

Συναγωνίζεσθαι
Studies in Honour of Guido Avezzù

Edited by Silvia Bigliuzzi, Francesco Lupi,
Gherardo Ugolini



Skenè Studies I • 1

Executive Editor	Guido Avezzù.
General Editors	Guido Avezzù, Silvia Bigliuzzi.
Editorial Board	Simona Brunetti, Francesco Lupi, Nicola Pasqualicchio, Susan Payne, Gherardo Ugolini.
Managing Editors	Serena Marchesi, Savina Stevanato.
Editorial Staff	Francesco Dall'Olio, Marco Duranti, Carina Fernandes, Antonietta Provenza, Emanuel Stelzer.
Layout Editor	Alex Zanutto.
Advisory Board	Anna Maria Belardinelli, Anton Bierl, Enoch Brater, Jean-Christophe Cavallin, Rosy Colombo, Claudia Corti, Marco De Marinis, Tobias Döring, Pavel Drabek, Paul Edmondson, Keir Douglas Elam, Ewan Fernie, Patrick Finglass, Enrico Giaccherini, Mark Griffith, Daniela Guardamagna, Stephen Halliwell, Robert Henke, Pierre Judet de la Combe, Eric Nicholson, Guido Paduano, Franco Perrelli, Didier Plassard, Donna Shalev, Susanne Wofford.

Copyright © 2018 S K E N È
All rights reserved.
ISSN 2464-9295
ISBN 978-88-6464-503-2
Published in December 2018

No part of this book may be reproduced in any form
or by any means without permission from the publisher
Dir. Resp. (aut. Trib. di Verona): Guido Avezzù

P.O. Box 149 c/o Mail Boxes Etc. (MBE 150) – Viale Col. Galliano, 51, 37138, Verona (I)

Contents

SILVIA BIGLIAZZI - FRANCESCO LUPI - GHERARDO UGOLINI Πρόλογος / Prologue	9
---	---

Part 1 – Τραγωδία / Tragedy

1. STEPHEN HALLIWELL “We were there too”: Philosophers in the Theatre	15
2. MARIA GRAZIA BONANNO Tutto il mondo (greco) è teatro. Appunti sulla messa-in-scena greca non solo drammatica	41
3. VITTORIO CITTI Una nota inutile ad Aesch. <i>Suppl.</i> 950	69
4. ANGELA M. ANDRISANO Le <i>performances</i> della Pizia (Aesch. <i>Eum.</i> 29-33)	81
5. PIERRE JUDET DE LA COMBE Una dialettica regale. Gli argomenti della regina sulla ricchezza in Aesch. <i>Pers.</i> 159-69.	91
6. LIANA LOMIENTO Osservazioni critico-testuali e metriche su Aesch. <i>Eum.</i> 352-3 = 365-6	107
7. ENRICO MEDDA Alcune congetture inedite di A.E. Housman all’ <i>Agamennone</i> di Eschilo	133
8. FRANCO MONTANARI Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall’ <i>Odissea</i> a Eschilo	147

9. ANTONIETTA PROVENZA Un destino paradigmatico. L'ibrido e la necessità del γάμος nel mito di Io	167
10. ALESSANDRO GRILLI Forme e funzioni della parola magico-sacrale nei <i>Sette contro Tebe</i>	195
11. GIOVANNI CERRI Antigone, Ismene e sepoltura di Polinice: protostoria di un mito	219
12. RENZO TOSI Creonte e il potere che rivela l'uomo (Soph. <i>Ant.</i> 175-7)	237
13. ROBERTO NICOLAI Perché Edipo è chiamato τύραννος? Riflessioni sull' <i>Edipo re</i> come tragedia del potere	251
14. SETH L. SCHEIN The Second <i>Kommos</i> in Sophocles' <i>Philoctetes</i> (1081-1217)	277
15. CAMILLO NERI <i>Marginalia Colonea</i>	299
16. FRANCESCO LUPI <i>Minima Sophoclea</i> . Fr. 150, 722, 338 R. ²	323
17. PAOLA ANGELI BERNARDINI Ecuba, le prigioniere troiane e la presenza del mare nelle <i>Troiane</i> di Euripide	341
18. ADELE TERESA COZZOLI Azione drammatica e metateatro nell' <i>Oreste</i> di Euripide	359
19. JORDI REDONDO <i>Alcestis</i> : Pro-Satyrical or Simply Romantic Tragedy?	385
20. MARCO ZANOLLA Tracce di polemica contro il <i>ploutos</i> nell' <i>Alcmena</i> di Euripide: fr. 95, 96 e 92 Kn.	403

21. EDWARD M. HARRIS
Pollution and Purification in Athenian Law
and in Attic Tragedy: Parallels or Divergences? 419

Part 2 – Κωμωδία / Comedy

22. ANDREAS BAGORDO
κομψευρικῶς. Tracce di Euripide socratico-sofistico
nella commedia attica 457
23. MARCO DURANTI
Due questioni interpretative nelle *Ecclesiazuse*
di Aristofane (vv. 1089-91, 1105-11) 491
24. GIUSEPPE MASTROMARCO
Aristofane, *Le donne che occupano le tende*, fr. 488 K.-A. 503
25. OLIMPIA IMPERIO
I demagoghi nelle commedie di Aristofane e dei suoi rivali 515
26. ANDREAS MARKANTONATOS
The Heracles Myth in Aristophanes' *Acharnians*:
The Boeotian and Dicaeopolis Scene (ll. 860-958) 545
27. PIERO TOTARO
Antiche e nuove esegesi di Aristofane, *Pluto* 168 563
28. FAUSTO MONTANA
Lamia nella *Collana* di Menandro (fr. 297 K.-A.) 585
29. GUIDO PADUANO
Un tema della Nea: la verità come perfetto inganno 599
30. MASSIMO DI MARCO
Una probabile eco della parodia comica del *Ciclope*
di Filosseno in Ermesianatte (fr. 7.73-4 Powell) 615

Part 3 – Παράδοσις / Reception

31. MARIA PIA PATTONI
Tragic and Paratragic Elements in Longus' *Daphnis and Chloe* 633
32. PAOLA VOLPE
Il Ciclope: un mostro tra antico e moderno 653
33. ERIC NICHOLSON
Finding Room for Satyrs at the Theatrical Table,
from Ancient to Modern Times 675
34. FRANCESCO DAL'OLIO
Oedipus Tyrant? Tyranny and Good Kingship
in Alexander Neville's Translation of Seneca's *Oedipus* 693
35. SILVIA BIGLIAZZI
Euripidean Ambiguities in *Titus Andronicus*:
the Case of Hecuba 719
36. VAYOS LIAPIS
On the Sources of Petros Katsaitis' *Iphigenia* (1720): Between
Lodovico Dolce, Molière, and the Commedia dell'Arte 747
37. GHERARDO UGOLINI
Il Genio della tragedia. Antigone nel *Vorspiel* di Hofmannsthal 783
38. DOUGLAS CAIRNS
Fascism on Stage? Jean Anouilh's *Antigone* (1944) 805
39. AVRA SIDIROPOULOU
Negotiating Oblivion: Twenty-First Century Greek
Performances of Ancient Greek Plays 833
40. MARTINA TREU
'Guidaci a passo di danza'. Cori comici sulla scena 857
41. ADELE SCAFURO AND HIROSHI NOTSU
Miyagi's *Antigones* 881

