, servendo a scopi diversi: gli elementi più antichi sono i dieci plinti che ser-

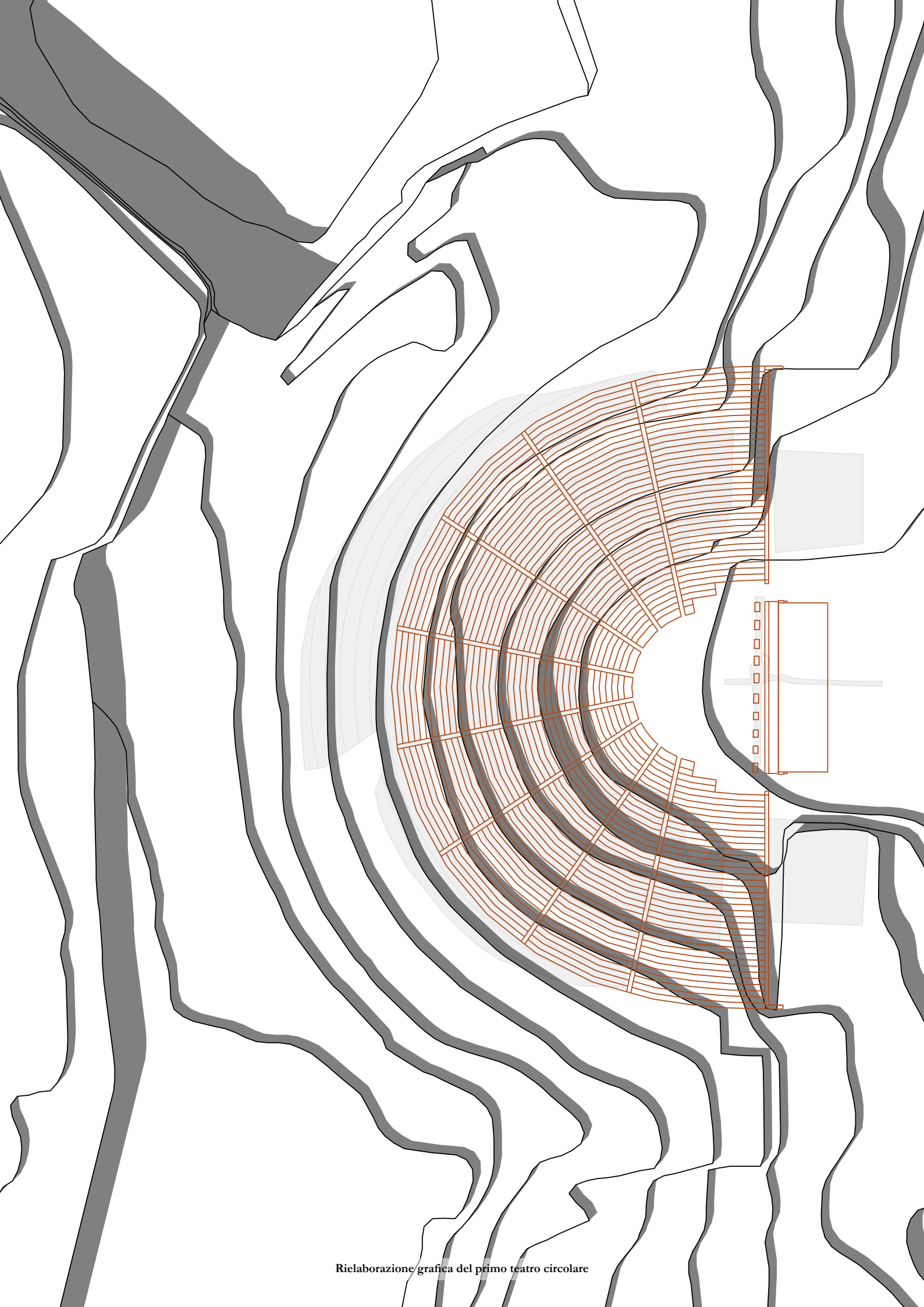


vivano a sostenere dieci puntelli in legno fra i quali andavano inseriri riquadri in legno; gli elementi più recenti sono i conci minori che comarono il vuoto fra i plinti rendendo quindi impossibile l'uso dei riquadri in legno. La fascia rocciosa a sud dello stilobate è larga 3,00 metri, misura eccessiva per qualsiasi muro di teatro e si spiega solo ammettendo la possibilità che il muro di fondo della scena si sposti. Questo è provato dal doppio allineamento inciso nella parte occidentale, uno della skenè del V secolo a. C., l'altro di una skenè più tarda.

L'edificio scenico era quindi costituito da cinque elementi paralleli:

- il proscenio;
- le due guide per palcoscenici mobili;
- lo stilobate;
- il muro di fondo.

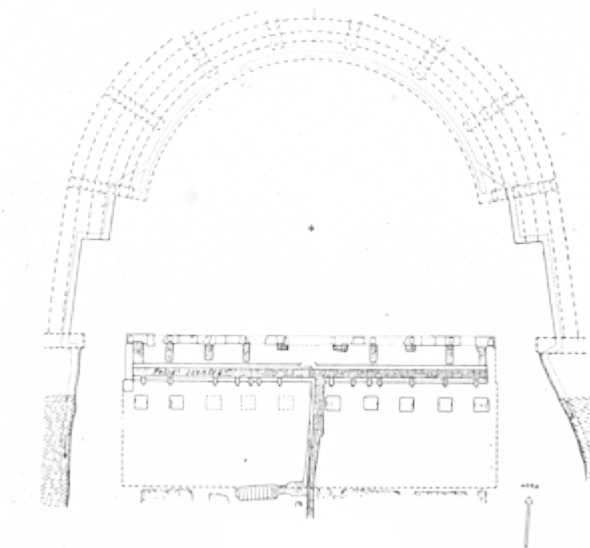
Il muro di fondo aveva una profondità di 9,30 m ed era chiuso lateralmente da due muri allineati con le parastasi del V secolo a.C. Questo e i muri laterali erano in pietra, gli elementi anteriori invece, ad eccezione dei sostegni delle guide, erano in legno. Dal momento che gli elementi sostenuti dallo stilobate erano in legno, dovevano esserlo anche gli elementi del piano superiore a livello con il logheion, il palcoscenico. Questo edificio era molto più alto di quello del V secolo a.C. poichè comprendeva un hyposkenion alto 2,00 m e una skenè alta 4,00. Per capire come era fatto il fronte dell'edificio bisogna ricorrere al confronto con il teatro di Megalopoli nel quale, di fronte alla cavea, era situato il monumentale pronao del Tersilion. Grazie a questo confronto possiamo dedurre che l'edificio scenico di Siracusa fosse costituito da un portico a dieci colonne in legno, come i plinti dell'hyposkenion, davanti al quale si stendeva il proscenio, profondo circa 3,50 m.



6.5.3 Mutamenti nella scena

Nella parodo occidentale, si sono conservati tre pavimenti a battuto: i due inferiori furono tagliati per creare la fossa di fondazione degli elementi dello stilobate e quindi sono anteriori mentre il terzo fa parte del teatro di questa fase. L'uso dello stilobate a colonnine e pilastrini in legno implica l'abolizione della rotaia anteriori perchè gli incassi invadono l'area già da essa occupata. Questi mutamenti fanno

intendere che in un certo momento si siano abbandonati i palcoscenici mobili e si sia fatto ritorno alla vecchia fossa scenica trasformando palcoscenico a proscenio elevato in proscenio a colonnine e pilastrini. Non vi sono indizzi sulle chiusure dei vari intercolumni ma si ipotizzano dei grossi cavalletti che reggevano il tavolato del palcoscenico e il meccanismo della fossa scenica. Se i pal-



Orchestra e skenè del primo teatro circolare nella sua seconda fase 300 a.C. Disegno di I. Gismondi

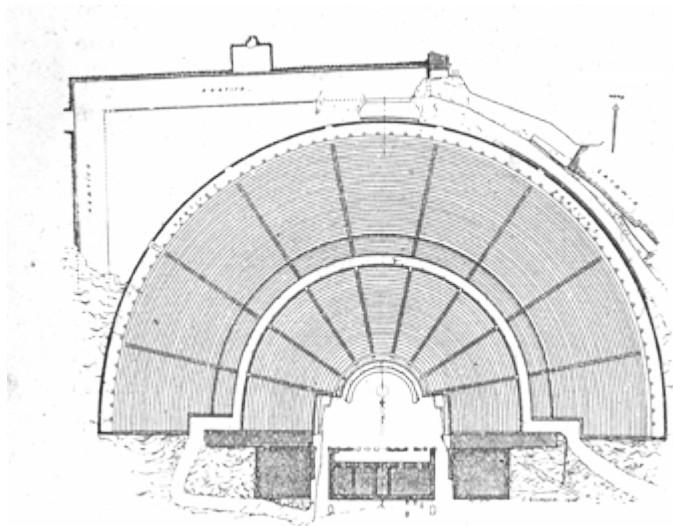
coscenici laterali mobili furono adottati per rispondere maggiormente ad esigenze politiche, la loro dismissione potrebbe coincidere con il cessare di questa esigenza, ossia verso il 300 a.C. quando alla democrazia di Timoleone si sostituì la tirannide di Agatocle.

6.6 La trasformazione di Ierone II

In questa fase il teatro mantiene la sua forma circolare ma le trasformazioni eseguite sono così ingenti da poter affermare che è stata modificata ogni sua parte. Il teatro con queste trasformazioni poteva raccogliere fino a 15000 spettatori.

6.6.1 La scena

Gli elementi principali per la ricostruzione planimetrica di questo edificio scenico sono lo stilobate sud e un sistema di letti di posa nell'area retrostante.



Il teatro dopo l'ampliamento di Ierone II (230 a.C. circa). Disegno di I. Gismondi

La forma dell'edificio è stabilita dai letti di posta aperti sulla roccia retrostante e da alcune incisioni per l'allineamento dei muri. I muri perimetrali erano spessi 1,30 m, come risulta dai resti delle loro testate presso gli stipiti dello stilobate. L'ambiente era diviso tramite muri spessi 0,80 m in quattro stanze, due nella parte occidentale, un corridoio centrale, un'unica stanza nella parte orientale. Nel complesso l'edificio doveva misurare 26,90 m di fronte, 13 m di profondità, aveva un'apertura larga 23,50 m e profonda circa 3,50 m. Questa ripartizione degli ambienti è giustificata solo se si ripropone anche al piano superiore, fra skenè e scena dovevano esserci cinque porte invece che tre, come avviene normalmente nei teatri greci. I conci visibili a sud poggiano direttamente sul terreno: questo indica che non sono resti di muri ma basi per piccoli monumenti votivi. Ad uno di questi serviva il piano di posa in prosecuzione del muro laterale esterno nella parodo occidentale. Dietro l'edificio scenico dunque c'era una piazza d'arrivo delle strade, luogo adatto a monumenti onorari.

Il nuovo edificio scenico invadeva per 1,50 m il piano delle antiche parodi, che vennero quindi allargate a scapito dei piloni che vengono ora incorporati nell'edificio. Sono pochi gli elementi per stabilire come fosse organizzato architettonicamente l'edificio e i piloni: a giudicare dall'incasso largo 7,30 m, si potrebbe pensare che questo pilone fosse rifoderato da un muro spesso 1,20 m destinato, con quello di contro alla skenè, a reggere forse una volta. Sul fronte scenico le porte delle parodi si trovavano sullo stesso allineamento del proscenio. La

Lo stilobate, che sosteneva il portico del precedente edificio, viene trasformato in fondazione continua prolungata ai lati fino a due blocchi di base per stipiti, riconosciuti come tali agli incastri per casse da porta visibili sul loro esterno.

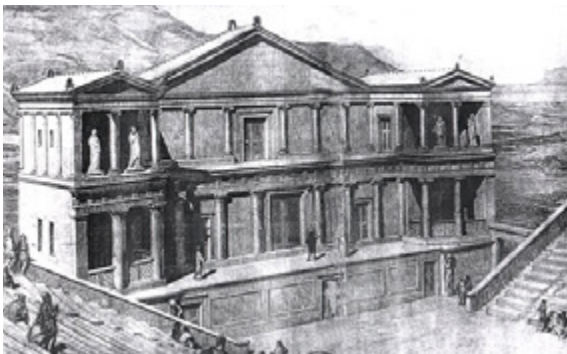
La forma dell'edificio è sta-

bocca della scenoteca verso l'orchestra venne probabilmente chiusa in questo periodo con un grande pilastro che inquadrava la fronte dell'edificio scenico e con un muro che si raccordava al margine anteriore delle ali della cavea.

Dell'alzato dell'edificio è rimasto poco, a causa delle spoliazioni nel 1526, effettuate per costruire le fortificazioni di Ortigia, solo qualche cornice e accenno di colonna. Grazie ai teatri di Segesta e Tindari, costruiti pochi anni dopo e su imitazione di quello di Siracusa, possiamo



Il fronte scenico del teatro di Segesta, costruito a imitazione di quello di Siracusa. Ipotesi di H. Wirsing



ipotizzare una ricostruzione.

Questa scenae frons era costruita su tre piani, tutta in stile dorico.

Il piano inferiore era costituito dal proscenio a colonne, il medio e principale aveva una grande porta centrale e quattro laterali incorniciate da semicolonne e il superiore di coronamento era chiuso probabilmente da un grande frontone. Nei conci superstiti sono conservati fini tracce di colore, il che fa pensare ad un'architettura fortemente policroma che aveva una lunga tradizione in Grecia.

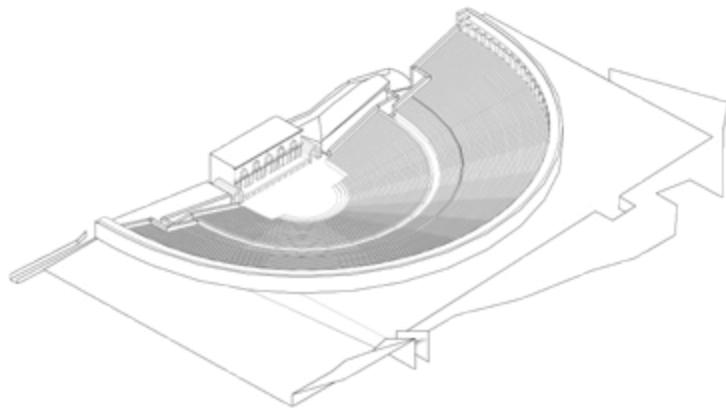
6.6.2 L'orchestra

In quest'epoca venne aperto l'euripo maggiore: questo fatto aumentava la profondità della proedria a scapito dell'orchestra, il che provocò una retrocessione del fronte scenico per quasi 4,00 m.

Con lo spostamento verso est e verso ovest dello sbocco delle parodi furono accorciate le ali dei gradoni inferiori della cavea e fra la porta della parodo e questi gradoni furono inseriti ad un livello inferiore due ordini di sedili costruiti e non intagliati nella roccia.

Questi ordini laterali hanno un carattere di distinzione rispetto agli altri. Nel V secolo a.C. nelle parodi del teatro di Dioniso ad Atene pare ci fossero dei sedili in pietra riservati agli

inservienti dei sacerdoti e magistrati che occupavano la proedria, è possibile che questi sedili laterali a Siracusa avessero funzione analoga. Sebbene destinati ad inservienti avevano il vantaggio di essere in contatto immediato con l'orchestra che



non era più solo un piccolo emiciclo rimasto dopo l'apertura del nuovo euripo ma un grande rettangolo davanti al proscenio di 26,00 m x 12,00 m.

I gradoni I-IV finivano dove finiscono ora i primi tre gradoni dell'ima cavea, la proedria finiva sulla linea della prima scala di servizio. In questa fase si ripeteva, in maniera più grande, la stessa organizzazione dell'orchestra del IV secolo a.C.

Grazie allo scavo dell'euripo maggiore la proedria risultava il doppio.

6.6.3 La cavea

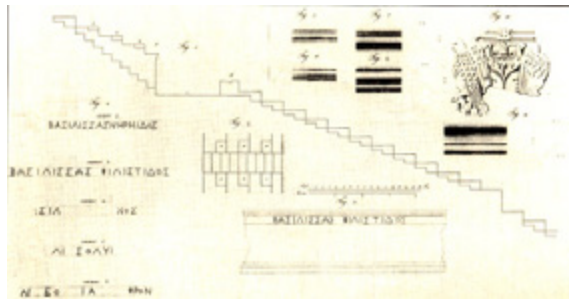
La cavea venne ingrandita fino alla fine della cavea attuale e risultava troppo vasta per essere servita solo dalle parodi e dagli accessi dall'alto: venne aperto quindi al posto dei gradoni 28-29-30 un ampio ambulacro tagliato nella roccia, il diazoma, al quale si accedeva da due ingressi dedicati a est e a ovest, oltre le scenoteche.