Part 4 – Ἐξω τοῦ θεάτρου / Theatre and Beyond

42. ANTON BIERL <i>Symmachos esso</i> : Theatrical Role-Playing and Mimesis in Sappho fr. 1 V.	925
43. WALTER LAPINI La casa dei belli (Asclepiade AP 5.153)	953
44. MAURO TULLI Plato's κάλλιστον δρᾶμα in Greek Biography	963
45. SIMONA BRUNETTI Il coraggio di tradire per poter tramandare: un allestimento contemporaneo del <i>Gysbreght van Aemstel</i> di Joost van den Vondel	975
46. NICOLA PASQUALICCHIO Piano d'evasione: carcere e utopia negli Shakespeare della Compagnia della Fortezza	1003
47. SOTERA FORNARO Il giovane rapsodo nella Stanza della Segnatura di Raffaello	1025
The Authors	1043

Appendix

Guido Avezzù's Publications (1973-2018)	1079
---	------

Tutto il mondo (greco) è teatro. Appunti sulla messa-in-scena greca non solo drammatica *

MARIA GRAZIA BONANNO

Abstract

By quoting examples from archaic Greek poetry and drama, as well from Aristotle, the Author shows that Greek culture essentially was a performance-culture, at least until Hellenistic age, when this culture survives in some 'fictional' literary forms.

Il celebre monologo di Jaques, che in *As You Like It* (Atto 2, scena 7) comincia con *All the world's a stage* paragonando tutto il mondo a un palcoscenico dove gli uomini non sono che attori, è una sorta di saggio su *Totus mundus agit histrionem*, il motto del *Globe Theatre* che la compagnia di Shakespeare aveva appena occupato (1599); ed è a sua volta 'luogo' centrale del saggio dedicato da Ernst Robert Curtius alla metafora del *theatrum mundi*, confluita nella letteratura medievale e poi in quella europea da fonti sia pagane che cristiane (Curtius 1992: 158-64). Da par suo, Curtius osserva il fenomeno di una metafora classica, nata con Platone, il quale, mentre nel *Filebo* parla di tragedia e commedia della vita (50b3), nelle *Leggi* raffigura l'uomo come θαῦμα, una marionetta tra le mani divertite di qualche dio (644d7): si tratta di uno degli stessi θαύματα (marionette) evocati insieme con il θαυματοποιός, il burattinaio, nel mito della caverna (*Resp.* 514b), dove si arriva, oggi, a individuare una precoce metafora del cinema.

Se noi qui abusiamo del motto shakespeariano, è perché a nessun mondo come a quello greco meglio si addice la 'reificazione' della classica metafora: il mondo greco è stato, veramente, teatro, nel senso che la cultura greca è stata, per eccellenza, cultura della *performance*, almeno fino all'età ellenistica, quando peraltro tale cultura sopravvive nella 'finzione' di alcune forme letterarie, per così dire, nostalgiche.

Continuità della *performance*

La *performance* greca nasce – prima dell’evento teatro storicamente inteso come tale – con la nascita stessa della poesia, epica e lirica, identificandosi con la sua esecuzione (a volte anche composizione) dinanzi a un pubblico di ascoltatori-spettatori. Questo giudizio, ormai persino ovvio, costituisce però l’estrema sintesi di studi piuttosto recenti. Fra tutti il più fortunato, forse, quello su Platone di Havelock, inteso a misurare gli effetti dell’oralità, se non della composizione, certo della comunicazione nella poesia *in primis* epica, patrimonio esclusivo, ed esaustivo, della Tradizione (con la maiuscola): una sorta di ‘enciclopedia tribale’ di etica, politica, storia, tecnologia (Havelock 1983: 30). A parte taluni limiti (cf. Cerri 1969), “l’originalità del discorso di Havelock”, come nota Gentili, “è nell’aver individuato proprio nelle strutture culturali rappresentate dall’epos omerico le ragioni profonde dell’aspra polemica di Platone, che ravvisava nell’opera dell’artista e del poeta una rielaborazione dell’esperienza doppiamente lontana dalla realtà” (Gentili 1995: 53): una rielaborazione ‘pericolosa’ perché mediata dalla *performance*, durante la quale l’autore-esecutore, mimando il racconto, non lasciava indifferente l’ascoltatore-spettatore, “ma, attraverso il piacere psicosomatico inerente agli aspetti visivi e auditivi, ossia gestuali e ritmico-musicali, dello spettacolo, lo coinvolgeva sino a renderlo partecipe e attore egli stesso dell’azione mimetica (Gentili 1995: 52).

A Gentili va per altro il merito di aver apprezzato gli stessi effetti nella lirica, poiché:

Sotto l’aspetto della comunicazione orale non vi è soluzione di continuità tra la poesia omerica e la poesia lirica: in generale, l’osservazione dello Snell sulla concretezza del linguaggio omerico riguardo ai processi mentali è applicabile anche al linguaggio della lirica. Si tratta di un atteggiamento mentale, di una psicologia della *performance* poetica che mira a pubblicizzare il personale e il soggettivo per renderlo immediatamente percepibile e istituire così un rapporto di emozionalità con l’uditorio. Di qui il frequente uso delle metafore, delle immagini, delle similitudini un linguaggio per così dire esoterico o di gruppo, come è soprattutto evidente dal carattere delle allegorie alcaiche (Gentili 1995: 55).

Gentili si riferisce a un ‘gruppo’ politicamente orientato come quello di Alceo (ma il discorso vale anche per Archiloco, Solone, Teognide), particolarmente avvezzo alle occasioni simposiali. Cui si aggiungono le occasioni del tiaso della ‘veneranda’ Saffo, ma pure le occasioni auliche di Ibico e Anacreonte; e soprattutto le occasioni pubbliche (feste cittadine e vittorie atletiche) celebrate ad opera della grande lirica corale da Alcmane a Pindaro. Sono, appunto queste, circostanze squisitamente ‘teatrali’, che precedono quello che normalmente s’intende per teatro greco: la tragedia e la commedia attica.

Ma già Aristotele avvertiva che τὸ δὲ μύθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, “per quanto riguarda la composizione dei racconti [Epicarmo e Formide] essa venne fin da principio dalla Sicilia” (*Poet.* 1449b5-7): il dramma, quello comico almeno, sarebbe stato importato dalla Sicilia, per continuare, dopo l’ἀρχαία (antica) e la cosiddetta μέση (di mezzo), nelle nuove forme della commedia menandrea; mentre è noto che, per lo stesso Aristotele, ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδία, “ciò che è proprio dell’epica appartiene alla tragedia” (1449b18-20), la tragedia ingloba l’epopea, costituendone una sorta di fisiologico e perfezionato sviluppo. Tale continuità – a suo modo riconosciuta ancor prima da Platone, che indicava i due capifila, κωμωδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγωδίας δὲ Ὅμηρος, “della commedia Epicarmo, della tragedia Omero”, quest’ultimo altrove definito τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλος καὶ ἡγεμῶν, “il primo maestro e guida dei tragediografi” (*Theaet.* 152e; *Resp.* 575c; cf. 578d) – è certo rassicurante. Anche se non si può eludere, ma solo accantonare, il problema della nascita della tragedia: in che modo si configuri il suo originario rapporto ‘dionisiaco’ col ditirambo, e come e quando il mitico Tespi avrebbe avuto l’idea di mettere insieme i modi del coro lirico con quelli dell’aedo epico, creando un nuovo tipo di *performance* chiamato τραγωδία (tragedia), mentre Eschilo avrebbe introdotto il secondo attore, inventando così la prima vera tragedia ‘drammatica’.