Affinchè il diazoma risultasse in armonia con il resto e non un risultato di necessità, il piano di calpestio del gradino 27 fu intagliato di sbieco: in questo modo si creò una seconda proedria a circa un terzo della cavea, cosa che si ritrova anche in altri teatri. La distizione di questi posti è evidenziata da una spalliera e da una doppia serie di incavi rettangolari atti a reggere un velario a protezione dal sole per il pubblico che sedeva in questi posti.

Originariamente la parete del diazoma non aveva le aperture delle scalette come vediamo oggi: la cornice inferiore di questa parete continua anche in corrispondenza delle scalette e è impensabile che una cornice funga anche da soglia.

Fondamentali sono le incisioni nel fregio della cornice superiore in corrispondenza del II-III-IV-V-VII cuneo:

- il cuneo centrale era dedicato a Zeus;
- i cunei a sinistra erano dedicati ad altre divinità;



Incisioni nella parete del diazoma. Disegno di F. S. Cavallari

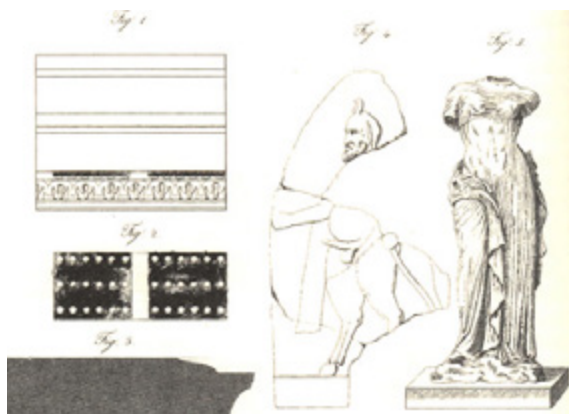
- i cunei a destra erano dedicati ai membri della famiglia reale, Ierone e Filistide, la coppia regnante, e Gelone e Nereide, la coppia erede.

Dal momento che il diazoma verso l'alto era continuo e non aveva contatti con la cavea superiore, le iscrizioni servivano solo agli spettatori della cavea inferiore.

L'accesso al teatro avveniva anche dal monte, attraverso un ingresso a lunghi gradini simili a quelli del teatro del IV secolo a.C.

Gli accessi erano quindi così organizzati:

- le parodi erano riservate agli spettatori che sedevano nella proedria e forse nei



Disegni di frammenti di cornici e statue in pietra trovati nel teatro

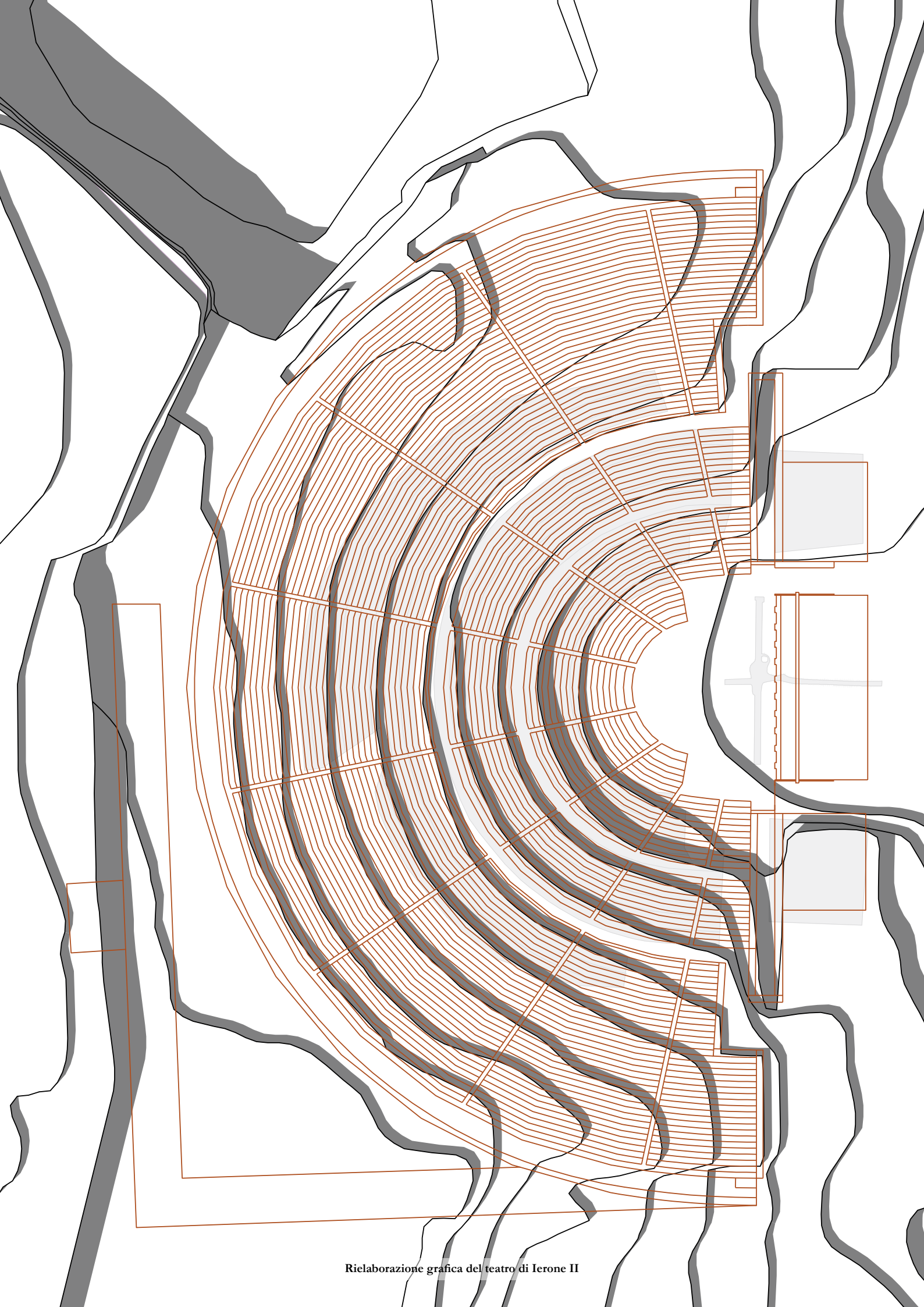
primi gradoni;

- il diazoma serviva la cavea inferiore;

la strada che circondava il limite superiore del teatro garantiva l'accesso alla cavea superiore.

La distinzione degli accessi è un fatto fondamentale: se fino al teatro precedente c'era un carattere unitario, senza distinzione di classi, concorde al clima politico durante il quale venne costruito, con Ierone II abbiamo una distinzione in tre categorie di spettatori:

- il pubblico di alto rango sedeva nella proedria;
- il pubblico distinto si distribuiva nella cavea inferiore e nella seconda proedria;
- il popolo occupava la cavea superiore.



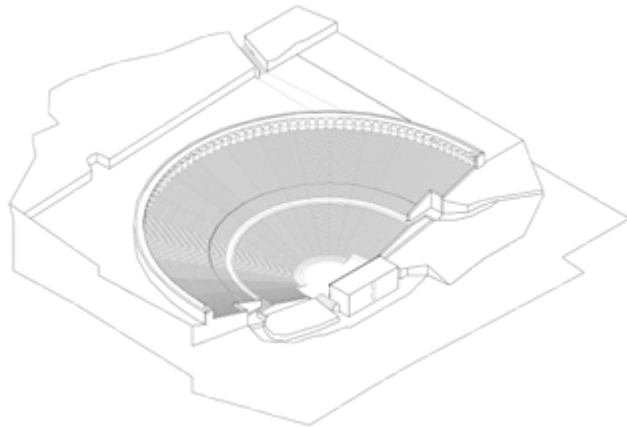
Rielaborazione grafica del teatro di Ierone II

6.6.4 Adiacenze superiori

I pochi elementi architettonici pertinenti alla costruzione della terrazza che sovrasta il teatro sono stilisticamente identici ai resti databili all'epoca ieroniana, il che fa supporre che tale terrazza, che non si sviluppa in modo simmetrico a causa della presenza della latomia del Paradiso, sia stata costruita proprio in questi anni.

Le grotte scavate nelle pareti, ad eccezione di quella maggiore al centro, sono tombe di epoca cristiana.

Le due braccia della terrazza ospitavano portici addossati alla roccia, riconoscibili dai piano di posa delle colonne. A metà, sotto il portico, si trova una grande grotta artificiale, secondo

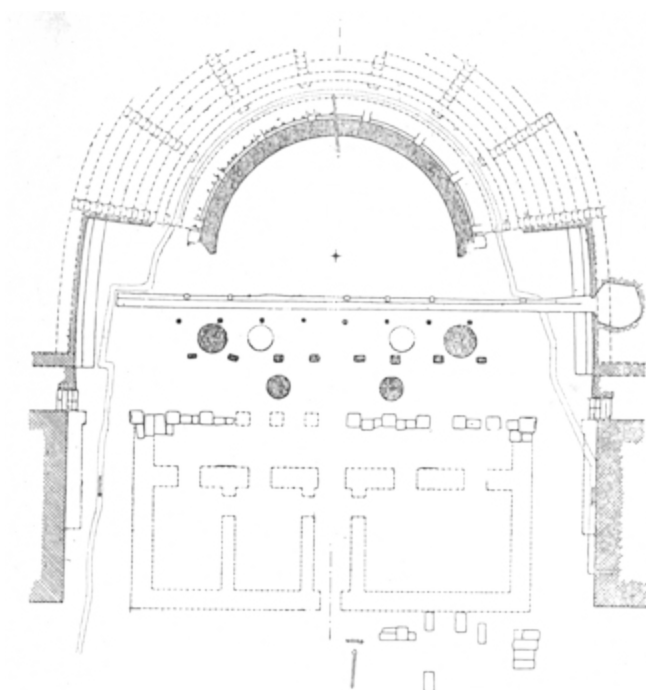


gli antichi si trattava di un antico Ninfeo. La costruzione di questo Ninfeo aveva ragioni pratiche: i costruttori infatti avevano dovuto tagliare le pareti naturali per realizzare la nuova grande scena. Venne rispettato solo il tratto di strada arcaica con un po' di parete rocciosa come ricordo. Il centro del culto di Pan quindi venne spostato intorno al nuovo Ninfeo.

Terrazza e portici servivano per passeggiare e temporaneamente per ripararsi dal sole. Non erano accessibili direttamente dalla cavea inferiore ma se si sono costruiti portici per la parte meno importante del teatro, qualcosa di simile si deve essere fatto per la proedria e la cavea inferiore ma l'area a ovest e a valle del teatro è ancora da esplorare.

6.7 I primi adattamenti romani

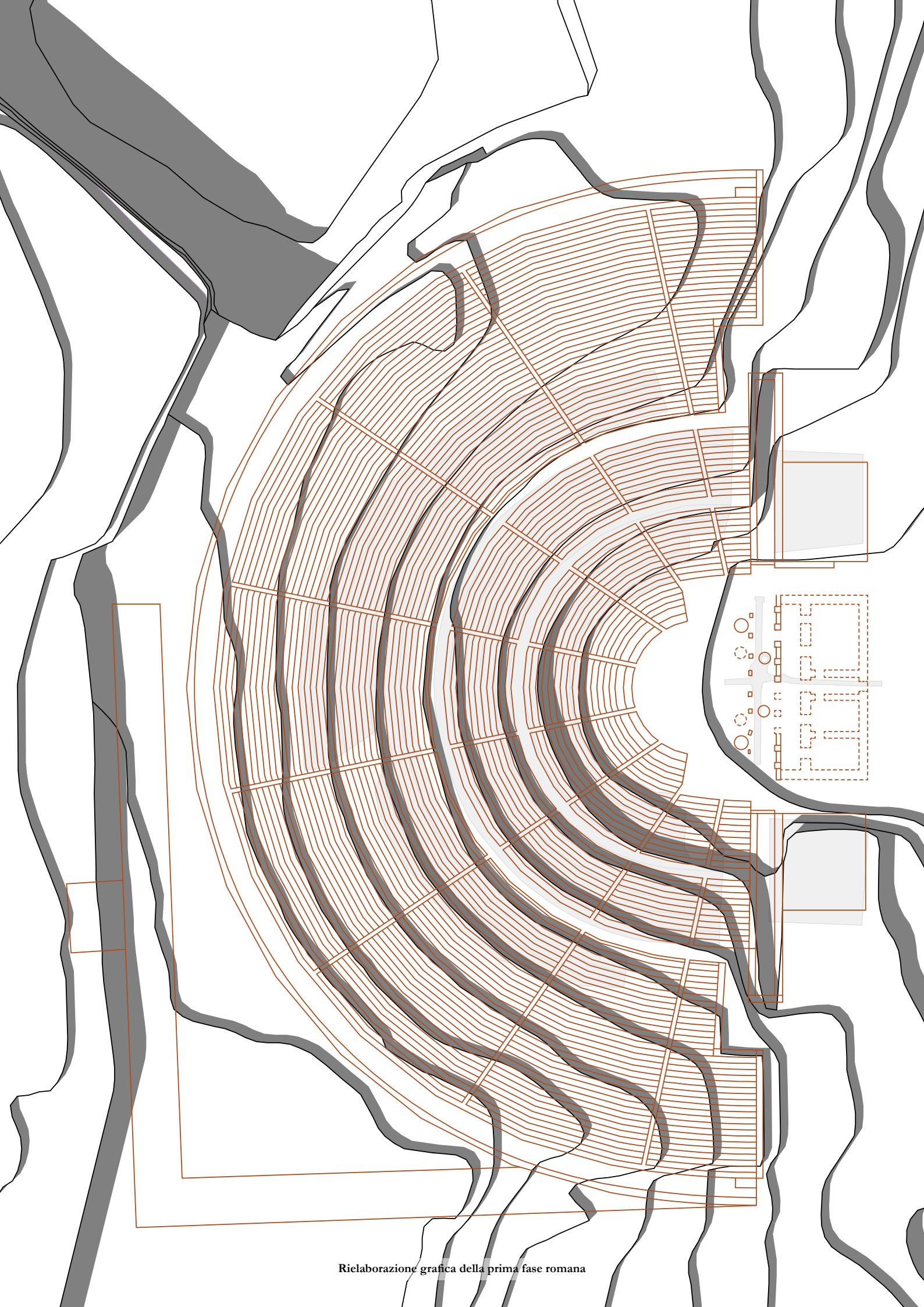
In epoca romana il teatro subì tre modifiche delle quali la seconda e la terza sono determinabili intorno alla fine del II secolo d.C. e al 300 d.C. Un adattamento del teatro al gusto romano è concepibile solo dopo l'acquisizione di Siracusa come colonia con Augusto intorno al 20 a.C. Tacito riporta che all'epoca di Nerone, il senato concesse ai siracusani giochi con un numero di gladiatori superiore a quello fissato per legge: questo era sintomo di ripresa della



Primi adattamenti romani alla scena e all'orchestra (I secolo d.C.). Disegno di I. Gismondi

città; inoltre in quest'epoca l'anfiteatro ancora non era stato costruito e quindi i giochi dovevano tenersi all'interno del teatro. Verso il 50 d.C. il teatro aveva ripreso a funzionare con una certa frequenza. Non ci sono indizi che in quest'epoca si siano apportate modifiche alla cavea ma solamente all'area scenica. Il primo canale, il collettore, che attraversa l'orchestra ci fornisce la chiave per individuare le informazioni relative a questa epoca. Lungo il suo

limite nord si vedono quattro incassi che sono simili a quelli del vicino auleo e anche questo canale finisce a est in una camera di manovra, cosa non consona per un acquedotto ma tipica per gli aulei: questo fa supporre che questo canale fosse proprio un auleo frutto non dei lavori delle modifiche della seconda epoca romana ma adatto al fronte scenico di questa epoca. Questo primo auleo si trova a 7,00 m dal proscenio ellenistico, non doveva essere molto alto, non bastava a coprire il proscenio ellenistico ma doveva coprire un palco più vicino e più basso, tipico dei palcoscenici romani. Dato che i palcoscenici romani erano profondi, si può ipotizzare che questo arrivasse fino al proscenio ellenistico, necessitando di una terza serie di sostegni, ottenendo quindi un palco largo 21,00 m e profondo 7,00 m e alto 1,50 m. Anche gli intagli circolari fra il primo auleo e la fossa scenica sono databili a questo periodo: due sono a cavallo con la fossa scenica e hanno un diametro di 1,60 m e due sono a cavallo con il primo auleo e hanno un diametro di 2,10 m e 2,00 m e probabilmente sono il resto di qualche sistemazione teatrale. Sempre di quest'epoca è l'eliminazione dell'ultimo tratto del doppio sedile in corrispondenza dell'inizio delle scenoteche e l'intaglio in cima alla svaletta di cinque gradini. Un ultimo particolare si può ritrovare nell'orchestra. Lungo il bordo dell'euripto maggiore ci sono una serie di fori profondi atti a sostenere solide palizzate: non possono



Rielaborazione grafica della prima fase romana

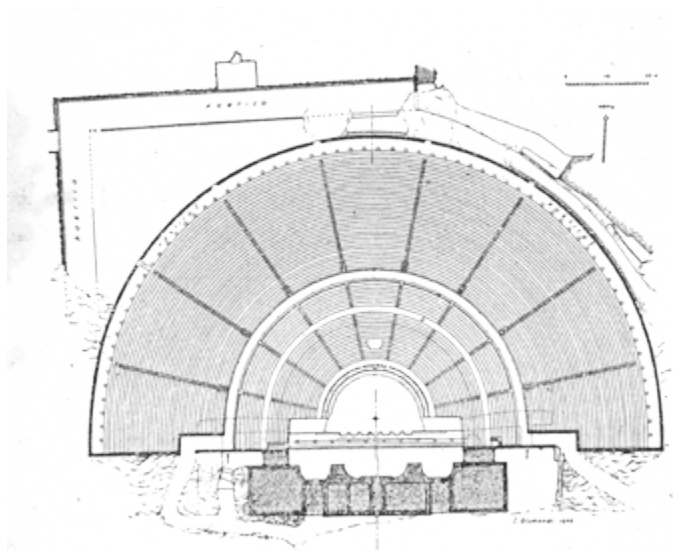
essere di epoca greca perchè non compatibili con la tipologia di spettacoli ma neanche del periodo del II-III secolo d.C. poichè la proedria in quel punto venne coperta con lastre di marmo. Questi fori testimoniano quindi che in quest'epoca il teatro era luogo dei ludi gladiatori, giochi pericolosi da rendere necessaria una palizzata divisoria.