Oggi, in effetti, si tende a lasciare piuttosto in ombra il problema dell’origine e della natura rituale del dramma attico in rapporto all’occasione delle feste dionisiache. Se qui, tuttavia, non rinnoviamo l’antica protesta οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (niente a che fare

con Dioniso), non è tanto perché – come opinava Ortega y Gasset, volentieri citato da Kerényi – la filologia sarebbe incapace di preparare il nostro intelletto a percepire la dimensione del ‘miracolo’ della tragedia (e della commedia) attica: “nella ricerca sulla fede degli Ateniesi entrano in campo purtroppo i grecisti: a loro non riuscirà di ricostruirla”.¹ Questo perché, mentre lo stesso Ortega y Gasset amava postulare che ad Atene si celebrava una “azione di culto” dentro l’animo degli spettatori piuttosto che sulla scena, noi, per procedere, dobbiamo invece considerare che tale azione si svolgeva, appunto, sulla scena. Rassegnati alla parzialità di ogni ricerca, ci basterà di perseguire la continuità della *performance*, anche al fine di ridimensionare, almeno per un aspetto, il solito “miracolo greco”, come uno studioso di teatro ebbe ancora a definire la tragedia attica,² in realtà il prodotto della “plurisecolare civiltà teatrale che il popolo greco aveva di già alle spalle” (D’Ippolito 1983: 158).

In un saggio, eloquente già nel titolo, che annuncia la civiltà greca (d’età arcaica e classica) come “teatrale”, D’Ippolito non manca di citare Havelock, ma anche Luigi Enrico Rossi, che ha ben ridefinito l’empatia tra poeta e pubblico nella *performance* epica; e Gentili, che, proprio oggi, quando la civiltà libresca nata con l’ellenismo cede il passo ad altre forme di comunicazione, avverte “la possibilità di un recupero della Grecia più antica, quella dell’arcaismo colto nella vitalità delle sue forme comunicative”,³ soggette all’ἄκοή (udito) e all’ὄψις (vista).

1 Ortega y Gasset è citato in esergo e commentato da Kerényi (1992: 290 e 303-4). A proposito della “dimensione del miracolo” avvertita da Kerényi – dimensione che neppure i due splendidi capitoli ‘dionisiaci’, interamente dedicati agli inizi della tragedia e alla nascita e trasformazione della commedia (290-317), bastano tuttavia a commisurare, scrive Kerényi: “il miracolo più grande di tutta la storia della cultura”, poiché il popolo ateniese ha fatto ‘proprie’ le tragedie, nonché “l’immanente relazione con il loro tenebroso dio” (304ss.).

2 Così Léon Chacereel intitola il capitolo sulla tragedia attica (Chacereel 1967). Cf. in proposito D’Ippolito 1983: 157.

3 Così D’Ippolito 1983: 165 (cf. Rossi 1978: 122ss.) e 171 (cf. Gentili 1979: 252ss.), dove pure ricorda Ranuccio Bianchi Bandinelli il quale presagiva che la civiltà di massa – e audiovisiva, diremmo oggi – avrebbe coinciso con la scomparsa delle ultime tracce delle forme ellenistiche (Bianchi Bandinelli 1978: 34).

I tempi, insomma, sono maturi per uno studio globale della *performance* greca nelle sue diverse manifestazioni. È pur vero – come ricorda D’Ippolito – che a Bérard capitava già di affermare che “Homère fut pour les dix ou douze générations ioniennes et eoliennes un auteur de scène, récit et joué par les aèdes d’abord, par les rhapsodes ensuite”, e che “il faut donc lutter en nous-meme contre tous les enseignements et tous les préjouisés de notre éducation littéraire pour apercevoir que, de l’épos homérique à la tragédie athénienne, il y eut continuité de développement et identité de nature: l’épos est un drame en hexamètres, à un seul récitant: la tragédie est un drame en mètres mélangés, à un, puis à deux, puis à trois, puis à plusieurs récitants”; e Manara Valgimigli, a proposito di *Poesia letta e poesia ascoltata*, già osservava: “noi abbiamo oggi della poesia un criterio e un sentimento al tutto diversi dal criterio e dal sentimento che ne avevano i Greci dell’età classica fino al periodo ellenistico”, mentre “tutto nell’Ellade antica era come recitato e rappresentato”: tutto era dramma, fin da Omero “poeta drammatico”.⁴ Ma si ha l’impressione che l’intuito, ingegnoso quello di Bérard, finissimo quello di Valgimigli, esprimesse (a orecchie comunque non recettive) istanze di memoria aristotelica, oltre che platonica, nell’istituire un filo diretto fra Omero e la tragedia.⁵

Tornando al tema, oggi particolarmente in voga, della messa-in-scena greca non solo drammatica, sembra ormai normale – grazie alla sempre più ricca messe di contributi storicamente, antropologicamente, teoricamente (semioticamente) scaltriti – ‘ascoltare’ e ‘vedere’ la lirica greca come un’arte fondata sulla

4 Cf. rispettivamente Bérard 1933: 75 e Valgimigli 1964: 563ss. (il saggio risale al 1928).

5 Cf. peraltro Russo 1984: X-XI: “Platone è competente . . . – se in Omero cancelli le parti che stanno fra le parti dei personaggi, avrai una forma opposta: la forma della tragedia – così si dialoga in una scuola di strumenti critici situata nell’Atene di Platone, *Repubblica*, 394b”. Abbiamo già accennato a Omero, addirittura, secondo Platone, τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλος (“primo maestro dei tragici”) e al rapporto di continuità, illustrato da Aristotele, dall’epopea alla tragedia (quest’ultima ingloba la prima, mentre non si dà il reciproco: cf. *Poet.* 1449b19). Sulla ‘precoce’ capacità omerica di organizzare il racconto περι μίαν πράξιν, “intorno a una sola azione”, cf. 1451a23ss.).

performance (a *performing art*), dotata di effetti musicali, istrionici e coreutici anche molto complessi: una sorta, per dirla con John Herington, di “drama-before-drama” (Herington 1985: X). Con tale formula, oggi non più in grado di ‘provocare’, si ribadisce quella rassicurante continuità diacronica, che, per l’aspetto della comunicazione, colloca la tragedia in linea con la poesia precedente, eseguita come spettacolo, spesso in forma agonale, in occasione delle più importanti feste religiose. Si insiste, in particolare, e in termini di “song culture”, sulla *performance* della lirica corale, basata, come più tardi il dramma tragico, sulla danza e sulla musica non meno che sulla parola (39). Né manca di giungere, anche qui, l’eco di una precoce definizione come quella di Tatarkiewicz, capace di dire – circa l’arte ‘espressiva’ nella Grecia più antica – “amalgama di poesia, musica e danza”: di parafrasare, in verità, la “*choreia* una e trina” del grande Zieliński, per cui la tragedia – continuazione della *choreia* primitiva, fondata in egual misura sulla parola, sul suono, sul movimento – doveva apparire “per quanto riguarda l’aspetto visivo, più simile all’opera lirica moderna che alla tragedia moderna”.⁶ Il discorso di Herington è, comunque, dettato da una consapevolezza più attuale.