6.8 Le trasformazioni romane

La trasformazione messa in atto alla fine del II secolo d.C. fu così grande da essere paragonata a quella di Ierone II.

5.8.1 La scena

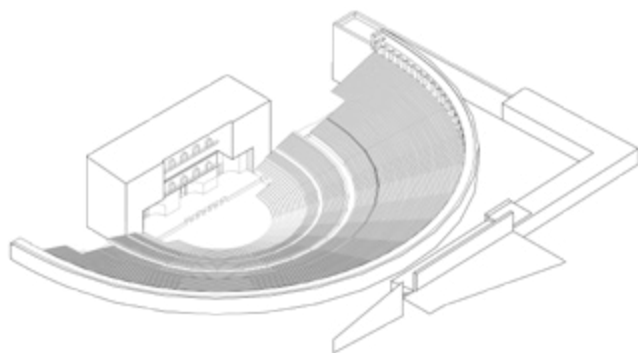
L'altezza e la profondità del palcoscenico corrispondevano a quelle del palcoscenico in legno della prima fase romana, ossia 1,55 m e 7,00 m, mentre la lunghezza diventa di 41,00 m. Un' incisione ad arco sulla soglia che copre il cunicolo centrale a sud del collettore ci fa pensare alla presenza di nicchie, che probabilmente ornavano il proscenio. A sud del proscenio



La trasformazione romana (intorno al 200 d.C.). Disegno di I. Gismondi

si apriva la fossa dell'auleo, uno degli esempi meglio conservati di tale meccanismo. A metà fra il proscenio e l'allineamento frontale della scena era stato collocato un muro che rompeva l'ampia campata in due campate minori di 7,00 m l'una. Ci sono inoltre due indizi di absidi che insieme ai resti di fondo scenico indicano

che il fondale non era rettilineo ma bensì mosso da un gioco di absidi: è il tipo scena tipico della fine del II secolo d.C., che si può osservare meglio a Bosra e Sabathra. L'abside centrale incorniciava la *porta regia*, mentre le laterali le *portae hospitales*. Nel punto in cui il palcoscenico entrava nelle scenoteche, si aprivano altre due porte, le *versurae*, che servivano agli attori



o comparse che arrivavano dall'esterno. Le grandi absidi erano rivestite in marmo e ornate di colonne monolitiche sempre in marmo ma purtroppo ne sono rimasti solo pochi resti poiché il più è stato asportato, forse per decorare le chiese cristiane. Questo

tipo di decorazione stabile era detta *columnatio* e il muro a cui si addossava doveva corrispondere a quello della scena del III secolo a.C. La costruzione di questo grande edificio scenico però aveva reso inutilizzabili le parodi e quindi era necessario creare un nuovo ingresso all'*ima cavea*, ottenuto con il sistema tipico dei teatri romani: sotto le ali della cavea furono scavate delle cripte parallele alle scenoteche, alle quali si accedeva tramite ingressi posto all'esterno, al di là dei piloni. È la prima volta che le scenoteche, finora ritenute parodi, dispongono di una comunicazione con l'esterno, sebbene questo avvenga quando viene abolita la possibilità di comunicazione fra scenoteche e orchestra.

6.8.2 L'orchestra

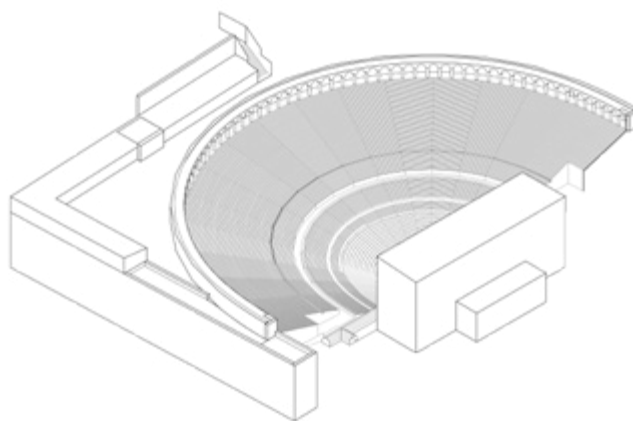
Verso la fine del II secolo d.C. a Siracusa era stato già costruito l'anfiteatro e dunque non era più necessario utilizzare il teatro per i ludi gladiatori. L'orchestra quindi non serviva più per i combattimenti ma si trasformò in platea in senso moderno, atta ad ospitare come era uso a Roma, Senatori e magistrati locali. Questa nuova funzione rendeva necessaria una divisione fra orchestra - platea e *ima cavea*, ottenuta ribassando i primi quattordici gradoni della cavea greca. In questo modo sparivano completamente il primo e il secondo gradone di questa e al loro posto venne ingrandita la proedria con un sistema di ambulacri. Gli intagli che si vedono oggi tra il primo gradone e l'euripo minore sono di quest'epoca. L'euripo maggiore venne chiuso e sopra di esso e sopra l'orchestra venne steso un pavimento a riquadri in lastre di marmo colorato. Ne rimane il sottofondo a impasto di calce e sabbia. L'orchestra era così diventata proedria, trasformata in un grande semicerchio marmoreo mentre quella che

sembrerebbe la proedria alla greca corrisponde invece ad un doppio ambulacro, l'esterno a servizio dell'*ima cavea* e l'interno a servizio invece dell'orchestra - platea.

6.8.3 La cavea

I romani nei loro teatri si sono sempre preoccupati di assicurare comode vie di accesso e uscita per gli spettatori, cosa che normalmente risolvevano con l'adozione dei *vomitoria* disseminati nei vari piani della cavea. Dal momento che a Siracusa non era possibile una soluzione del genere, dal momento che la cavea era intagliata nella roccia, questa venne divisa in quattro parti in senso longitudinale e reso ciascuna indipendente con il proprio acceso. I quattordici gradoni inferiori della cavea greca vennero rilavorati, forse anche per cancellare le ultime tracce del teatro trapezoideale, per creare dodici gradoni più profondi e bassi, adatti a ospitare sedili mobili per gli spettatori più illustri e al piede dei primi cinque gradoni erano stati posizionati delle travi per reggere un velario. Questa parte era chiamata *ima cavea* ed era tutta foderata di marmi. Fra il dodicesimo gradone romano e il primo rimasto dalla cavea greca, avendo ribassato questa parte, c'era quindi un salto di 0,88 m, adatto come divisorio, e il primo gradone greco, non avendo più

il piano di calpestio, divenne inutilizzabile. All'*ima cavea* e all'orchestra si accedeva attraverso le cripte e i due ambulacri. La parte rimanente della cavea sotto il diazoma fu divisa in due parti con l'apertura di un nuovo ambulacro, *praecinctio*, con l'e-



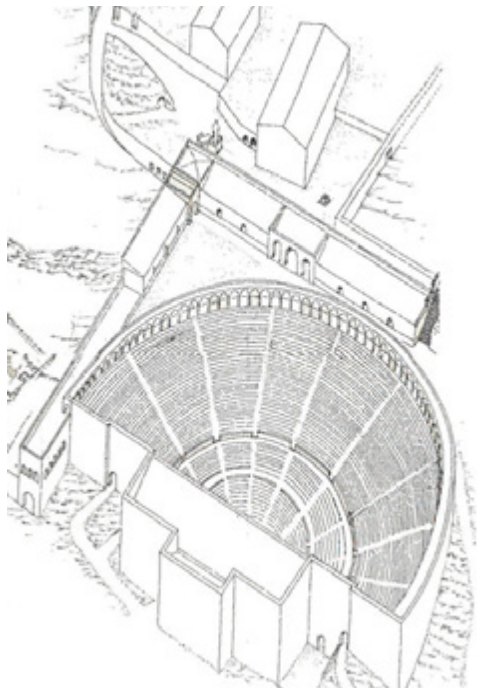
eliminazione del gradone 17 e anche in questo caso il salto fra questo ambulacro e il gradone 18 divenne il divisorio e il sedile successivo eliminato non avendo più il piano di calpestio. Alla *media cavea*, compresa fra l'*ima cavea* e il diazoma greco, si accedeva tramite il diazoma stesso. Nella *summa cavea* i romani tagliarono la parete del diazoma in corrispondenza delle scalette di servizio, in modo da poter accedere a questa parte anche attraverso il diazoma oltre che

dagli accessi a monte.

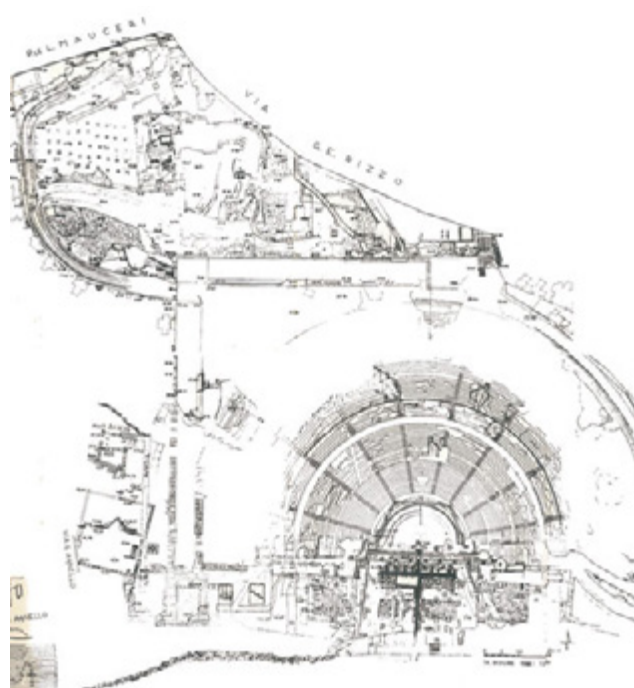
Il teatro ad unica grande cavea con semplice proedria dell'epoca democratica venne trasformato in teatro con ampia proedria d'onore, cavea inferiore per gli *optimates* e superiore per il popolo all'epoca della tirannide ieroniana e ora si articola ulteriormente in cinque divisioni:

- l'orchestra per i senatori;
- l'*ima cavea* per gli *optimates*;
- una *praecinatio* per una categoria non precisata;
- la *media cavea* per i cavalieri;
- la *summa cavea* per la plebe.

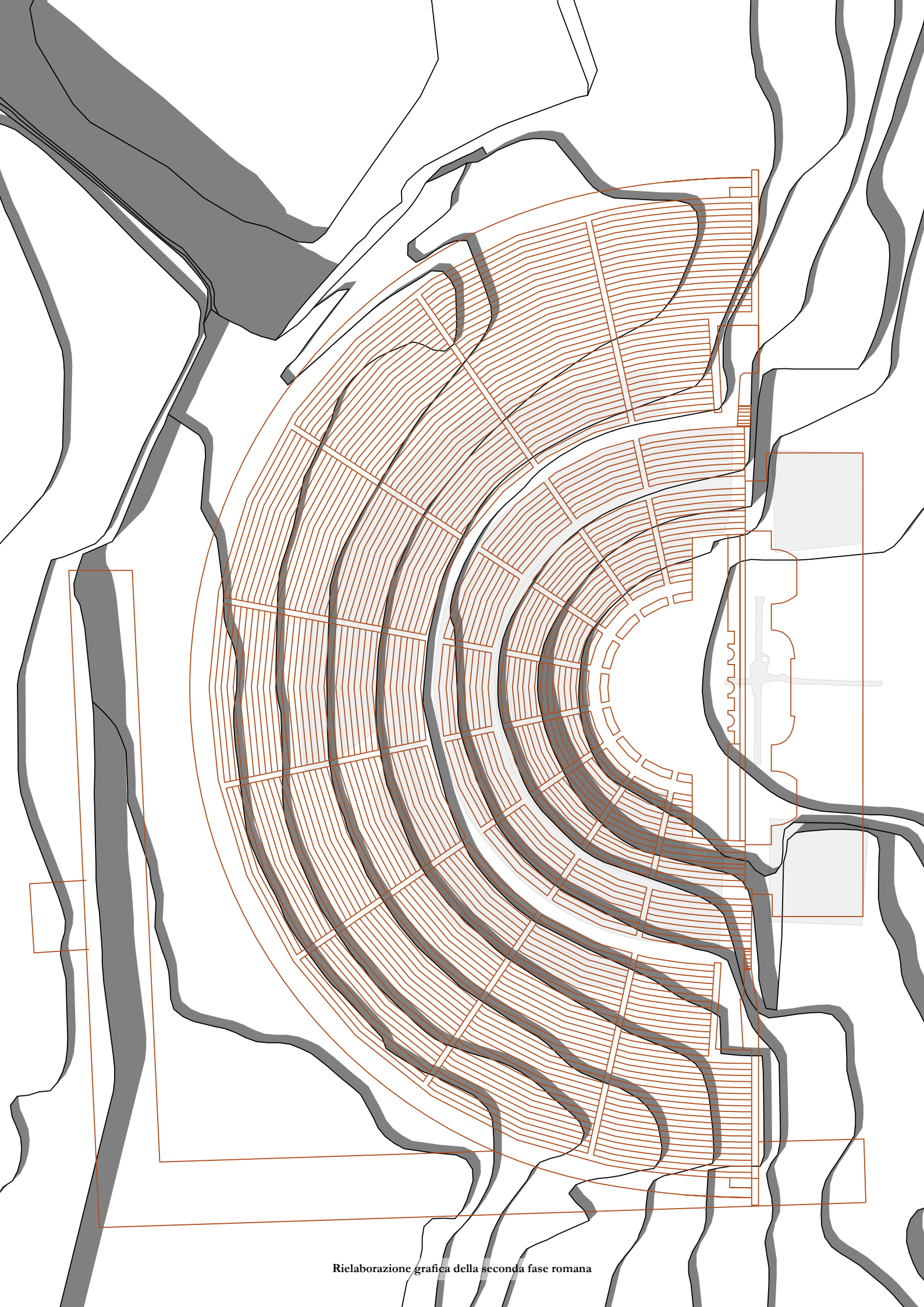
Inoltre in corrispondenza dei gradoni 4 - 5 - 6, di fronte alla scena, fu ricavata una tribuna speciale, la tribuna imperiale, tutta foderata e ornata di marmi. Al di sopra delle cripte vennero create altre due tribune speciali, i *tribunalia*, per i due magistrati massimi della città. Ognuna di queste era in diretto collegamento con il palcoscenico tramite due scalette ottenute allargando le scenoteche in corrispondenza di ciascun *tribunal*.



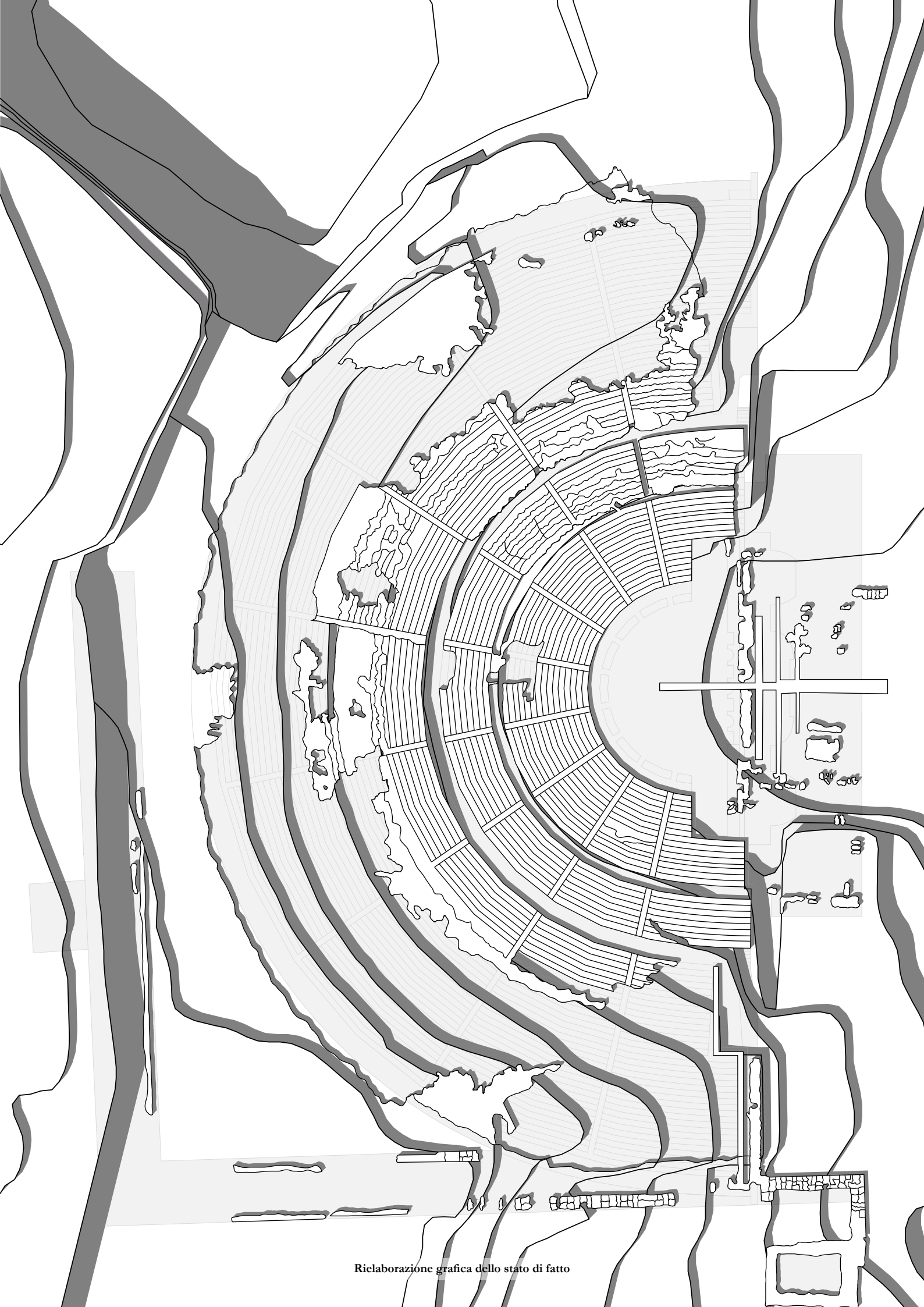
Schizzo assonometrico di ricostruzione volumetrica sul Temenite in età romana-imperiale. Disegno di A. Solari



Pianta generale del complesso monumentale del Temenite. Disegno di A. Scolari. Tavola XXX. Anti-Polacco



Rielaborazione grafica della seconda fase romana



Rielaborazione grafica dello stato di fatto

FOTOGRAFIE DELLO STATO DI FATTO



Vista della cavea e dell'orchestra



Vista della cavea e dell'orchestra



Vista dell'orchestra e dell'area della scena



Vista dei resti della terrazza con il porticato ad L



Vista dell'area scenica



Vista delle tombe (di epoca cristiana) e dei pinakes (epoca greca) nella parte soprastante il teatro



Dettaglio: scenoteka



Dettaglio: klimax



Vista del complesso del Temenite

EDIPUS

7. LA TRAGEDIA GRECA NELLA SCENA CONTEMPORANEA

“Fondamentalmente (lo spettatore) si trova davanti a due scelte: o partecipa al gioco che gli proponiamo, o si mette in disparte e sta a guardare. E in questo caso si annoierà, perché, ripeto, lo spettacolo va vissuto, non certo visto e giudicato. Se, al contrario, lo spettatore entra nel gioco potrà, immediatamente, essere parte viva, attiva di esso.”

LUCA RONCONI



Lo spettacolo inaugurale del teatro Olimpico nel 1585: *Edipo tiranno*, 1596, affresco (Vicenza, vestibolo dell'Olimpico). A. MAGENZA

Il 3 marzo 1585 viene inaugurato il Teatro Olimpico a Vicenza con la rappresentazione dell'*Edipo Tiranno* di Sofocle. Non si trattò di un vero e proprio esordio perché si erano già effettuate riprese di drammi classici ma la rappresentazione della tragedia sofoclea segna l'inizio della fortuna moderna per il teatro tragico greco. Tale recupero però doveva superare una discontinuità profonda tra i due modi di intendere e fare teatro. Ancora oggi, il recupero della drammaturgia antica si attua grazie al compromesso che innesta una discontinuità su una continuità. Nel caso dell'*Edipo Tiranno* il carattere effimero che è tipico dell'evento teatrale greco venne smentito nella scena fissa con le sette vie di Tebe, progettata dallo Scamozzi proprio per l'inaugurazione del teatro. In origine la tragedia greca era destinata a grandi spazi all'aperto e ad un pubblico numeroso, ad esempio il teatro di Dioniso conteneva più di 15000 spettatori. La messa in scena al teatro Olimpico di Vicenza ne consacra lo spostamento nello spazio limitato del teatro di sala e lo riferisce a un pubblico ridotto e selezionato. La vicenda di Edipo non era stata selezionata soltanto perché drammaturgicamente esemplare: al suo interno ci sono temi che si rispecchiavano nella mentalità della società vicentina: con i loro utopici desideri ma anche con le sofferenze del quotidiano, con i loro giorni carichi di *tanti mali*, come affermava Giustiniani nel suo *Edipo Tiranno*. Era una possibilità di seconda fruizione. Il teatro, nel suo aspetto di rappresentazione dal vivo, che interseca il rito, la politica e l'e-

spressione artistica, ha svolto in ogni epoca una grande funzione culturale e civile, divenendo un luogo privilegiato discutere, attraverso i personaggi, situazioni e battute, le questioni alla base di una cultura, cioè i valori e i comportamenti di una comunità. Un vero e proprio *rito culturale*, come l'ha definito Pasolini. La tragedia ha affrontato, fin dalle sue origini nell'antica Grecia, le questioni direttamente collegate alla norma, limite, trasgressione, responsabilità, punizione. La tragedia, come affermava Aristotele nella *Poetica*, è riproposizione in scena di un'azione possibile e di portata universale, è più filosofica della storia e in quanto tale è luogo della conoscenza, della teoresi, in cui sta l'eccellenza dell'umano. Il genere tragico ha attraversato i secoli, declinando diversamente quelle categorie secondo le ideologie, le filosofie, le concezioni antropologiche sottese alle culture, fino ad arrivare al nostro tempo, quando, nel rimescolarsi o nel cadere dei valori di riferimento, quelle categorie sono state sottoposte a una revisione profonda. Leggere i personaggi di Elettra, Pilade, Edipo e Antigone in questa chiave, guidati dai loro autori (O'Neill, Pasolini, Testori, Brecht) e dai registi che sulla scena li hanno rappresentati, significa affrontare modernamente quelle questioni, ancora basilari, e farsi interrogare dagli spunti che quei testi teatrali ci hanno trasmesso. Il Novecento è il secolo in cui si sgretola l'orizzonte assoluto di senso che ha permesso il determinarsi del genere della tragedia. Il background delle ideologie o il cadere delle stesse determina nuovi assetti nei concetti basilari della tragedia: eroe, limite, trasgressione, colpa, espiazione, sacrificio, paura, pietà, catarsi. Il *pathos* dell'eroe cede il passo alla passione dell'uomo senza qualità. La tragedia viene riscritta, rovesciata, contaminata. Il teatro nelle sue varie forme offre la possibilità per una ricerca sul concetto di responsabilità: il giurista potrà esplorare il concetto di responsabilità nella tragedia greca, nelle riscritture moderne e infine in quelle della post-modernità. Se nell'antica Grecia la responsabilità dell'uomo era limitata, non essendo l'uomo del tutto padrone, e dunque responsabile, delle proprie azioni, condotte invece dal fato o destino, nelle riscritture moderne inizia a porre le radici l'idea di una responsabilità personale, poiché l'uomo diventa sempre più il solo responsabile delle proprie decisioni e azioni, anche se in alcune opere, tuttavia, non si elimina del tutto l'elemento del fato. Si può notare inoltre l'affievolirsi del legame dell'uomo post-moderno con gli schemi tipici della tragedia antica: ormai l'indivi-

duo è divenuto unico responsabile delle proprie scelte e deve dirigere le sue azioni anche in vista delle generazioni future. Le moderne trasposizioni della tragedia antica si confrontano quindi inevitabilmente con uno dei principi fondamentali del diritto penale moderno: il principio della responsabilità personale. Questo principio era sconosciuto alla maggior parte degli ordinamenti giuridici primitivi, tra i quali quello della Grecia antica. Se nella società moderna nessuno può essere punito per un fatto che non sia a lui materialmente ascrivibile, nelle trasposizioni moderne dei miti greci la responsabilità di ogni individuo non sarà più limitata dal fato e dalla volontà divina: sono le scelte personali dei personaggi e le loro azioni, sebbene in parte influenzate dal fato, legato alle colpe familiari, le cause della punizione.

7.1 Come viene rappresentata oggi la tragedia greca?

La necessità di mediare il contesto originale attraverso la traduzione porta a cercare un compromesso fra due codici separati da essenziali differenze, che non sono solo linguistiche, ma che riguardano i presupposti di ordine religioso, politico, e agonistico che condizionavano l'esperienza teatrale e alcune componenti tipiche, quali musica, coreografia, maschera e l'uso dei tre attori, che non sono riproducibili oggi. Un ulteriore elemento di distacco è il fatto che il dramma antico era composto per un'occasione unica ed irripetibile e come tale veniva sentito una volta messo in scena, caricando lo spettacolo di emozione e *pathos* oggi perduti. Nonostante l'eterogeneità tra queste due forme drammaturgiche, il ritorno della tragedia greca nella circolazione culturale, dimostra la vitalità dei valori drammatici che ad essa sono pertinenti e che questi valori sono tali da sopportare la mediazione. La tragedia è portatrice di significati che ne costituiscono l'attualità perenne.

Un primo tipo è costituito dalla messa in scena negli stessi teatri antichi, come Siracusa ed Epidauo, dove ci sono le maggiori analogie rispetto alla situazione originaria. I teatri all'aperto offrono un'identità di vista e di ascolto con il passato e una corrispondenza si ha anche nei connotati del pubblico, attratto soprattutto dalla dimensione collettiva e di ricorrenza tradizionale. Cadono la maggior parte delle convenzioni, come l'uso della maschera e la norma dei tre attori; l'utilizzo della musica, coreografia, scenografia e regia si ispira ai criteri moderni

data l'impossibilità di attingere dai testi antichi. Il testo viene proposto integralmente e la traduzione tende a conformarsi alla dimensione espressiva dell'originale. La dimensione spaziale della rappresentazione produce un'inevitabile tendenza alla dispersione dell'attenzione e concentra gli aspetti interpretativi su fattori vocali e gestuali, più che sul gioco delle espressioni: il pubblico è lontano, la voce degli attori deve raggiungere questo pubblico e non si può quindi permettere sfumature e mezze voci; l'espressione facciale è irraggiungibile ed è quindi l'energia della gestualità corporea che assume significato. Il punto in cui il compromesso fra antico e moderno si mostra meno in equilibrio è la presenza del coro: in questi tipi di rappresentazioni viene fedelmente conservato sebbene non si possano riprodurre fedelmente tutte le sue funzioni.

Un secondo tipo è costituito dalla rappresentazione in teatri tradizionali. In questo caso aumenta il divario delle condizioni ambientali e delle attese del pubblico rispetto alla situazione originaria: la necessità della tradizione del teatro moderno intensifica la portata del compromesso. La riduzione dello spazio, la concentrazione dell'attenzione, la selezione del pubblico impongono di accentuare determinati fattori dello spettacolo a scapito di altri e ciò provoca la necessità di intervenire sul testo stesso oltre che adattare il testo stesso ad alcune peculiarità del teatro al chiuso. Il pubblico è più vicino alla scena e questo gli permette di cogliere anche i più minimi dettagli: l'antica partecipazione rituale alla tragedia lascia il posto a un'attitudine critica della rappresentazione. Fondamentale è il cambiamento della disposizione dell'attore che ora tende ad identificarsi con il personaggio in chiave moderna: si avvia così un processo di interiorizzazione a cui deve corrispondere un determinato tono nella traduzione. Anche qui, è il coro a subire il maggior peso del compromesso: viene sacrificato sia a causa della riduzione degli spazi, sia a causa dell'adattamento del dramma antico alle strutture del teatro moderno. Il coro quindi può venire del tutto eliminato, distribuendo le parti più importanti fra i vari personaggi, oppure recitato da un solo attore o un gruppo molto limitato di attori. Lo spazio al chiuso inoltre condiziona anche la durata e il ritmo dello spettacolo che viene spesso diviso in due parti e lo spostamento delle funzioni coro sovverte l'alternanza originaria di episodi e stasimi imponendo un flusso continuo dell'azione.

Un terzo tipo è il caso in cui il testo antico viene assunto come oggetto di una rielaborazione sperimentale in cui ad esso viene sottoposta un'interpretazione libera sia nei termini visivi e verbali, sia nelle stesse valenze strutturali e concettuali.

Il successo della tragedia greca, sia nella rappresentazione tradizionale che contemporanea, si deve al fatto che il modello greco conserva un'intrinseca attualità e si possono distinguere due criteri di fondo nelle rappresentazioni sceniche di questi richiami. Il primo caso, quello interpretativo, riguarda quegli spettacoli dove il dramma antico viene messo in scena in modo che risulti posto in evidenza uno fra i molti significati che include. Il secondo caso, quello rappresentativo, si verifica quando la messa in scena cerca di evitare l'individuazione di un significato dominante e cerca di esprimere tutta la serie di valori coinvolti nel dramma tramite una rappresentazione oggettiva.

7.1.1 L'Antigone di Sofocle di Bertolt Brecht



Antigone affronta il giudizio di Creonte

La trasposizione di Brecht si caratterizza per la quasi totale autonomia rispetto al mito. Il dramma di Brecht si propone come una straordinaria tragedia politica, il frutto di un'operazione di attualizzazione del mito inserito nella cornice temporale e scenica della storia contemporanea. Una matti-

na dell'aprile del 1945, a Berlino, le sorelle Ismene ed Antigone scoprono il cadavere del fratello Polinice, impiccato di fronte alla porta di casa ad un gancio da macellaio: Ismene tenta di fermare Antigone che, disperata, vuole liberarlo e cercare di rianimarlo sotto lo sguardo dei soldati. Polinice è stato impiccato dalle SS, per ordine di Creonte, in quanto disertore. Creonte è il despota assoluto, il tiranno che rappresenta il potere della guerra tedesca. Creonte, lungi dall'intenzione di difendere la città di Tebe dall'assalto dell'esercito straniero capitanato da Polinice, ha deciso di portare la guerra nella lontana Argo per impossessarsi delle sue miniere di ferro. Non



Allegoria del potere con Creonte al centro

si tratta di una guerra difensiva, bensì una guerra offensiva, espansionistica, imperialistica. Antigone diventa così il simbolo della ribellione contro la tirannia disumana, l'ingiustizia sociale e l'assurdità della guerra imperialista: è la figura allegorica della nuova umanità che dovrà costruire un mondo nuovo sulle macerie di quello finito con la caduta di Berlino. Nel confronto tra Antigone e Creonte avviene così la demistificazione dell'ideologia imperialista cui intende contrapporsi l'umanesimo marxista di Brecht. Nel testo di Brecht non vi è la ben nota contrapposizione tra leggi non scritte di Antigone e legge scritta di Creonte del mito sofocleo: Antigone rivendica semplicemente una giustizia contro l'oppressione che si è fatta Stato, rispondendo con un segnale di rifiuto al segnale di terrore imposto alla città da Creonte. Ella rivendica il tentativo di seppellimento del fratello disertore «solo per dare un



Scena finale: gli attori indietreggiano inorriditi

esempio» contro il conformismo dato dal terrore. Tra le rovine della Germania e dell'Europa intera, Brecht scopre nel mito una testimonianza paradigmatica che è in grado di risvegliare lo spirito politico dei contemporanei.