Consapevolezza a suo modo condivisa, sempre per quanto riguarda la lirica arcaica, da Wolfgang Rösler, il quale ha indagato il fenomeno della δειξις (deissi) nella messa-in-scena lirica in rapporto all’oralità, suscitando un costruttivo dibattito che, nei termini della *Sprachtheorie* di Karl Bühler, potremmo riassumere in “demonstratio ad oculos” vs. “deixis am phantasma”.⁷ Il tema è complesso, implicando la nozione di realtà e/o immaginazione, nonché l’eventuale ruolo dell’‘io’ e del ‘noi’ nella lirica cosiddetta monodica e in quella corale. L’intreccio di tali problemi ha dato luogo a ipotesi e soluzioni molteplici. Talune schematiche quanto parentorie, ma già obsolete.⁸ Altre più duttili, e aperte a

6 Così Tatarkiewicz 1979: 26 e 67 (il primo volume dell’originale risale al 1960).

7 Cf. rispettivamente Rösler 1980; Rösler 1983; Latacz 1985.

8 Mi riferisco, in particolare, alla drastica affermazione di Lefkowitz (1963) per cui l’‘io’ della poesia pindarica non epinicia sarebbe sempre corale; affermazione in parte sfumata nel più recente Lefkowitz 1988: 10-11. Sull’argomento, cf., da ultimo, Bremer 1990; nonché Fantuzzi (1993: 935ss.), il

esiti comunque interessanti, perché ritorna l'uso degli *Zeigwörter* (parole indicatrici) invocati da Rösler nel “campo della fantasia costruttiva”; anzi ricostruttiva, se si considera che già nella lirica corale, nel caso di riuso di una composizione, il cambiamento di funzione e di significato degli elementi deittici, per la perdita dell'originario quadro pragmatico, si può assumere come il passaggio dai modi della “*demonstratio ad oculos*”⁹ a quelli della “*deixis am phantasma*”; mentre, nel caso di una riattualizzazione o, se si vuole, di *re-performance*, cioè del riuso di una composizione in situazione analoga, è da registrare una rinnovata “*demonstratio ad oculos*”. Perfino in età alessandrina, quasi per principio d'inerzia, è possibile la ‘nostalgica’ ricerca di un effetto mimetico: da parte di Callimaco, ma anche di Teocrito.¹⁰ E, se i *Mimiambi* di Eronda non venivano rappresentati – come voleva Pasquali, con argomenti tuttavia non cogenti, puntualmente discussi da Mastromarco¹¹ –, molti apparenti indizi di una destinazione teatrale dovrebbero interpretarsi come allusioni a una ‘finta’ rappresentazione.

Un esempio di lirica teatrale

Ci stiamo incamminando – anche se per una via minore, quella del mimo – verso il teatro *κατ' ἑξοχήν* (per eccellenza), ovvero il trionfo della *performance*. Gli studi più recenti, nel campo della filologia classica, sono finalmente attenti al testo teatrale in quanto scritto o comunque pensato per la scena, e per un preciso *Zeitraum*, quello appunto della messa-in-scena. Sfogliando, ad esempio, i lavori apparsi nella rivista DRAMA, dai diversi ma sempre specifici contributi si può evincere come già sia ora di bilan-

quale opportunamente mette in guardia dall'altrettanto ingiustificata affermazione, quella “speculare, per cui la prima persona degli epinici esprimerebbe sempre la ‘voce’ dell'autore” (935n24).

9 Rösler 1983: 14ss. (per la specifica attualizzazione nell'ambito del simposio cf. 19-20.).

10 Cf., in proposito, Fantuzzi (1993: 941), che rinvia in generale a Albert 1988.

11 Cf. Mastromarco 1979: 22-3 e Mastromarco 1984: 5ss.

ci: “It is time to rethink performance criticism”, nota esplicitamente Niall W. Slater.¹²

Tuttavia, al di là delle ormai numerose indagini, varie nel merito e nel metodo per la stessa pluricodicità del testo teatrale, resta pur sempre il fatto che lo studioso di *performance* deve ‘immaginare’ l’oggetto dei propri studi, (ri)vederlo con gli occhi della mente. Il famoso precetto aristotelico (*Poet.* 1455a22), sul quale ritorneremo, δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι, ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον (“bisogna comporre i racconti ed elaborarli con il linguaggio avendoli quanto più possibile davanti agli occhi”), rivolto al poeta drammatico perché sappia (pre)vedere la scena e così evitare il ‘fiasco’ di Carcino, vale, reciprocamente, per il fruitore postumo e dunque improprio (anche se critico e avvertito) di un testo scritto per una scena già da tempo e da altri consumata. La λέξις – la dimensione verbale della più complessa ‘scrittura’ scenica – costituisce l’elemento testuale superstita, cui si possono aggiungere tutti i dati – però extratestuali – che l’informazione storica, antiquaria, antropologica è in grado di fornire per una immaginaria ‘visione’ della scena, il più possibile appunto πρὸ ὀμμάτων (davanti agli occhi).

In ogni caso, resta teoricamente apprezzabile la linea che, senza soluzione di continuità, a partire dall’esecuzione epica, attraverso quella lirica, giunge fino al teatro drammatico. Prenderei qui ad esempio un caso ‘mediano’, tratto dalla lirica corale, giustamente privilegiato dagli studiosi di *performance*: i parteni di Alcmane, per i quali Herington, ancora felicemente, ha parlato di “lyric dramatization of lyrics”: formula che mi piacerebbe qui sperimentare, sviluppando in senso ‘teatrale’ alcune mie precedenti osservazioni filologiche, muovendo dunque dalla λέξις (linguaggio).¹³

12 Slater 1993: 2. Spiace, tuttavia, che tra i nomi più illustri citati, per i loro differenti ma sempre specifici meriti, da Newiger a Whitman, da Arnett a Taplin etc., manchi Carlo Ferdinando Russo, il cui importante, e precoce, *Aristofane autore di teatro* (Russo 1984) usciva per la prima volta a Firenze nel 1962 (ora leggibile anche in inglese, cf. Russo 1994). Per altri, e più attuali, contributi di filologi classici (non solo Taplin, ma Del Corno, Marzullo, Mastromarco, Lanza etc.), cf. *infra* il paragrafo “Spazio teatrale e parola scenica”.

13 Cf. rispettivamente Herington 1985: 22, Bonanno 2018: 43ss. Per il con-

Nel cosiddetto *Primo Partenio* (fr. 3 Calame), Agesicora, il cui nome parlante indica (anche a noi) la corega, ha scelto come compagna prediletta Agido, escludendo il resto del coro, cui non resta che elogiare la coppia. Funziona però, convenzionalmente, lo schema-δεύτερος (secondo)¹⁴ già collaudato da Omero per i propri eroi: Agido sta ad Agesicora come Pisandro stava ad Achille (cf. Alc. 3.58-9; *Il.* 16.194-5). Non c'è competizione tra le due, poiché – come già il 'secondo' Pisandro veniva assunto al rango di Achille nei confronti di una massa esclusa – la 'seconda' Agido è assimilata ad Agesicora e quindi elevata al di sopra delle altre coreute. Davanti agli occhi dei presenti, la grazia di Agido s'imponeva (quasi) quanto la bellezza di Agesicora. Ne garantisce, in codice, la similitudine del cavallo colasseo veloce (quasi) quanto l'ibeno (vv. 58ss.): l'intenzione encomiastica è annunciata da una precedente metafora, anch'essa equestre, dedicata alle lodi della sola Agesicora, metafora sulla cui ἐνάργεια non è qui il caso di insistere.

Vale invece la pena di osservare la trasformazione, anzi la *re-performance*, di un altro precedente epico. Si tratta di *Il.* 10.249, dove Odisseo invita Diomede a non lodarlo, poiché superflua risulterebbe ogni sua parola in presenza degli Argivi che già sanno (per aver visto!):

... μήτ' ἄρ με μάλ' αἶνεε μήτε τί νείκει,
εἰδῶσι γάρ τοι ταῦτα μέτ' Ἀργείοις ἀγορεύεις.