7.1.2 *Pilade* di Pier Paolo Pasolini

L'autore affida a Pilade, personaggio da sempre relegato a un ruolo marginale, un inedito e fondante compito espressivo. Tema centrale dell'opera del 1966, e altrettanto frequente nell'antica tragedia greca, è il potere. I protagonisti della trasposizione moderna sono gli stessi dell'Oresteia di Eschilo: ogni personaggio diventa simbolo di un'idea o di un valore preciso, icona di una concezione esistenziale e culturale. Oreste è il difensore della Ragione (dunque, difensore del potere democratico-borghese). Elettra rappresenta l'amore, quasi morboso, per il potere regale dei padri e per l'autorità tradizionali (dunque, la tirannia). Pilade, invece, rappresenta



Oreste e Pilade. Piccolo Teatro - Teatro studio di Milano

la lotta in difesa degli sfruttati (dunque, sostenitore della lotta comunista). Il personaggio di Pilade, spirito libero e puro, acquista così nell'opera di Pasolini una problematicità tutta contemporanea. Proiezione autobiografica dell'autore, Pilade è il mediatore utopico tra due istanze contrapposte. Oreste, per sconfiggere l'esercito di Pilade, si allea strategicamente con Elettra dando vita al totalitarismo. Ad un certo punto, tuttavia, nella battaglia si insinua la ribellione dei dissenzienti: Elettra riconosce l'errore commesso di rinnegare il passato e aderisce anche lei alla rivolta. Le Erinni, che non hanno dimenticato la colpa di Oreste, si tramutano nuovamente da Eumenidi in dèe della vendetta. Ma è soprattutto Pilade a rifiutare il nuovo ordine. Nel contesto mitologico a Pilade erano riconosciute doti di amicizia, fedeltà e dedizione. Nella trasposizione post-moderna di Pasolini, egli è designato a guidare una fallimentare rivoluzione in difesa della verità, in una ambientazione cittadina che, a dispetto della classica denominazione di Argo, ha in realtà tutte le caratteristiche di una metropoli contemporanea. La vittoria finale sarà di Oreste, che dà vita ad una Nuova Rivoluzione, che coinvolge tutta la città (i borghesi insieme con la classe operaia). Pilade ed Elettra, sconfitti per aver desiderato il potere prendendo il posto di Oreste, restano soli. Unica certezza, è quella della ferocia di ogni potere. Pilade-Pasolini è l'intellettuale rinchiuso nel proprio mondo, escluso dalla società, "diverso", oppresso dalle logiche del mondo borghese. Il presente viene vissuto dall'autore come orrore, che condanna la società alla perdizione. La ragione non libera, ma inganna. La democrazia emargina il diverso. E Pilade, intellettuale, (forse) partigiano, rifiuta ogni conciliazione e viene abbandonato.

7.1.3 *Mourning becomes Elettra* di Eugene O'Neill

Il lutto si addice ad Elettra (*Mourning becomes Electra*) è una trilogia composta nel 1931, sul mito greco di Elettra, figlia di Agamennone protagonista della tragedia di Sofoclea e personaggio importante dell'*Oresteia* di Eschilo. Tema centrale della tragedia, ambientata nella riscrittura negli anni della guerra di secessione americana, è quello della responsabilità dell'uomo per i crimini commessi nei confronti dei fa-



Doug Tompson, Bill Hunt e Libby West

miliari. Il mito greco viene rivisto alla luce del principio della responsabilità personale: il delitto non è più imputabile alla sola volontà degli dèi e all'incontrastabile fato, bensì alle sue consapevoli scelte. Non c'è più spazio per l'assoluzione divina, ma la condanna alla punizione del rimorso e dell'allontanamento dalla società. In *Il lutto si addice ad Elettra*, però, non scompare completamente il concetto di ereditarietà della colpa e del destino. Il regista elabora una nuova visione drammatica studiando i miti greci considerando il pensiero di Freud e di Nietzsche, offrendo così allo spettatore una lettura ricca di spunti psicoanalitici. O'Neill, infatti, dichiarò di voler scrivere un dramma psicologico moderno valendosi del mito di Elettra per introdurre un moderno equivalente psicologico del greco fato. Al fato greco si sostituisce il destino psichico dell'uomo moderno. È sotto questa forma che riemerge l'incontrastabile volontà degli dèi, il destino ineluttabile, la *moira* che condanna i protagonisti al dolore.

7.1.4 L'*Alcesti* di *Ferai* di Eugenio Barba

Centrale è l'idea del valore incarnato e ribadito da Alcesti con la sua morte: valore della vita, della giovinezza, e del vincolo coniugale. La rappresentazione all'Odin Teatret però si attesta più che su di un ottica tragica, su una volontaristica che fa vincente la responsabilità etica e la libertà individuale. Contaminando l'*Alcesti* greca con la leggenda danese del re Frode, Eugenio Barba costruisce uno spettacolo il cui senso si coglie nell'ultima sequenza dove i segni indicano più una metamorfosi e una rinascita che una morte. L'idea del sacrificio non è posta in termini antichi, in relazione con il divino ma è asceti individuale. Questa tematica ispira una scrittura che mostra le contraddizioni che lacerano l'uomo. In linea con il clima degli anni '60, il messaggio del gruppo è "cambiare se stessi per cambiare la società": il regista allude al passaggio da un ordine politico (un potere assoluto nelle mani del re Frode) ad un altro (un potere democratico nelle mani di Admeto) il cui elemento di mediazione è la figura di Alcesti, la cui trasformazione dolorosa rende possibile il cambiamento.



Ferai 1970. Else Marie Laukvik è Alcesti

7.1.5 L'*Edipus* di Giovanni Testori

L'*Edipus* è un atto unico ambientato in un piccolo teatro nella provincia di Milano: un capocomico, lo Scarrozzante, abbandonato da tutti i suoi compagni, decide di mettere in scena la tragedia di Edipo, alternando i ruoli di Laio, Iocasta ed Edipus. In un continuo cambio di ruoli, si configurano due tragedie opposte e complementari, lo Scarrozzante si trova a confondere il piano della trama del mito con quello della sua vicenda personale: il risentimento di Edipo nei confronti del padre si salda a quello che egli stesso nutre nei confronti del primo attore, che l'ha abbandonato per lavorare come travestito in una compagnia di cabaret; l'amore-odio di Edipo per Iocasta, invece, si sovrappone ai sentimenti che ancora prova per la sua ex compagna di scena, la quale nel frattempo ha sposato un mobiliere di Meda.

L'Edipo testoriano è una sorta di *uomo di Dioniso*, un elemento rivoluzionario: allontanato in fasce dal regno, a seguito di un vaticinio proclamato dalla Sfinge, egli ritorna a vendicare se stesso e Dioniso, che gli ha svelato la verità sul suo passato. I bersagli a cui Testori intende implicitamente alludere sono le due principali istituzioni politiche degli anni Settanta: la Democrazia Cristiana ed il Partito Comunista. L'intenzionalità della vendetta di Edipo è un ulteriore elemento che differenzia l'opera di Testori dalla tragedia di Sofocle: nel mito Edipo si macchia di una colpa compiuta inconsapevolmente e Sofocle evidenzia in tal modo l'impotenza dell'uomo di fronte al destino e agli dèi; l'Edipo di Testori, al contrario, è perfettamente consapevole della colpa per ciò che sta andando a compiere. Egli non subisce il proprio destino, anzi lo ricerca, lo compie. Edipo si vendica dell'abbandono paterno e materno e di essere nato, facendo pagare ai genitori il prezzo di averlo messo al mondo, destinandolo così all'infelicità. Il lieto fine, sia pure sui generis, è soltanto apparente, poiché le battute finali si confermano, invece, inserite all'interno del genere tragico: Edipo e Iocasta perderanno la vita uccisi da un colpo di mitra proveniente dalla folla, cui Edipo sta annunciando la morte di Laio e la fine della tirannide. Il mito è nuovamente utilizzato da Testori per una riflessione sulla società e sull'incapacità dell'uomo di vivere libero: chiunque affermi l'esigenza di libertà e la possibilità della diversità è un reietto, un elemento disturbante, dionisiaco, da eliminare.

7.1.6 Oresta di Luca Ronconi



Lo spazio scenico

punto di partenza negativo a un finale armonico. Il suo punto di partenza fondamentale è l'*indecifrabilità* dell'azione: vede una distanza quasi insuperabile tra l'orizzonte di esperienza del pubblico originale e i presupposti alla base della comprensione odierna del testo. Perciò, secondo la sua opinione, è possibile procedere soltanto a tentoni nel passato. Il lavoro all'Oresteia permette a Ronconi la ricerca delle origini della civiltà e del teatro, ma il rito



Cassandra

originario gli appare irrimediabilmente perduto. La messa in scena, allora, in accordo con i principi poststrutturalisti che nascevano proprio in quel momento, va alla ricerca di un senso indefinito, rifiutando un'interpretazione monodimensionale con un filo conduttore definito: quest'ultimo viene invece scomposto in diversi livelli semantici contemporaneamente validi grazie a un testo fornito di un significato potenziale molteplice. L'Oresteia di Ronconi dunque procede a tentoni

lungo un costrutto decisamente complesso che il regista compone per la sua "lettura" del testo a partire proprio dai principi concettuali in voga allora. Il regista riesce così a crearsi un importante strumentario col quale può distaccarsi in maniera sperimentale dalla prassi delle rappresentazioni della tragedia antica usuali sino ad allora in Italia.

Ronconi non considera il testo come *blocco monolitico*; l'ampio tratto dall'Agamennone alle Eumenidi si configura per lui come riflessione critica sull'evoluzione culturale dell'umanità. Così l'azione viene paragonata a un percorso interminabile che, attraverso le diverse epoche della storia, conduce infine a un'utopia rivolta al futuro che ha per oggetto la società moderna contemporanea.



Clytemnestra

7.2 Come può parlarci il coro greco?

Il problema del coro antico è riconducibile al suo contesto generale e all'origine stessa dei generi drammatici. Per molti aspetti proprio il coro sembra essere il fulcro del problema come componente essenziale e distintiva del dramma attico: nelle prime testimonianze la tragedia è definita con il nome di *cori tragici*. Un così importante ruolo nel mondo antico trova estraneità nel mondo moderno, essendo il coro la risultante di tante singole componenti ed appartenendo alla dimensione musicale (che non ci è pervenuta). Il regista deve decidere in quale gruppo sociale si incarni il coro e quali rapporti instauri con i personaggi della tragedia e con il luogo della rappresentazione: un teatro strutturato con platea sovrastante e spazio scenico sottostante consente movimenti impossibili in teatri a visione frontale. Fondamentale è la soluzione di compromesso: spesso percepito come un ostacolo alla messinscena, il coro si presta tuttavia per sua natura ad essere reinterpreto e attualizzato e talvolta diventa il punto di forza dell'intero spettacolo, preferendo la danza rispetto al canto, la musica rispetto al recitato, l'azione tumultuosa rispetto alle ordinate geometrie. Il coro antico costituiva il tramite attraverso cui le emozioni e i ragionamenti dei personaggi e del pubblico s'integravano; nelle trascrizioni moderne il coro non è che un simbolo.

7.2.1 L'*Oresteia* di Peter Stein, Schaubühne (1980)

« Questa tragedia rappresenta il fondamento dell'etica politica e culturale europea, non solo del nostro teatro. È nell'Oresteia che si assiste all'invenzione della democrazia, del primo tribunale giudiziario democratico ».



Eumenidi - Il giuramento di Oreste (Udo Samuel) davanti ai giudici, alle Erinni e a Diana (Jutta Lampe)

Peter Stein punta tutto da una parte (*Agamemnone* e *Coefore*) su cori che alludevano a una condizione difficile e infelice, dall'altra su un coro, quello delle *Erinni*, che rinvia a un regno dell'orrore. Nell'*Agamemnone* il coro è costituito da vecchi, con abiti grigi e blu e un cappello, appoggiati a un bastone. Entrano in

scena molto lentamente, scendono dal palco, si distribuiscono nell'orchestra, risalgono e si riuniscono intorno ad un tavolo. Parlano all'unisono, a voce bassa, a volte cantilenante e saltuariamente si riconosce una voce solitaria. Sono



Eumenidi - La scena frontale del terzo atto della trilogia

identificabili con una modesta categoria di impiegati, i pensionati: rappresentano una quotidianità squallida e impotente, come se fossero sopravvissuti a un grande conflitto. Alla fine dell'*Agamennone* e nelle *Coefore* i vecchi ripuliscono il suolo macchiato di sangue con secchi d'acqua, spazzoloni e strofinacci: ripiegano su abitudini normali per dimenticare le ferite e rimuovere i ricordi che possono turbare l'identità collettiva. Nelle *Coefore* il coro femminile è formato da donne in tailleur nero con uno scialle nero con cui ad un tavolo. Parlano all'unisono, a voce bassa, a volte cantilenante e saltuariamente si riconosce una voce solitaria. Sono identificabili con una modesta categoria di impiegati, i pensionati: rappresentano una quotidianità squallida e impotente, come se fossero sopravvissuti a un grande conflitto. Alla fine dell'*Agamennone* e nelle *Coefore* i vecchi ripuliscono il suolo macchiato di sangue con secchi d'acqua, spazzoloni e strofinacci: ripiegano su abitudini normali per dimenticare le ferite e rimuovere i ricordi che possono turbare l'identità collettiva. Nelle *Coefore* il coro femminile è formato da donne in tailleur nero con uno scialle nero con cui si coprono il capo. Entrano in scena ululando, gemondo, si percuotono il petto, allargano le braccia, si coprono gli occhi e si spogliano: il loro concorde e monotono lamento ha qualcosa di arcaico ma nell'insieme l'idea che danno è quella di vedove in lutto in un dopoguerra senza senso. Le *Erinni* hanno sembianze mostruose: sono deformi, con artigli alle mani, ricoperte di squame, con vipere



Agamennone - Edith Clever nei panni di Clitemnestra. Ai suoi piedi i corpi esanimi di Agamennone e Cassandra sull'ekkyklema



Eumenidi - La scena frontale del terzo atto della trilogia

attorcigliate alle braccia e hanno corone di serpenti in testa. Il loro avversari sono rispettabili signori in doppio petto che in maniera meccanica esprimono il loro voto. Si dà vita a due estremi negativi: una follia di morte aggressiva e disumana e una follia ripetitiva che non riesce a trasformarsi in forza liberatrice. Peter Stein abbandona nella sua *Orestea* sia la tessitura melodica sia la coreografia stilizzata dei balletti: non c'è musica, non c'è danza. Gli effetti sono affidati solo all'abbigliamento, al recitato e alla mimica.

7.2.2 L'*Antigone* di Andrej Wajda Sary Theatre (1984)



Il coro nella scena di apertura

Andrej Wajda puntò i riflettori decisamente e soprattutto sul coro. Nella tragedia viene esplorato soprattutto il conflitto fra l'etica di un governo, le leggi scritte e i poteri costituiti, impersonato da Creonte, e la morale individuale - familiare impersonata da Antigone. Per contestualizzare il racconto, la tragedia tratta il divieto dettato da Creonte

di seppellire il corpo di Polinice, eroe caduto combattendo contro la sua stessa patria, e del rifiuto ad obbedire di Antigone, sorella di Polinice. Il vero soggetto della tragedia con Wajda però diventa il popolo. Il popolo si configura all'inizio sotto l'aspetto di soldati polacchi con armi che irrompono in scena cantando poiché hanno sconfitto i nemici (i tedeschi) e applaudono al discorso di Creonte. Successivamente si trasformano in esponenti del partito, civili in nero, sempre agli ordini di Creonte, il quale sta perdendo potere, e riflettono sulle sue decisioni, arrivando alla conclusione che sia sbagliato negare le esequie a Polinice. Di conseguenza, diventano un gruppo di studenti che scandiscono slogans, manifestano in piazza con striscioni e ritratti di Antigone in favore di questa e, dopo la sua morte, diverranno gli operai dei cantieri di Danzica e si ergeranno a giudici dell'operato di Creonte. Il referente storico è preciso: si va dagli anni dell'ascesa sino alla crisi del comunismo. L'accento non è più sui singoli ma sui gruppi sociali.



Creonte affronta il Coro

Il regista sottolinea anche la componente religiosa, dal momento che la Chiesa in Polonia esergita grande potere. Il profeta Tiresia veste i panni di un sacerdote cattolico, il bambino che lo accompagna sembra un chiricetto, Antigone e sua sorella Ismene indossano vesti monacali e si odono litanie ecclesiastiche. L'*Antigone* è una tragedia che si offre per una lettura politicamente impegnata, la scelta ideologica ha un riscontro sul piano figurativo: il coro è in costante movimento, fa sentire la sua voce e attira tramite coreografie agitate. I timpani, tre a destra della scena e tre a sinistra, commentano il cupo svolgersi dell'azione.