[Non mi lodare molto e non mi biasimare;
parli ad argivi che sanno queste cose.]

Allo stesso modo, Agesicora rende inutile la lode della corifea (cf. vv. 43ss.), per l'evidenza della propria bellezza dinnanzi a un pubblico di veri e propri spettatori, ed il coro infatti desiste (vv. 56ss.):

διαφάδαν τί τοι λέγω;
Ἀγησιχόρα μὲν αὐτα.

[Perché dirlo apertamente?
Questa è Agesicora]

testo socio-pragmatico, rinvio all'importante ricerca di Calame 1977.

¹⁴ Per tale nozione, cf. Puelma 1977: 30.

Non serve parlare, perché “questa è Agesicora” (eccotela, puoi guardarla, perché è qui, davanti ai tuoi occhi). Il forte deittico ne esalta l’effettiva presenza πρὸ ὀμμάτων, davanti agli occhi (cf. v. 50 ἦ οὐχ ὀρήϊς; “non vedi?”) dell’intera città convenuta alla festa. Per rispetto del modello omerico, ma in virtù della *re-performance* alcmanea, si potrebbe anche parlare di “lyric dramatization of epics”.

Passando al *Secondo Partenio* (fr. 26 Calame), il partenio di Astimeloisa, ci limitiamo ad evocare pochi versi, ammirati, *et pour cause*, anche da Herington, che li cita in traduzione.¹⁵ Il coro inutilmente si strugge d’amore per la protagonista (vv. 64ss.):

Ἄ[σ]τυμέλοισα δέ μ’ οὐδὲν ἀμείβεται

...

[ὦ]τις αἰγλάεντος ἀστήρ[

ὠράνῳ διαιπετής

...

] διέβα ταναοῖς πο[σί]

[Astimeloisa non mi risponde niente

...

come una fulminea meteora

lungo il cielo scintillante.

...

ha attraversato a rapidi passi]

Astimeloisa non risponde. Il coro (e il pubblico) la vede passare “come una fulminea meteora lungo il cielo scintillante”, la vede, in realtà, mentre attraversa, anzi “ha già attraversato a rapidi passi” necessariamente uno spazio, e propriamente uno spazio teatrale. La scena alcmanea (si direbbe da manuale) non è che una *performance* poetica, e profetica, della celebre dichiarazione di Brook: “Posso scegliere un qualsiasi spazio vuoto e dire che è un nudo palcoscenico. Un uomo attraversa questo spazio mentre un altro lo sta a guardare, e ciò basta a mettere in piedi un’azione scenica” (Brook 1968: 11). Poiché è certo insufficiente, come nota Edmunds, dire, con la Fischer-Lichte, che teatro è “A interpreta il ruolo di X mentre S guarda”, sottintendendo la primaria condizione di uno spazio (Edmunds 1992: 22).

¹⁵ Herington 1985. L’attenzione di Herington si appunta sui vv. 5-8 e 61-72.

Uno spazio teatrale o, meglio, della *performance*, perché li per li creato da un corpo, da corpi. A proposito dello spazio creato dall'arte, nella fattispecie dalla scultura (ma "die plastischen Gebilde sind Körper", "le forme plastiche sono corpi"), Heidegger si chiede in che rapporto stia lo spazio artistico, nonché lo spazio della vita con le 'sue azioni' e i 'suoi spostamenti' quotidiani, con l'unico spazio oggettivo, quello fisico. E, chiedendosi "wovon spricht sie im Wort Raum?" ("di cosa parla essa [la lingua] nella parola spazio?"), risponde "darin spricht das Räumen" ("con ciò intende il fare spazio"). La parola spazio parla del "fare spazio".¹⁶ *Räumen* dunque: parola più che mai chiave nell'arte della messa-in-scena, il cui spazio 'si fa' necessariamente in quel preciso e non altro *hic et nunc*, dove e quando partecipano fisicamente emittente e destinatario, di norma collettivo.¹⁷

Insistendo sull'inscindibile – e imprescindibile in ogni *performance* – dimensione spazio-tempo, Slater ribadisce: "a play proceeds linearly through time", mentre "the audience of a play experiences the play in the time frame set by performance" (1993: 8). Ma ciò che i moderni sentono il bisogno di teorizzare costituiva pratica quotidiana per i greci d'età arcaica e classica, i quali – svolgendo la *performance* senza soluzione di continuità dall'epica alla lirica e al dramma, e nel senso fin qui indicato, sia diacronico che sincronico – ignoravano il 'traumatico' passaggio (cui obbliga ogni *Buchkultur*) da un'esperienza individuale a una collettiva. E l'aforisma di Artaud, "le théâtre est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois",¹⁸ era convinzione, non

16 Heidegger 1979: 11, 15, 17ss. Il testo *Die Kunst und der Raum*, pubblicato dall'editore Erker di St. Gallen nel 1969, è una rielaborazione della conferenza *Raum, Mensch und Sprache*, che Heidegger tenne il 3 ottobre 1964 presso la galleria "im Erger" di St. Gallen, in occasione di una mostra di scultura di Bernhard Heiliger.

17 Per una messa a punto di tale nozione produttivo-comunicativa, dunque pragmatica, relativa all'"arte dello spettacolo" (distinta, secondo Kowzan dall'essere comunicata obbligatoriamente nello spazio e nel tempo), cf. De Marinis 1982: 63-4.

18 Così Artaud 1964: 117; cf. De Marinis (1982: 60), cui rinvio per la specifica attenzione dedicata alle nozioni di replicabilità, ripetibilità, riproducibilità tecnica (64ss.).

indotta, dello spettatore greco, arcaico e classico, abituato allo spazio-tempo della *performance*, prima che diventasse normale, per il lettore (consueto) alessandrino, tornare indietro sul testo scritto, per rileggerlo.

Spazio teatrale e parola scenica

Fermiamoci sullo spazio, la dimensione performativa di norma ritenuta più importante, quella comunque maggiormente ‘pensata’ dai teorici. Pensando appunto al “theatrical space”, Edmunds si avvale di una distinzione funzionalmente collaudata per il teatro moderno: “theatre space, stage space, dramatic space” (Edmunds 1992: 223). Il primo è determinato dall’architettura del teatro che impone precise e inalterabili condizioni. Il secondo concerne materialmente scena e scenografia, ma anche i costumi e il corpo degli attori. Il terzo, lo spazio cosiddetto drammatico, è lo spazio propriamente creato da quella che si suole chiamare ‘parola scenica’, e dunque ulteriormente distinto in ‘diegetico’, quando la parola focalizza lo spazio extrascenico, e ‘mimetico’, quando la stessa parola focalizza lo spazio visibile della scena (il diegetico, può ancora distinguersi tra lo spazio visto dai personaggi ma non dagli spettatori e lo spazio invisibile a entrambi). Sulla parola scenica molto si è scritto: una parola notoriamente funzionale al teatro shakespeariano,¹⁹ ma già a quello eschileo, se, per esempio, a proposito dello sprofondare delle Oceanine assieme a Prometeo, Taplin persuasivamente ipotizza, approvato da Marzullo, una “attenzione non più che virtuale (i.e. a parole) di siffatti sommovimenti”.²⁰ La stessa parola ‘agisce’ nello spazio comico aristofaneo: in uno studio allusivamente intitolato “Scena e parola nelle *Rane* di Aristofane”, Dario Del Corno riaffronta il problema delle cosiddette ‘didascalie di scena’, interne al – o intruse nel – testo drammatico, volute da Page e contestate, anzi espunte, da Bain.²¹ E risolte da Taplin, il quale ha

19 Si veda, in proposito, lo specifico titolo di D’Amico 1974.

20 Così Marzullo (1993: 131n81), che opportunamente accoglie la soluzione di Taplin 1977b: 274-5.

21 Cf. rispettivamente Del Corno 1986: 205ss., Page 1934: 112, Bain 1977: 53n2.

dimostrato in modo convincente come i 13 casi in cui tali “stage directions” appartengono alla tragedia costituiscano altrettante interpolazioni, dovute a lettori e trascrittori di età successive (che si ‘ispiravano’ appunto al testo); mentre è plausibile estendere tale principio alla commedia, di cui Taplin esamina con successo qualche caso (1977a: 121ss.). Altra questione, a prima vista contraddittoria, suscitano le ‘didascalie’ così fisiologicamente appartenenti al testo come naturalmente pronunciate dai personaggi. Una via d’uscita intrapresa dal solito Taplin – le indicazioni sarebbero dirette, in origine, non ad un lettore, bensì “to the audience in the theatre” – è poi decisamente percorsa da Del Corno: “la soluzione andrà in effetti ricercata in questa direzione”.²²

Per la verità, con circa vent’anni d’anticipo, Amy Marjorie Dale in un saggio intitolato “Seen and Unseen in the Greek Stage”, si era acutamente espressa sulle indicazioni descrittive più precise, fornite a parole dagli stessi autori, avvertendo che segnali del genere dovevano il più delle volte riguardare (una sorta di paradosso) ciò che era invisibile agli ascoltatori-spettatori, oppure visibile in forma così rudimentale che essi avevano bisogno di aiuto per interpretare ciò che vedevano, ed in questo caso il testo chiariva e integrava lo spettacolo.²³

Aristotele peraltro affermava che l’autore drammatico avrebbe dovuto (*Poet.* 1455a22ss.):

τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα ὁ ὄρων ὡσπερ παρ’ αὐτοῖς γινόμενος τοῖς πραπτομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι τὰ ὑπεναντία.

22 Del Corno 1986: 208. Per una chiara messa a punto della convenzione scenica aristofanea, cf. Mastromarco (1994), dove, allo specifico capitolo intitolato “Un testo per la scena” (105ss.), si approfondiscono, tra l’altro, alcuni problemi di parola scenica, anche in analogia col teatro shakespeariano (111ss.). Per l’uso tragico della parola scenica, cf. Marzullo 1986, 1988, 1988/89, nonché 1993: 164ss. e n42.

23 Lo studio di A.M. Dale, che risale al 1956, è compreso in Dale 1969: 119-29. Pressoché coevi i lavori di due anglisti svizzeri, non a caso su Shakespeare: Stamm (1954) e Müller-Bellingshausen (1955), entrambi ricordati da Benedetto Marzullo (1988/89: 123n1).

[comporre i racconti e rifinirli con il linguaggio quanto più ponendoli davanti agli occhi. Vedendo così nel modo più chiaro come se si fosse dinnanzi agli stessi fatti, si potrà trovare ciò che è conveniente e non sfuggiranno le incongruità.]

Bisogna che il poeta, “nel comporre le sue favole e specialmente nel dare a ciascun personaggio la propria espressione verbale” (Valgimigli), abbia il più possibile davanti agli occhi lo svolgimento dei fatti. Tale ‘preveggenza’, come se egli fosse davanti alla stessa azione scenica (παρ’ αὐτοῖς . . . τοῖς πραττομένοις), gli farà trovare ciò che conviene ad evitare ogni incongruità. Il poeta deve insomma immaginarsi non tanto “in mezzo agli stessi fatti” (Lanza 1987), quanto esattamente al posto dello spettatore, dunque davanti ai fatti che si svolgono sulla scena. Ne è prova l’errore di Carcino, le cui ragioni si palesano con l’attuazione della (pre)visione del poeta nella reale visione dello spettatore (*Poet.* 1455a27-9: ὁ γὰρ Ἀμφιάραιος ἐξ ἱεροῦ ἀνῆει, ὃ μὴ ὀρῶντα [τὸν θεατὴν] ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν, “Anfiarao, infatti, ritornava dal tempio il che sfuggiva a colui che (lo spettatore) non stava a guardare, ma la scena fu bocciata poiché gli spettatori ne rimasero infastiditi”).

L’uscita di Anfiarao dal tempio (dove si era nascosto) sfuggiva a chi (lo spettatore) non stava a guardare (perché non sollecitato verbalmente, o dalla voce dello stesso Anfiarao nell’atto d’uscire, o dall’annuncio della sua uscita): l’incongruità (τὰ ὑπεναντία) in questione, colta e ‘fischiata’ dal pubblico, doveva consistere (Aristotele sta qui prescrivendo una *concinna lexis* sulla scena) nella mancata coordinazione tra ὄψις (vista) e ἀκοή (ascolto), per l’insufficienza del poeta (qui istruito a non deludere le αἰσθήσεις, percezioni del pubblico) nell’adattare alla dimensione visiva quella auditiva.²⁴ Carcino aveva insomma trascurato, magari per una bat-

24 Nonché quella ‘gestuale’, aggiungerà più avanti Aristotele (1455a29 καὶ τοῖς σκῆμασι συναπεργαζόμενος, “elaborando [i racconti] anche con le figure”, *scil.* ὁ ποιητής, il poeta). Cf. l’essenziale commento di Lucas 1968: 177. Il capitolo 17 – ai paragrafi 1 e 2 richiama la premessa di 15.8 sulle αἰσθήσεις (percezioni) del pubblico che il poeta non deve ‘deludere’ – è notoriamente molto dibattuto, e in particolare l’errore di Carcino (su cui si è espresso, da ultimo, Edmunds 1992: 224-5) ha dato luogo ai più disparati giudizi: a partire

tuta, la ‘rilevanza’ verbale di ciò che doveva accadere, o stava accadendo: già nello “stage space” prima che nel “dramatic space”, dove più e meglio la parola scenica greca trionfava, impegnando la fantasia dello spettatore. L’espressione $\pi\rho\acute{o}$ $\delta\mu\acute{o}\tau\omega\nu$ (davanti agli occhi), attestata una sola volta nella *Poetica*, è ripetutamente usata da Aristotele nella *Rettorica* a proposito delle figure spesso associate alle metafore e create al fine di $\sigma\eta\mu\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\upsilon\iota\nu$ $\acute{\epsilon}\nu\acute{\epsilon}\rho\gamma\epsilon\iota\alpha\nu$ (indicare un atto) e $\acute{\alpha}\psi\upsilon\chi\alpha$ $\acute{\epsilon}\mu\psi\upsilon\chi\alpha$ $\kappa\omicron\iota\epsilon\acute{\iota}\nu$ (rendere animate le cose inanimate) (*Rhet.* 3 1411b4ss.). Di tanta ‘animazione’ è responsabile “la capacità eidetica del poeta, la sua abilità di visualizzazione verbale, quella che qualche secolo più tardi l’anonimo del *Sublime* (15.1) definirà $\varphi\alpha\nu\tau\alpha\sigma\acute{\iota}\alpha$ (fantasia, immaginazione) nell’accezione più rigorosa del termine: $\delta\tau\alpha\nu$ $\acute{\alpha}$ $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\upsilon\iota\varsigma$ $\acute{\upsilon}\pi$ ’ $\acute{\epsilon}\nu\theta\omicron\upsilon\sigma\iota\alpha\sigma\mu\omicron\upsilon$ $\kappa\alpha\acute{\iota}$ $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\upsilon\varsigma$ $\beta\lambda\acute{\epsilon}\pi\epsilon\iota\nu$ $\delta\omicron\kappa\eta\acute{\varsigma}$ $\kappa\alpha\acute{\iota}$ $\acute{\upsilon}\pi$ ’ $\delta\psi\iota\nu$ $\tau\iota\theta\eta\varsigma$ $\tau\omicron\iota\varsigma$ $\acute{\alpha}\kappa\omicron\upsilon\omicron\sigma\iota\nu$ (“quando ciò che dici sotto la spinta dell’entusiasmo e della passione ti sembra di vederlo, e lo poni sotto gli occhi degli ascoltatori”).²⁵