7.2.3 Gli *Atridi* di Arianne Mnouchkine Théâtre du Soleil Parigi (1988)



Il coro nella scena di apertura

Il coro presentato nella tetralogia diretta da Arianne Mnouchkine, propone immagini del coro sconcertanti. Nell'*Ifigenia*, le ragazze della Calcide sono viste come altrettante adolescenti, agghindate con vesti orientali, da operetta o da fiaba, sono adoratrici di un idolo che nel caso specifico è la guerra. Fanno il loro ingresso non marciando ma saltellando, come se avessero le ali ai piedi e quando la guerra mostra il suo vero volto brutale, si nascondono dietro le mura che circondano lo spazio scenico che è una sorta di arena per il combattimento dei tori. Nell'*Agamennone* i fedeli del re indossano abiti sfarzosi. La guerra è finita e si apprestano a una danza trionfale ma sono malandati, barcollano, respirano con affanno perché sono vittime di loro stessi, fisicamente e nella vanità che li governa. Ancora differente è la danza della scorta femminile di Elettra, delle prigioniere troiane. I loro costumi sono nero corvino ma i palmi delle mani sono rosso sangue, camminano calpestando il suolo e si lanciano come se fossero uccelli predatori: hanno una componente feroce, sprigionata dagli istinti peggiori conservati nell'animo che esplodono al momento della vendetta. Nelle *Eumenidi* ricompare la tarda età, rappresentata da tre vecchie, le Erinni, che iniziano una danza disordinata accompagnata da rauchi suoni. Le gambe sono legnose, la rabbia si esprime attraverso sputi. Dopo il patto con Atena si congedano gentilmente ma si scatenano con violenza gli esseri del loro seguito, i mostri: non accettano l'accordo fra i capi, cominciano ad assumere la posizione eretta, la loro

esistenza di uomini inizia con l'odio. Ariane Mnouchkine ha impostato soprattutto il suo discorso corale sulla danza: la danza della festa, del trionfo, dell'incoraggiamento, della vendetta, della furia. La danza è testimone di certe selvagge spinte di fondo.



Ifigenia in Aulide



Il Coro

7.2.4 *Sette contro Tebe* di Gabriele Vacis

Con Gabriele Vacis, il coro assume un ruolo centrale all'interno della rappresentazione, il gruppo dei coreuti viene trasformato in un protagonista assoluto che relega ad attori secondari i personaggi veri e propri. Il coro si impone come una sorta di basso continuo, non conta tanto il senso delle parole quanto la forza dei suoni tanto che Eteocle, protagonista della tragedia, non troneggia in primo piano ma fa parte del coro. Il discorso sulla guerra non spetta a un solo individuo ma a un collettivo. Vacis intende mettere a fuoco soprattutto due temi: cosa succede in uno stato assediato che porta nel suo interno le cause delle proprie sventure e le possibilità o meno che hanno i cittadini di controllare gli eventi di agire su chi detiene il potere. A conferma di questa scelta registica sta il ridimensionamento dei singoli personaggi che oscillano nelle loro decisioni, sono preda di affetti contraddittori mentre il coro manifesta invece un suo costante desiderio di agire sulle cose.

7.2.5 *I Tebani* di Adrian Noble

Adrian Noble e The Royal Shakespeare Company accorpano in una falsa trilogia le tragedie sofocle *Edipo Re*, *Antigone* ed *Edipo a Colono*. La scena è spoglia, disadorna: lo sfondo è dominato da un grande portale con due battenti che nell'*Edipo Re* e *Antigone* scorrono per fare entrare in scena gli abitanti di un palazzo che esiste solo nell'immaginazione mentre nell'*E-*

Edipo a Colono rimangono sempre aperti. Ai lati sono presenti delle croci che simboleggiano o delle strutture architettoniche o segni fatali. In tutta la narrazione è evidente la rinuncia a qualsiasi elemento distraente, lo spazio fisico è essenzializzato, il che permette al coro movimenti più agili. Il coro è composto, nell'*Edipo re*, da 16 vecchi asciutti con barbe grigie che indossano una casacca con banda rossa sul lato sinistro e pantaloni neri, si appoggiano ad un bastone che può diventare un arma all'occorrenza e portano in testa una sorta di colbacco grigio; entrano in scena in fila e si dispongono subito a rettangolo. Nell'*Edipo a Colono* invece è formato da 15 contadini che indossano una tunica color crema bordata di motivi floreali, in testa portano una sorta di zucchetto sempre color crema e si appoggiano anch'essi a bastoni che ruotano in maniera rituale. Sono grossi, deformati da gobbe o enormi pance, portano sul viso maschere con le guance paffute. Entrano in scena pronti per la caccia allo straniero entrato nel loro paese e si dispongono in cerchio intorno a lui. Nell'*Antigone* i 12 coreuti sono ancora dei vecchi asciutti con casacca, pantaloni neri e colbacco ma la casacca ora ha una banda viola sul lato sinistro: dopo il rosso sangue e il bianco della speranza, viene il viola del lutto. Nell'interpretazione del regista, il coro è uno dei personaggi, anche se multiforme, e si immette fisicamente nel territorio dell'attore. Ad esempio nell'*Edipo a Colono* di fronte a Tiresia si inginocchia prima e indietreggia poi quando il profeta accusa Edipo di omicidio; nell'*Antigone*, quando Creonte, arrabbiato con la guardia che non ha prestato abbastanza attenzione al cadavere di Polinice, alza la lancia per trafiggerla, urla "No!".

Attraverso disposizioni geometriche, il coro dà corpo a moti del proprio animo: si dispone in quadrato quando si tratta di resistere ad una minaccia, a triangolo, quando vuole attaccare e sfilare sinuoso quando la situazione si fa difficile. Caratteristica fondamentale è quella di battere con violenza i piedi a terra, i suoni cupi rendono più fosco e grave lo svolgersi degli eventi. Il contatto pesante con il suolo ribadisce il gravare del destino e che gli uomini non sono in grado di elevarsi al di sopra della propria sorte.

7.2.6 *Ifigenia in Aulide* di Alvaro Piccardi, Festival teatrale a Borgo Verezzi (1992)

Il regista ha caratterizzato le coreute come un insieme di osservatrici, ficcanaso. Si è inventato

un coro di turiste che sciamano in aulide attrate dalla notizia che stazionano truppe e navi greche. Lo scarto sociale, da un lato gli eroi, dall'altro le osservatrici, sottolinea la distanza fra i due mondi: quello di chi opera, gli attori e quello di chi osserva, il coro. Esser turisti poi rafforza la componente di curiosità e quindi di mobilità del coro.

7.3 Analisi di un esempio: le *Troiane di Euripide*, Thierry Salmon

Lo spettacolo venne rappresentato per la prima volta in forma completa alla sesta edizione delle Orestadi di Gibellina nel settembre 1988 ed è l'esito di un progetto articolato iniziato a Sant'Arcangelo nel luglio 1986 con la presentazione di premessa alle *Troiane*.

Lo spettacolo è costituito da una complessa partitura di parole, canti, gesti e movimenti da parte delle 24 attrici, quasi tutte sempre in scena. Vengono rappresentate sia convenzioni particolari, ossia proprie di un periodo, scuola o genere, che sono il coinvolgimento costante del pubblico, l'uso totale del corpo e la scelta di essenzialità, sia convenzioni singolari, ossia istituite ex novo dallo spettacolo, che sono l'uso della lingua greca antica e l'esclusività della presenza femminile.

7.3.1 Il pubblico e l'uso del corpo

Il pubblico viene provocato subito a partire dall'attesa che precede l'ingresso in sala. Gli spettatori non possono prendere posto ma sono ammassati in piedi nel corridoio di ingresso che reca i segni inquietanti di una recente rovina, la catastrofe che ha colpito Troia. La moquette è strappata, il muro sgraffiato, sassi ricoprono il terreno. Quando finalmente è invitato ad entrare il pubblico deve percorrere un tragitto semicircolare dalle cui aperture può intravedere le attrici, già in scena. La sensazione di essere intrusi si accentua negli spettatori non appena si rendono conto che i loro posti sono occupati dalle attrici che si allontanano via via che gli spettatori prendono posto, scappando sulla gradinata di fronte. Il rumore e la confusione provocati dal pubblico sembrano ferire le Troiane. Le luci non si spengono mai sul pubblico che rimane sempre esposto visibile alle attrici che si rivolgeranno al pubblico con sguardi odio o di terrore durante tutta la rappresentazione. Il coinvolgimento del pubblico è ottenuto

con il frequente spostarsi delle attrici sui gradini che dividono le due ali di spettatori: tra il pubblico Alia e Kira recitano il prologo, Elena pronuncia la sua autodifesa, le attrici recitano spesso in primo piano. Oltre che con i movimenti e la recitazione, il pubblico partecipa all'azione scenica grazie a una particolare organizzazione dello spazio - tempo. Di fatto non esiste alcun confine tra lo spazio della recitazione e quello della fruizione. A questa abolizione dei confini spaziali corrisponde abolizione confini temporali di inizio e fine spettacolo: lo spettacolo inizia prima dell'ingresso degli spettatori e sembra continuare per le Troiane.

Tra i numerosi mezzi espressivi messi in campo dalle attrici, è attraverso la gestualità che raggiungono un'intensità inconsueta. Il corpo diviene terreno di scontro delle manifestazioni più intime.

7.3.2 Codici percettivo - figurativi

La scena è ridotta all'essenziale. Lo spazio scenico è una grande cavità priva di rivestimenti, il pavimento è di legno grezzo. Sullo sfondo è visibile una gradinata dipinta di nero che richiama la struttura di un teatro abbandonato nella quale sono presenti alcune aperture utili all'entrata e uscita di scena. Un soffitto rosso scarlatto sovrana la scena. Funi e macchinari sono visibili. L'unico elemento, ideale, di separazione tra scena e platea è un lungo tappeto di moquette nera parallelo e prossimo alla gradinata del pubblico.

Anche per quanto riguarda i costumi si ricorre alla massima semplicità, non si sovrappongono alla libera espressione del corpo. Non sono riconducibili ad un'epoca prestabilita, segno di un rifiuto di fare dello spettacolo una ricostruzione filologica della tragedia greca. Sono personalizzati con cura, soprattutto quelli dei personaggi principali.

Gli oggetti di scena non hanno mai uno scopo ornamentale ma sempre funzionale. Le coperte rettangolari di vari colori che rappresentano i soldati greci a cui le donne sono destinate, rimangono in scena costantemente. Inizialmente sono portate da Laria e vengono accatastate al centro della scena. Man mano che Laria svela a chi le donne sono state assegnate, ciascuna prende posto in piedi su una coperta. Altri oggetti protagonisti sono i pantaloni dei mariti morti che le donne estraggono dalla cassa-fossa dopo aver strappato con violenza la moquette.

te. Ciascuna accarezza e stringe a sé e poi li indossa, portandoli fino alla fine dello spettacolo, solo Elena si rifiuta di indossare quelli di Paride.

7.3.3 Codici linguistico - sonori

Per quanto riguarda l'aspetto linguistico, è importante sottolineare il grande impatto che hanno sullo spettatore le sonorità della lingua greca, la cui incomprendibilità permette uno slittamento dell'attenzione dell'interesse dal piano del significato al piano del significante. Dato che la narrazione degli avvenimenti è consegnata ai gesti e alle azioni delle attrici, l'espressione verbale acquista una valenza esclusivamente emotiva e la lingua nei momenti di maggiore pathos si scioglie in pura musicalità. La scelta della lingua greca antica ha diverse motivazioni: la prima riguarda una personale convinzione del regista, che dopo aver lavorato su un testo italiano senza conoscere la lingua, ha ritenuto quest'esperienza ricca di intuizioni; la seconda a che fare con le protagoniste della scena in quanto la lingua greca è bellissima in quanto lingua della poesia, e quindi conosciuta dalle Troiane, ma anche odiosa perché lingua dei conquistatori. Il testo che viene proposto è il risultato non di tagli ed integrazioni, ma di rimpasto funzionale secondo cinque modalità: smembramento, fusione corale (tradizionalmente nella tragedia greca il coro è rigidamente separato dai personaggi mentre in questo spettacolo le parti corali vedono la partecipazione di tutti i personaggi ad esclusione solo di Elena), sovrapposizione, sdoppiamento, inversione, dilatazione, sostituzione, omissione. Per quanto riguarda invece l'aspetto musicale, la compositrice ha scelto di limitarsi ad usare solo le voci delle attrici e alcune percussioni, musicando solo le parti specificatamente indicate da Euripide.

La partitura è così composta:

- sei cori: quello della parodo, malinconico e lamentoso; l'imeneo di Cassandra e delle sacerdotesse, lugubre canto nuziale che comincia in registro acuto fuori dalla scena, i tre stasimi e l'esodo;
- due canti: il breve canto di una donna mentre le altre prendono contatto con i futuri padroni attraverso le coperte e il canto di un contralto basso dopo la profezia di Cassandra;

- tre recitativi: tra Ecuba e Liria durante l'attribuzione delle donne ai nemici greci, tra Ecuba e Andromaca quando quest'ultima svela l'orribile fine di Polissena, e di Ecuba per introdurre il coro finale;
- percussioni: vengono prodotte dalle attrici e sono tutte ricavate dal contatto col terreno e dal battito ritmato di parti del corpo e di oggetti presenti sulla scena.

7.3.4 Codici del comportamento corporeo

Il centro di forza dello spettacolo è il corpo dell'attrice. Il training è stato finalizzato alla costruzione di un linguaggio non-verbale comune, di un alfabeto gestuale, si è cercato di evidenziare gli elementi fisici della scrittura, ossia quelle espressioni del testo euripideo che fanno riferimento alle danze, ai movimenti, all'espressione fisica del dolore delle Troiane.

L'espressione mimico-gestuale è la traccia più rilevante. Si possono identificare tre comportamenti:

- i comportamenti del dolore: le Troiane si trovano a vivere una situazione nella quale la categoria del dolore non è eccezionale ma costituisce la nuova normalità. Questi comportamenti sono il risultato della modifica dei gesti quotidiani del tempo di pace in questa nuova normalità. Alcuni gesti sono costanti e inintenzionali, come i tremolii, l'affanno del respiro, gli sguardi spauriti al pubblico, altri sono occasionali e costituiscono un'esasperazione della reazione fisica in risposta all'aumentare dell'insopportabilità della situazione, come lo sbattere a terra furioso delle coperte, lo strappo della moquette, il battito ritmato delle mani sul pavimento;
- i comportamenti dell'affetto: la solidarietà che lega le Troiane si esprime nella tendenza a fare gruppo e nella ricerca costante del contatto fisico attraverso lunghe carezze intense e prolungate;
- i comportamenti della gioia: sono circoscritti in tre momenti: l'ingresso di Cassandra e il canto dell'imeneo, la danza di Ecuba in memoria della sua regalità e il rituale che rievoca i giorni di pace. La gioia può erompere dalla profezia del futuro o dalla rievocazione del passato ma non appartiene al presente della rappresentazione.

Al livello del comportamento corporeo si registrano le principali variazioni individuali, le peculiarità distintive dei personaggi. Ecuba si distingue per il tremolio delle mani, Andromaca mantiene una posizione eretta con la schiena costantemente in tensione. Elena è un personaggio costantemente isolato sia fisicamente che emotivamente: aggredita dalle Troiane che vogliono la sua morte, si rifugia tra il spettatori, confermando che il pubblico ha un ruolo preciso nella messa in scena, rappresenta il nemico.

Per quanto riguarda le danze, propriamente sono tre, anche sono molti di più i movimenti coreografati. Corrispondono a momenti di grande fusione corale. I movimenti sono suggeriti dal testo e presentano una valenza fortemente spirituale.

I movimenti di entrata ed uscita acquistano un rilievo particolare in questo spettacolo, ambientato in un campo di prigionieri cui è impedito il libero movimento. I principali accessi alla scena sono il portone a destra della platea e l'apertura in alto a cavallo tra gradonata e balconata. Un terzo accesso, utilizzato solo da Cassandra, si trova sotto la balconata. Laria e Criseide in qualità di messaggere sono le uniche che hanno libertà di movimento: ad ogni loro entrata corrisponde l'uscita definitiva di un personaggio, ad ogni arrivo corrisponde una separazione.

7.3.5 Interpretazione simbolica

Nello spettacolo si intrecciano e sovrappongono tre piani semantici. Per quanto riguarda il piano individuale, si possono notare una serie di segni distintivi elaborati che distinguono ogni Troiana dalle altre:

- Andromaca: ha la tonalità più scura del vestito perchè per lei il dolore è più straziante, la sua maternità è la più colpita, questa realtà è espressa a livello gestuale dal coprirsi continuamente il ventre con le mani. Fa perno su un solo piede come punto di appoggio per tutto il corpo, conferendo alla sua andatura un'instabilità nettamente in contrasto con la fierezza del suo portamento;
- Ecuba: la vecchiaia è suggerita dal lieve tremolio delle mani;
- Cassandra: la sua sorte è suggerita dal braccio nascosto dietro la schiena.

Per la differenziazione dei personaggi la regia non ha scelto la via dell'indagine caratteriale ma quella di immagini concrete e di azioni suggerite dal testo di Euripide.