Profonde sono dunque le radici della parola scenica e, se si vuole, anche della “scenografia verbale”,²⁶ notoriamente invocate

dalla lettura del testo, dove, ad esempio, sulla base di $\delta\rho\omega\nu$ a r. 24, si è inteso $\mu\eta$ $\delta\rho\omega\nu\tau\alpha$ a r. 27 riferito al poeta e non allo spettatore (in tal caso $\tau\omicron\nu$ $\theta\epsilon\alpha\tau\eta\nu$ sarebbe una glossa erronea), ma la negazione $\mu\eta$ “should give a conditional or generic force” obietta giustamente Lucas 1968: 174. Il problema – alla cui soluzione, qui appena accennata, Emanuele Dettori (1997) ha dedicato un apposito intervento nel numero 5 di DRAMA – riguarda comunque, non va dimenticato, il rapporto tra $\delta\psi\iota\varsigma$ (vista) e $\lambda\acute{\epsilon}\xi\iota\varsigma$ (linguaggio) nella prospettiva della fruizione spettatoriale: ($\mu\eta$) $\delta\rho\omega\nu\tau\alpha$ sarà dunque da riferire a chi istituzionalmente guarda la scena e cioè allo spettatore, tanto più che il precedente $\delta\rho\omega\nu$ è detto del poeta in condizioni ‘virtuali’ cioè ‘come se’ guardasse la scena da spettatore; cf., del resto, il parallelo 1453b3ss. $\delta\epsilon\acute{\iota}$ $\gamma\acute{\alpha}\rho$ $\kappa\alpha\acute{\iota}$ $\acute{\alpha}\nu\epsilon\upsilon$ $\tau\omicron\upsilon$ $\delta\rho\acute{\alpha}\nu$ $\omicron\upsilon\tau\omega$ $\sigma\upsilon\nu\epsilon\sigma\tau\acute{\alpha}\nu\alpha\iota$ $\tau\omega\nu$ $\mu\acute{\upsilon}\theta\omega\nu$ $\acute{\omega}\sigma\tau\epsilon$ $\kappa\tau\lambda.$ (“bisogna che anche senza vedere i racconti siano composti in modo che etc.”), dove si rivendica la percezione degli effetti della tragedia anche senza spettacolo, indicando con $\acute{\alpha}\nu\epsilon\upsilon$ $\tau\omicron\upsilon$ $\delta\rho\acute{\alpha}\nu$ (“anche senza vedere”) la mancata condizione di spettatore, nonché 1460a13-14, dove a proposito di certo assurdo ($\acute{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\nu$) ammesso dall’epopea $\delta\iota\acute{\alpha}$ $\tau\omicron$ $\mu\eta$ $\delta\rho\acute{\alpha}\nu$ $\epsilon\iota\varsigma$ $\tau\omicron\nu$ $\pi\rho\acute{\alpha}\tau\tau\omicron\nu\tau\alpha$ (“per il fatto che non si vede chi agisce”), sempre ‘tecnicamente’ si definisce la (qui ancora mancata) condizione di spettatore drammatico.

²⁵ Cf. Di Marco 1989: 140.

²⁶ Una distinzione tra la prima, con funzione essenziale (e strutturale), e la seconda, con funzione accessoria (e decorativa), stabilisce Benedetto

per il teatro shakespeariano poiché “non era certo in Shakespeare – né d'altronde nella sua epoca – che poteva nascere e insuperbire il bestiale errore secondo cui lo spettacolo avrebbe luogo sulle tavole del palcoscenico”,²⁷ s'intende naturalisticamente. È stato il pregiudizio naturalistico “a darci un'immagine distorta dell'età elisabettiana”:²⁸ “e di quella Greca”, soggiunge uno studioso di teatro antico come Del Corno, alle (nuove) prese con i (vecchi) problemi circa la messa-in-scena delle *Rane*: l'asino (in carne ed ossa, o si tratterà di uno o più uomini acconciamente travestiti?); la barca di Caronte e il viaggio di Dioniso (come veniva rappresentato, davvero dinamicamente?); il coro delle *Rane* (erano viste dallo spettatore, o no?); il mostro di Empusa (Xantia descrive il mostro al padrone che non riesce a vederlo, ma siamo sicuri che al dio non è concesso di vedere quel che vede il servo? E il pubblico vedeva o no Empusa?).²⁹ Lo studioso giustamente stigmatizza la pretesa di sciogliere gli interrogativi lasciati aperti dal testo di Aristofane, pretesa imputabile alla tendenza naturalistica che tanto a lungo ha caratterizzato il teatro moderno, da resistere alle pur notevoli rivoluzioni registiche degli ultimi (anzi penultimi) tempi.

L'impossibilità di rispondere a siffatti interrogativi è però una logica conseguenza della *performance*: tutto ciò che avveniva nello “stage space” non ci appartiene più, essendosi consumato una volta per tutte nello spazio propriamente, e storicamente, performativo. Lasciando da parte il “theatre space” (competente dominio soprattutto degli archeologi, utile comunque a qualche fondata ipotesi, non solo circa la struttura dell'edificio centrale e le infrastrutture sceniche, ma anche l'azione degli attori), è dunque sul “dramatic space” che più volentieri si esercita la fantasia (nel sublime significato voluto dall'Anonimo) degli studiosi, spettatori postumi (e necessariamente incuranti di tale *contradictio in adiecto*) di ogni classica *performance*. Così si insiste sullo spazio dei tragici, e non meno su quello di Aristofane, quale spazio eminentemente simbolico.

Marzullo (1993: 146n15), dove l'autore sintetizza le proprie precedenti indagini).

27 Così Montano (1919), ricordato da Del Corno

28 Così D'Amico 1974: 29.

29 Cf. Del Corno 1986: 209ss. Per una discussione equilibrata e aggiornata di tali problemi ‘tecnici’ aristofanei, cf. Mastromarco 1994: 111 e 116ss.

In occasione di un convegno dell'I.N.D.A. (Istituto Nazionale del Dramma Antico) nel 1989 interamente dedicato allo spazio teatrale, Diego Lanza rivendicava lo spazio della commedia aristofanea all'estemporanea "invenzione" del πρωταγωνιστής (prim'attore).³⁰ A proposito dell'attor comico di Aristofane, capace di creare spazi (*räumen* sopra dicevamo, con Heidegger), Lanza prendeva ad esempio Diceopoli, creatore, prima dello spazio dell'assemblea, poi di quello antistante la propria casa, e via via di ogni mutato spazio di scena, definito dai suoi movimenti, ma *in primis* dalla sua parola. In questo, tuttavia, la parola scenica aristofanea non si dimostrerebbe più taumaturgica di quella eschilea, o comunque tragica, istituzionalmente creatrice, come si è accennato, persino di mirabolanti scenografie. Più stupefacente semmai la libertà di uscire, e rientrare, del prim'attore comico dal – e nel – personaggio, per le frequenti rotture della cosiddetta illusione drammatica, in realtà per le frequenti allocuzioni al pubblico, volte ad attirarlo, con forza centripeta, dentro lo spazio scenico. Alla base di questo concentrarsi e reciprocamente (centrifugamente) irradiarsi dell'intera azione comica attorno al suo 'centro', impersonato dal πρωταγωνιστής – dal *comic hero*, secondo Whitman (1964), dal *trickster*, secondo Brelich (1969) – "sembra un medesimo principio, che si potrebbe definire come principio di espansione" (Lanza 1989b: 182).