Il secondo piano semantico individuato nello spettacolo è quello rappresentato da un forte impianto corale: l'essenzialità, l'uso della lingua straniera, l'omogeneità nei costumi, il canto e la danza collettivi contribuiscono a creare nello spettatore l'esperienza di un impatto duro con l'universo femminile. La tendenza a fare gruppo si manifesta a diversi livelli. Il recupero della dimensione di gruppo ha i suoi momenti centrali nei cori quando le donne si raccolgono in schiera compatta dove le distanze fisiche sono annullate.

Il terzo piano semantico ha a che fare con la dimensione mitica che è strettamente connessa con quella collettiva. La scelta del greco antico non cerca una costruzione filologica ma di mettere in luce universalità mitica del testo. Fondamentale è la centralità dell'elemento della terra: le donne cadono, si rotolano, scrivono, lasciano segni; attraverso il contatto con il suolo percorrono un itinerario di rievocazione del passato felice e di conservazione dell'identità di donne e Troiane.

7.3.6 La memoria

Le Troiane sono una tragedia dove succede pochissimo perché molto è già successo e il resto deve ancora accadere. Alle Troiane, immobili in attesa di lasciare la loro terra, non resta che fare memoria di ciò che verrà cancellato per sempre. Si possono individuare tre livelli.

Un primo livello è costituito dalla memoria individuale: all'inizio le Troiane sono disperse per tutto lo spazio scenico ed è l'intervento di Ecuba che segna l'inizio di un movimento di riunione, il contatto con le coperte che simboleggiano i nuovi padroni segna l'irruzione di un dolore privato in quello collettivo di una stirpe. In Ecuba il tema della memoria individuale ha connotati particolari: nel raccoglimento sullo scudo di Ettore viene a galla con tenerezza lacerante il suo vissuto di madre; nella danza della memoria felice il suo orgoglio di regina. In quanto anziana, ha più ricordi e rimpianti delle altre, si fa garante del legame con il passato mentre Andromaca è più figura del presente e Cassandra del futuro.

Un secondo livello è rappresentato dalla memoria di gruppo. Si manifesta nel riaffiorare dei

gesti comuni come il lavoro al telaio, nel compatto rifiuto di ogni contatto con Elena e nell'azione vendicativa contro di lei alla comparsa di Criseide.

L'ultimo livello è costituito dalla memoria mitica, che si evidenzia nei momenti più rituali, ossia nel canto dell'imeneo e nell'interramento di Astianatte.

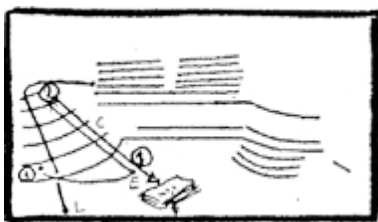
7.2.7 Il significato simbolico del testo

Le Troiane sono uno dei testi in cui maggiormente si esprime la poesia del dolore. Il regista ha dato forma al suo allestimento tenendo presente un brano di Plutarco in cui si racconta che alcuni prigionieri greci ebbero salva la vita recitando Euripide davanti ai Siciliani che li avevano catturati. Da qui l'intuizione della potenza della poesia e la possibilità di un futuro per le Troiane che raccontano il loro dolore al pubblico-nemico per ottenere clemenza. Poiché l'esperienza del dolore nello spettacolo è strutturalmente connessa con la dimensione corporea, il senso della messa in scena va ricercato in una tensione all'apertura. Questo sopravvivere della speranza è mediato da tre simboli:

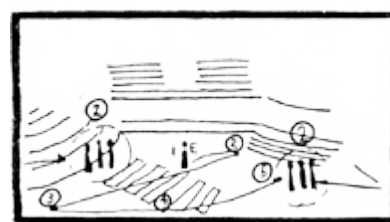
- le figure del femminile: ai ruoli di sposa e madre tipici della donna si legano le dimensioni della custodia e della cura. Le Troiane non sono più spose e madri, rivivono in maniera simbolica i ruoli perduti, indossando gli abiti dei mariti morti, provando dolore al ventre per la loro maternità offesa. Continuano ad esercitare la custodia verso i cari assicurandone la sopravvivenza nella memoria;
- le dimensioni temporali del passato e del futuro si danno al presente secondo i modi della memoria e dell'attesa. L'itinerario simbolico che esse percorrono va dalla incosciente serenità del quotidiano del tempo precedente alla guerra ad un tempo privo di ogni appartenenza.
- tutto ciò che avviene sulla scena è ascrivibile ad un processo rituale. Il luogo non è più Troia e non è ancora la terra dei nemici, il tempo è un presente di crisi, di sospensione. Come nel rito, il gruppo sperimenta un processo di forte coesione a cui seguirà una separazione definitiva. Il rito è un rito di passaggio che stigmatizza un capovolgimento di status e che ha il suo momento culminante nel sacrificio di Thua-Astianatte: ogni gesto

acquista un connotazione di sacralità.

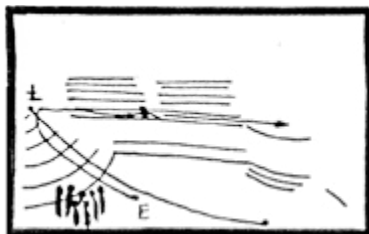
Le Troiane nell'allestimento di Salmon costituiscono una rilettura della tragedia d parte di un autore del teatro di ricerca contemporaneo. Il regista fa leva sui punti di contatto tra drammaturgia classica e sperimentale come la concezione del teatro come forte momento partecipativo, assimilabile alla festa e al rito, e l'utilizzo del corpo dell'attore in più espressioni.



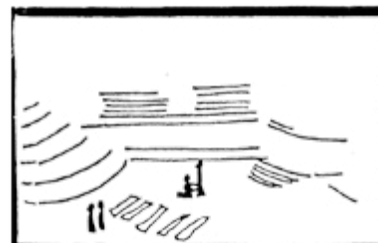
1. Posizione di Ecuba all'arrivo di Laria
2. Ecuba chiama le corifee Alia e Kira
3. Posizione di Ecuba durante il prologo



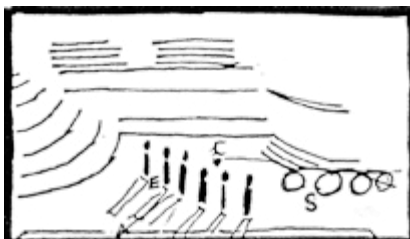
1. Ecuba intona il canto
2. 3, 4, 5. A gruppi le Troiane intervengono nel coro



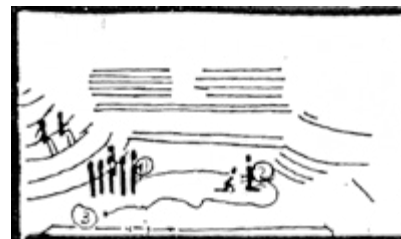
- Laria entra in scena
- Ecuba sale sulla gradinata



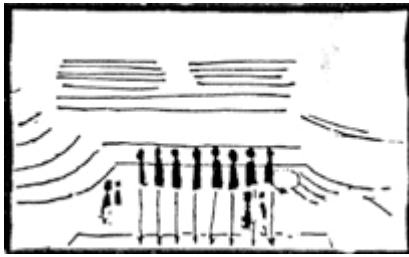
- Ecuba si porta la mano di Laria sul volto per tersersi le lacrime



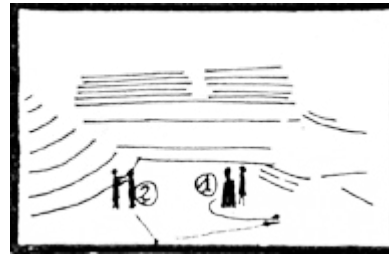
- E = Ecuba
- C = Cassandra
- S = movimento delle sacerdotesse



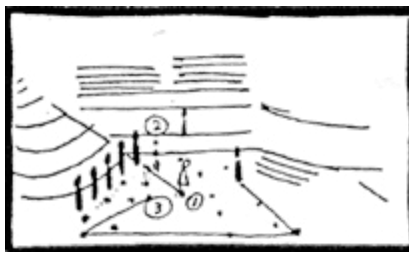
1. Coro
2. Thua solleva Ecuba
3. Movimento della danza di Ecuba



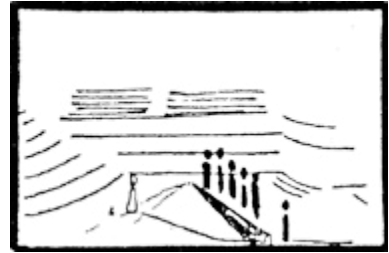
- Le donne aprono la cassa



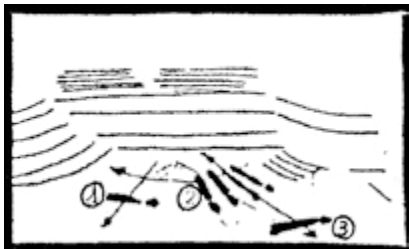
1. Ecuba abbraccia Thua
2. Addio di Andromaca



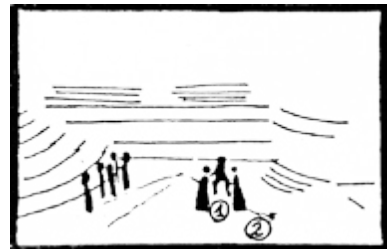
1. Arrivo di Criseide
2. Elena si rifugia sulla gradinata
3. Movimento di Elena



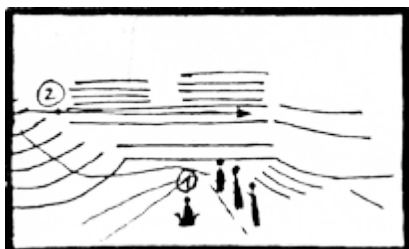
- Ecuba getta a Criseide il pugnale



1. Thua viene fatta rotolare
2. Le donne si stendono per terra e rotolano da destra a sinistra
3. Ecuba rotola in senso contrario



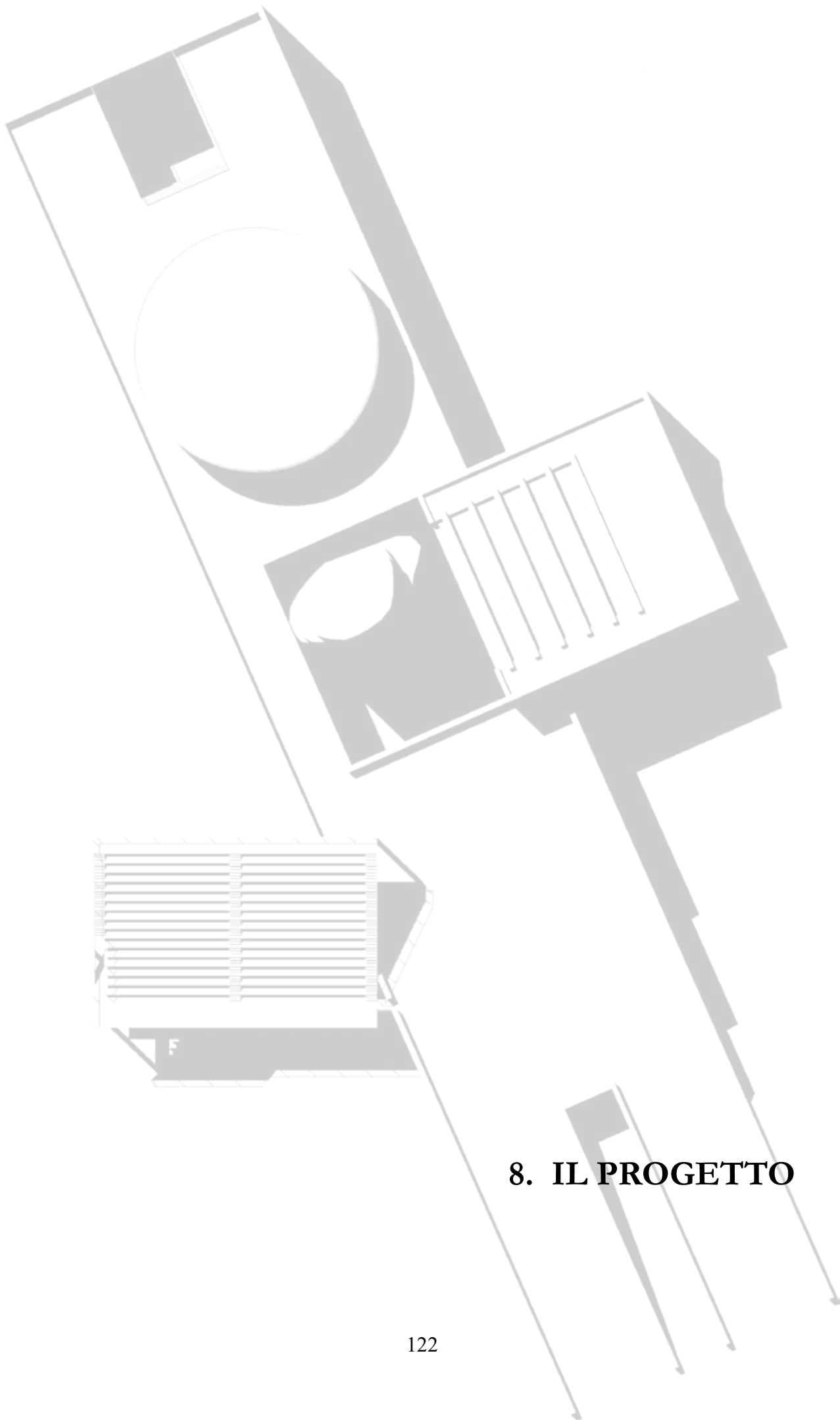
1. Ecuba viene sollevata dalle corifee
2. Ecuba si china sullo scudo di Ettore



1. Laria è accasciata davanti alla cassa-fossa
2. Ecuba sale da sola la gradinata



- Danza funebre

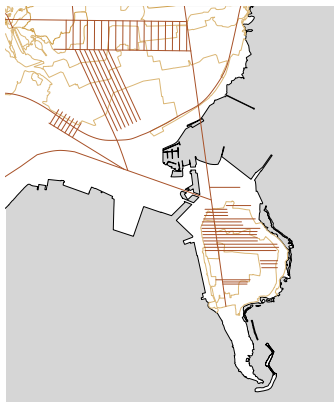


8. IL PROGETTO

Il progetto per la realizzazione di un complesso teatrale nella Latomia del Paradiso è volto alla creazione di un luogo per la rappresentazione contemporanea del teatro greco.

L'importanza delle relazioni con l'archeologia monumentale di Siracusa e lo stretto rapporto bidirezionale che intercorre tra teatro greco e la sua rappresentazione moderna, hanno definito le logiche compositive dell'intervento.

L'edificio deve sottostare all'ordine costituito dai segni presenti nel territorio, dati dalla stra-



tificazione di livelli eterogenei, la cui somma e sovrapposizione, hanno portato alla formazione del tessuto urbano attuale.

La scelta dell'area di progetto è strettamente legata al tema affrontato, in quanto, la natura spettacolare dell'edificio trattato, impone una forte relazione con gli archetipi locali.

Si è reso necessario ricostruire il rapporto che connette il teatro greco, l'ara di Ierone e l'anfiteatro romano ai tracciati storici. La

forte direzionalità che connota la zona della Neapolis presenta tuttavia due eccezioni di diverso genere; la prima è rappresentata dal teatro greco che, in quanto tale, si pone in maniera totalmente autoreferenziale nel territorio, sottostando solo alle sue logiche di adattamento all'orografia del luogo e al concetto di "paesaggio come scenografia naturale per la rappresentazione teatrale". La seconda è rappresentata dall'anfiteatro romano che si orienta disassato rispetto all'antico tracciato, andandosi ad allineare più probabilmente con le direzioni del quartiere Akradina.

Il terzo elemento che compone questo complesso monumentale è l'ara di Ierone che, allineandosi perfettamente all'asse del quartiere, ne aumenta la forza ed evidenzia il suo ruolo di generatore direzionale della città.

La rete di relazioni creata da questo complesso sistema di forze, influisce sulla progettazione di un luogo che ha l'ambizione di confrontarsi direttamente con la grande chiarezza comunicativa e la forte presenza sul territorio della monumentalità greca e romana.

Il teatro greco veniva costruito ricavando i gradoni e la scena dalla semplice sottrazione di materiale da un pendio scosceso posto in posizione favorevole al poter "guardare lontano".

Proprio questa affascinante analogia con la cava, che per sua definizione è luogo di sottrazione di materiale, ha definito in un primo momento l'area di progetto e in un secondo momento la via di approccio allo sviluppo del tema. Lo scavo.

L'edificio è situato nella Latomia del Paradiso, la più ampia dell'antico sistema di cave siracusano, ubicata nel parco archeologico della Neapolis.

Il progetto consiste nella creazione di un lungo basamento direzionato secondo l'asse imposto dal vecchio tracciato, di cui l'ara di Ierone è segno evidente nel territorio, che si innesta nel pendio andando a creare un prolungamento artificioso del terreno, slanciandosi verso il centro della latomia come una balza rocciosa. Il basamento si presenta solido e massivo, compatto. Costruito in calcestruzzo e rivestito con lastre di arenaria, la pietra locale, proprio per evidenziare questo suo carattere di balza di terreno, evidentemente artificiale, ma nel contempo con la pretesa di voler essere parte del paesaggio naturale e quindi di essere sottoposta alle medesime logiche di blocco roccioso nel contesto di una cava.

Dal basamento, attraverso logiche progettuali differenti, ma coerenti tra loro e con lo sviluppo del tema, sono ricavate tre sale teatrali: un teatro circolare, un teatro a palchi e un teatro all'aperto.

Il teatro circolare

La sala è ricavata dalla pura applicazione del tema dello scavo. Il basamento viene bucato ricavando una sala di forma circolare con palco centrale. Questo luogo è l'estremizzazione del concetto di autoreferenzialità che i greci applicavano al loro teatro semicircolare, libero dalle logiche urbanistiche, ma aperto verso il paesaggio. La forma circolare, senza direzione e non riconducibile ad un allineamento, e il palco centrale, luogo introverso e centripeto dove non si è portati a considerare la realtà esterna, liberano totalmente questa sala dai vincoli referenziali che caratterizzano la sua posizione. Essa può essere idealmente ricondotta al negativo di un'enorme scultura monolitica, è il principio elementare dello scavo, un buco nel terreno, è il risultato di una sottrazione.

Gli attori sono circondati dal pubblico e questo permette l'assottigliamento della distanza

tra attore e spettatore, prerogativa delle rivisitazioni moderne del teatro greco, consentendo quindi una rappresentazione maggiormente partecipata e condivisa.

La copertura in acciaio e vetro, ricerca l'essenzialità e la leggerezza, in quanto la sua esistenza è dovuta al solo scopo funzionale. La struttura metallica si stacca dall'infisso che risulta appeso ad essa, dando così l'impressione di fluttuare, quasi a voler far credere di non esistere.

Il teatro a palchi

La sala è ricavata come dallo spostamento di un blocco del basamento in corrispondenza del pinnacolo denominato "testa di coccodrillo".

Si potrebbe definire come "spostamento di materiale", quasi un'asportazione.

Lo slittamento del blocco e l'apertura praticata a livello del terreno sul lato ovest liberano completamente la visione dall'interno della sala verso l'esterno, dapprima in un esterno circoscritto dal basamento, in seguito aprendosi definitivamente alla latomia.

L'interno della sala è uno spazio a tutta altezza verso il quale si affaccia un sistema di palchi.

I palchi, addossati ai tre lati ciechi del blocco, circondano un palcoscenico rettangolare, che si fonde senza soluzione di continuità all'interno del sistema. La totale assenza di una reale distinzione tipologica degli spazi di questa sala, palchi e scena, definisce uno spazio totale.

Uno spazio la cui forza espressiva risiede nell'ambiguità funzionale.

Viene offerta la possibilità di usufruire degli stessi elementi spaziali sia da parte degli attori sia da parte del pubblico. Attraverso la parete vetrata, apribile verso l'esterno, si ottiene come scenografia naturale della rappresentazione il suggestivo e articolato paesaggio della latomia, seguendo così i dettami della cultura teatrale greca.

Anche in questa sala è evidente la volontà di fondere in un unicum i caratteri tipologici del teatro antico e della sua interpretazione moderna.

Il teatro all'aperto

La gradinata sopraelevata è concepita per rappresentare fisicamente l'ideale di apertura al paesaggio, che così fortemente caratterizza e permea la forma e le logiche compositivo-dire-

zionali del teatro greco.

La struttura, sostenuta da travi in acciaio, si appoggia alla quota superiore del basamento, andando a rilevare la direzione del suo diretto referente, svincolandosi quindi dai sistemi direzionali del complesso teatrale di cui fa parte.

Questa impalcatura si inserisce nel progetto come elemento estraneo le cui ragioni progettuali sono riconducibili unicamente al suo rapporto col teatro antico e col paesaggio. La sua natura effimera e slegata dal contesto viene comunicata attraverso i materiali leggeri, perlopiù travi HEB in acciaio, che reggono la gradinata. Esso crea un ponte ideale verso i resti del teatro greco, sia per le sue logiche compositive, sia per le sue dimensioni riconducibili a quelle del primo anello della cavea, sia per l'infinita riproducibilità della sua modularità che lo proietta idealmente al ricongiungimento con la sua forma archetipa adiacente.

Tavole

BIBLIOGRAFIA

AGNELLO G., *Pagine ignorate di storia del teatro greco di Siracusa*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. XXVII, fasc. I-II, 1964

ALBINI U., *Viaggio nel teatro classico*, Le Monnier, Firenze, 1987

ID., *Rivisitazioni teatrali della saga di Edipo*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. LXII, fasc. II, 1992

ID., *Come può parlarci il coro greco*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. LXIII, fasc. II, 1993

ANDRISANO A., *“Teatro del corpo” e “Teatro di parola” in Grecia (e Magna Grecia)*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. LXI, fasc. II, 1991

ID., *Appunti per un’analisi drammaturgica dei testi classici*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. LXIII, fasc. II, 1993

ANTI C. - POLACCO L., *Nuove ricerche sui teatri greci arcaici*, CEDAM, Padova, 1969

ID., *Il teatro di Siracusa*, Maggioli, Rimini, 1981

ANTI C., *Teatri Greci Arcaici*, Le Tre Venezie, Padova, 1947

ID., *Guida per il visitatore del Teatro antico di Siracusa*, Sansoni, Firenze, 1948

ID., *Il teatro greco trapezoidale ad ali convergenti*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. XI, fasc. III-IV, 1948

ARIS C. M., *Le variazioni dell’identità, il tipo in architettura*, Città-studi, Milano, 1994

BALDRY H.C., *I Greci a teatro*, Carrocci, Universale Laterza, Roma, 1975

BARONE C., *Les Atrides*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. LXI, fasc. II, 1991

ID., *I sette contro Tebe al Teatro Greco di Siracusa e all’Olimpico di Vicenza*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, n. 5, 2006

BARSBY J., *Greek and Roman Drama: Translation and Performance*, M&P Verlag, Stoccarda, 2002

BELFIORE V., *Siracusa antica: dalla preistoria alla conquista araba*, Morrone, Siracusa, 2013

BERNABÒ BREA L., voce *Studi sul Teatro Greco di Siracusa da Palladio XVI*

ID., *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Centre Jean Bérard, Napoli, 1998

BERTI I., MORCILLO M.G., *Hellas on Screen. Cinematic Reception of Ancient History, Literature and Myth*, Franz Steiner Verlag, Stoccarda, 2008

BETA S., *Aristofane e il musical. Le nuove facce della Lisistrata*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, n. 4, 2005

ID., *Pisetero “tiranno” negli Uccelli di Federico Tiezzi*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, n. 5, 2006

BIEBER M., *History of Greek and Roman Theatre*, Londra, 1939

ID., voce *Grecia* in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, 1954

BONAJUTO V., *Rievocazioni teocritee a Taormina ed Agrigento*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. V, fasc. II, 1935-1936

ID., *La scenografia negli spettacoli siracusani*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. V, fasc. III, 1935-1936

BORELLI M., SAVARESE N., *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell’era dei nuovi media*, Carrocci, Roma, 2001

CASALMICHELE G., *1. Fondazione di Siracusa 734 a.C.*, in “Archiade: poema storico di Siracusa, edizione in prosa”, Ispica

ID., *2. Da Gelone all’occupazione romana (540-212 a.C.)*, in “Archiade: poema storico di Siracusa, edizione in prosa”, Ispica, 2006

ID., *3. Dal periodo romano-cristiano all’occupazione musulmana (212 a.C. - 878 d.C.)*, in “Archiade: poema storico di Siracusa, edizione in prosa”, Ispica, 2006

CASCETTA A., *Sulle orme dell’antico: la tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita e Pensiero, Milano, 1991

ID., *La tragedia nel teatro del Novecento: coscienza del tragico e rappresentazione in un secolo al limite*, Biblioteca universale Laterza, Roma, 2009

ID., *Ettore Romagnoli rievocatore del teatro greco*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. XI, fasc. II, 1948

CASSATARO L., *L’anfiteatro di Siracusa: quella fossa dei granati della Neapolis*, Maurra Morrone, Siracusa, 2000

CASTELLUCCI R., *Oresteia (una commedia organica?)*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, n. 1, II sezione, 2002

CASTRI M., *La responsabilità del regista*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. LXIII, fasc. II, 1993

ID., *I Greci nostri contemporanei*, Carrocci, Roma, 2007

CATALDELLA Q., *Eschilo in Sicilia*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. XXVI, fasc. I-II, 1963

CAVALLINI E. (a cura di), *I Greci al cinema. Dal peplum “d’autore” alla grafica computerizzata*, Digital University Press, Bologna, 2005

ID. (a cura di), *Omero mediatico. Aspetti della ricezioni omerica nella civiltà contempo-*

ranea, Digital University Press, Bologna, 2007

CERCHIAI L., JANNELLI L., LONGO F., *Città greche della Magna Grecia e Sicilia*, Arsenale, San Giovanni Lupatoto, 2001

CIURCINA C., *La colonizzazione greca, la fondazione di Siracusa e lo sviluppo della città antica*, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali ed ambientali e della P.I., Dipartimento dei beni culturali ed ambientale ed E.P., Palermo, 2006

ID., *Siracusa in età ellenistica e romana: museo archeologico regionale "Paolo Orsi" a Siracusa*, ERRE produzioni, Siracusa, 2006

CIURCINA P., *Siracusa attraverso i secoli: dalla colonizzazione greca alla dominazione romana*, Grafiche Flaccomio, Palermo, 1988

CRUCIANI F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 1992

CRISÀ A., *Maschere teatrali nella Sicilia settentrionale: tra collezionismo antiquario e ricerca archeologica*, in "Stratagemmi - Prospettive teatrali", n. 3, 2008

DEL CORNO D., *Le Baccanti di Euripide e Luca Ronconi*, in "Dioniso: bollettino dell'Istituto nazionale sul dramma antico", vol. XLIX, 1978

ID., *La tragedia greca dal testo alla scena moderna*, in "Dioniso: bollettino dell'Istituto nazionale sul dramma antico", vol. LXIII, fasc. II, 1993

FABBRI P., *Musica moderna per un genere antico: la tragedia in scena nel Cinquecento*, in "Dioniso: bollettino dell'Istituto nazionale sul dramma antico", n.2, I sezione, 2003

FERRARI F., *Introduzione al Teatro Greco*, Sansoni, Milano, 1996

FUSILLO M., *Il Dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2006

ID., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carrocci, Roma, 2007

GALBO PATERNO G., *Di una nuova scoperta presso l'antico teatro siracusano*,

Stamp. dell'Intendenza, Noto, 1845

GENTILI G. V., *Nuovo esempio di theatron con gradonata rettilinea a Siracusa*, Istituto Nazionale Dramma Antico, Siracusa, 1952

GIOVANNELLI M., *La sfida del comico. Riflessioni per una messa in scena di Aristofane*, in "Stratagemmi - Prospettive teatrali", n. 2, 2007

GRINGERI PANTANO F. (a cura di), *Jean Houel voyage a Siracusa: le antichità della città e del suo territorio nel 1777*, Sellerio, Palermo, 2003

GIULIANO A., *Storia dell'arte Greca*, Carrocci, Urbino, 2000

GRASSI G., *L'architettura del teatro e la città greca*, in "Scritti scelti 1965-1999", Franco Angeli, Roma, 2000

GUARDÌ T., *L'attività teatrale nella Siracusa di Gerone I*, in "Dioniso: bollettino dell'Istituto nazionale sul dramma antico", vol. LI, 1980

GUGLIELMINO SIMONA., *I più bei momenti di Siracusa: il teatro greco, l'ara di Ierone II, il museo, il ginnasio e l'anfiteatro romano*, stampa 1997

INDA, *Nello specchio dei Greci*, Istituto Nazionale Dramma Antico, Siracusa, 1966

INNAMORATI I., SINISI S., *Storia del Teatro. Lo Spazio Scenico dai Greci alle Avanguardie*, Mondadori, Milano, 2003

LANZA D., *La disciplina dell'emozione: un'introduzione alla tragedia greca*, Il Saggiatore, Milano, 1966

LIBERTINI G., *Il regio museo archeologico di Siracusa*, La Libreria dello Stato, Roma, 1929

LISE G. (a cura di), *Teatri e anfiteatri romani d'Italia*, Arti Grafiche G. Ferrari, Milano, 1971

LOGOTETA G., *Gli antichi monumenti di Siracusa illustrati per comodo de' viaggiato-*

ri ... della grandezza del nobilissimo e zelantissimo Gio. Battista Alagona e Giustiniani vescovo di Siracusa da Giuseppe Logoteta, Napoli 1786

LONGO O., *La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco*, in “Scena e spettacolo nell’antichità”, a cura di L. De Finis, Olschki, Firenze, 1989

LUZZATO G. L., *L’Alceste di Robert Precht*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico, vol. V, fasc. I, 1935-1936

ID., *Ricerche critico-antiquarie sull’anfiteatro di Siracusa*, Pulejo, Siracusa, 1789

MAUCERI E., *Siracusa e la valle dell’Anapo*, Istituto italiano d’arti grafiche, Bergamo, 1930

MAZZEO A., *La rinascita del teatro antico*, Edizioni Librerie Dedalo, Roma, 2001

MCDONALD M., *Sole antico luce moderna*, Levante, Bari, 1999

MNOUCHKINE M., *Les Atrides, un’opera d’arte collettiva. Incontro di Béatrice Picon-Vallin con il Théâtre du Soleil*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, n. 2, II sezione, 2003

MOLINARI C., *Storia del Teatro*, Edizioni Laterza, Roma, 2001

NICOLINI F., *Un poeta dell’antica Siracusa: Sosifane*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. V, fasc. I, 1935-1936

NICOLL A., *Lo Spazio scenico*, Bulzoni Editore, Roma, 1992

NICOSIA S., *Tradurre l’Ecuba per Siracusa*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, n.1, II sezione, 2002

PACE B., *Appunti sui teatri della Magna grecia*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. X, fasc. IV, 1947

PAGLIARO W., *Appunti di regia*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. LXII, fasc. I, 1992

- PETRUSI A.**, *Ritorno alla tragedia greca*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, vol. X, fasc. III, 1947
- POLACCO L.**, *Il teatro antico di Siracusa*, Ed. dell’Ariete, Siracusa, 1992
- PRIVITERA S.**, *Storia di Siracusa antica e moderna*, Ediprint, Siracusa, 1984
- PUPPA P.**, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1998
- ORSI P.**, *L’Olympieion di Siracusa: scavi del 1893 e 1902*, Tip. Della R. Accademia dei licei, Roma, 1903
- ID.**, *Esplorazioni dentro ed intorno al tempio di Athena in Siracusa*, Tip. Della R. Accademia dei licei, Roma, 1911
- ID.**, *Gli scavi intorno a l’athenaion di Siracusa negli anni 1912-1917*, Tip. Della R. Accademia dei licei, Roma, 1903
- RIPOLI M., RUBINO M. (a cura di)**, *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, De Ferrari, Genova, 2005
- RIZZO G. E.**, *Il Teatro Greco di Siracusa*, Casa Editrice d’Arte Bestetti e Tumminelli, Milano, 1923
- RUBINO M. (a cura di)**, *Medea contemporanea*, Darficlet, Genova, 2000
- STEIN P.**, *Noi e i classici. Colloquio con Valentina Venturini*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, n. 2, II sezione, 2003
- TAFURI M.**, *Teatri e scenografie*, prefazione di L. Squarzina, Touring Club Italiano, Milano 1976
- TREU M.**, *Coro per una voce sola. La coralità antica sulla scena contemporanea*, in “Dioniso: bollettino dell’Istituto nazionale sul dramma antico”, n. 6, 2005
- ID.**, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Arcipelago, Milano, 2005

ID., *Il teatro antico nel Novecento*, Carrocci editore, Roma, 2009

VERNANT J. P., VIDAL-NAQUET P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, Einaudi, Torino, 1977

VERNANT J. P., *Mito e Tragedia due*, Einaudi, Torino, 1991

ID., *L'universo, gli Dei, gli Uomini*, Einaudi, Torino, 2003

VOZA G., *Guida di Siracusa e itinerari della provincia*, Erre produzioni, Siracusa, 1994

ID., *Nel segno dell'antico: archeologia nel territorio di Siracusa*, A. Lombardi, Siracusa, 1999

WALTON J. M., *Living Greek Theatre: A Handbook of Classical Performance and Modern Production*, Greenwood Press, Westport, 1987

ZIMMERMANN B., *Leggere i testi drammatici*, in "Dioniso: bollettino dell'Istituto nazionale sul dramma antico", vol. LXIII, fasc. II, 1993