Tale suggestiva ipotesi mi fece allora venire in mente, e suggerire, che lo spazio 'espanso' – teoricamente però all'infinito – dell'eroe comico aristofaneo potesse simbolicamente identificarsi – all'estremo, anzi all'impossibile limite – con lo spazio dell'utopia: e mi riferivo non solo, e non tanto, allo spazio aereo percorso da Trigeo, parodia di Bellerofonte, quanto allo spazio davvero impossibile di Nefelococcugia, raggiunto da Pisetero ed Evelpide; nonché allo spazio dell'oltretomba nelle *Rane*, al cui motivo fortunato

30 Lanza 1989a: 297: tali argomentazioni sono, ed ancor più efficacemente, esposte dallo stesso autore in Lanza 1989b. Un assoluto "dominio" dello spazio scenico assegna all'eroe comico aristofanesco, in virtù della sua "funzione protagonista", Guido Paduano (1988: 32). Importanti considerazioni, sullo spazio convenzionale, nel teatro greco del V secolo, erano comunque formulate, già nell'eloquente titolo "La scena allargata" da Giusto Monaco (1982).

(nell'ἀρχαία!) “poterono concorrere varie suggestioni: il paradossoso di realizzare l'impossibile per natura, la mescolanza dei protagonisti di epoche diverse, il rovesciamento del reale – la più drastica delle utopie”.³¹ La nostalgica passione per Euripide, che spinge Dioniso all'assurda discesa, sorprende Eracle (v. 69):

πότερον εἰς Ἄιδου κάτω;

[Giù nell'Ade?]

Risponde Dioniso (v. 70):

καὶ νῆ Δί' εἶ τι γ' ἔστιν ἔτι κατωτέρω.

[Sì, per Zeus, e anche più in basso se c'è qualcos'altro.]

Anche più sotto il dio è pronto a scendere, se mai esiste qualche altro 'spazio'. È una conferma del principio di espansione (però fino al sommo del cielo e al più profondo degli inferi) invocato da Lanza. Un'espansione che porta, con l'ossimoro solo consentito dall'assurdo comico, al *topos* dell'utopia.

Δοκεῖ δὲ μέγα τι εἶναι καὶ χαλεπὸν ληφθῆναι ὁ τόπος (“il luogo sembra essere qualcosa di importante e difficile da comprendere”): così Aristotele nella *Fisica* (212a7-8). Mentre all'Aristotele della *Poetica* si imputa, o comunque si attribuisce, un'assoluta mancanza d'attenzione, in realtà un totale disinteresse drammaturgico per la categoria spazio e tempo, “Raum und Zeit, signifikanten Kernpunkte der heutigen Dramaturgie”.³² Niente di più normale, si dovrà ammettere, per un teorico così poco interessato alla *performance* da declassare – entro il proprio sistema poetico, notoriamente composto di μῦθος, ἦθη, διάνοια, λέξις, μελοποιία, ὄψις (racconto, caratteri, pensiero, linguaggio, canto, vista) – gli ultimi due elementi, quelli propriamente performativi e, dunque, ‘filosoficamente’ compromessi con lo *Zeitraum*. Soprattutto l'ultimo: dei sei, quello più logicamente intrinseco ad ogni *performing art*, in quanto imprescindibile *visual dimension*.³³

31 Così Del Corno 1985: XVIII.

32 “Spazio e tempo, punti cardine significativi dell'odierna drammaturgia”. Così Marzullo 1980: 190.

33 Questa la fortunata traduzione di ὄψις da parte di Oliver Taplin

Aristotele e la ὄψις

Ci avviamo, per concludere, alla questione che forse ci sta più a cuore. Vorremmo capire – così come Havelock ha capito, in concreto, perché Platone condanna la poesia: non solo per motivi filosofici (la mimesi artistica allontana ulteriormente dalla verità), ma anche pratici (la mimesi orale ‘travia’ in quanto emoziona l’ascoltatore-spettatore) – perché Aristotele declassa la ὄψις, vista (e secondariamente la μελοποιία, canto).

Dal momento che talune letture recenti, e attualizzanti, propendono per una comoda ambiguità del dettato di Aristotele, quando non per una riconosciuta, *malgré lui*, autonomia dello spettacolo, sembra ancora una volta indispensabile ritornare a quel “magazzino di definizioni”, costituito dal capitolo sesto della *Poetica*, dove i sei elementi vengono elencati più volte.³⁴

Il primo elenco (1449b33ss.) comincia necessariamente, poiché di dramma si tratta, con ὁ τῆς ὀψεως κόσμος (“l’ordine di ciò che si vede”), quindi procede con la μελοποιία (canto) e la λέξις (linguaggio), termina con la serie ἦθος (carattere), διάνοια (pensiero), μῦθος (racconto). Immediatamente dopo (1450a9ss.) segue un secondo elenco, μῦθος, ἦθη, λέξις, διάνοια, ὄψις, μελοποιία (racconto, caratteri, linguaggio, pensiero, vista, canto), quindi (1450a14ss.) un terzo, che inizia con l’espressione, inopportuna e crucifissa da Kassel: καὶ γὰρ ὄψις ἔχει πᾶν (“la vista contiene tutto”), uno spettacolo contiene tutto, e in pari misura (ὡσαύτως), ἦθος, μῦθον, λέξιν, μέλος, διάνοιαν (carattere, racconto, linguaggio, canto, pensiero), e, tuttavia, μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις (i.e. μῦθος) (“ma la parte più importante è la composizione dei fatti”). L’asseverativa sequenza basterebbe da sola a cancellare qualsiasi impressione di ambiguità, ma inequivocabilmente, se guardiamo alla “scala dei sei elementi” (1450a38ss.),³⁵ il μῦθος (racconto) è definito ἄρχή (principio) e per

(1978: 1-8, capitolo intitolato “The visual dimension of tragedy”), ripresa da Marzullo 1980 e da Di Marco 1989: 129. Per un’analisi semantica del termine, cf. Donadi 1970/71, nonché Di Marco 1989: 129n3.

34 La felice definizione è di Diego Lanza (1987: 18).

35 Così, puntualmente, intitola il passo in questione Carlo Gallavotti (1974: 25).

così dire la ψυχή (anima) della tragedia. Seguono, in scala appunto, δεύτερον ἦθη, τρίτον διάνοια, τέταρτον λέξις, τῶν δὲ λοιπῶν ἢ μελοποιία, ἢ δὲ ὄψιν (“in secondo luogo i caratteri, come terzo il pensiero, quarto il linguaggio, tra le altre parti il canto, la vista”). Di quest’ultimi due elementi, l’uno è μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, “degli abbellimenti esterni il più importante” (Valgimigli): un apprezzamento comunque riduttivo, di un elemento certamente piacevole, ma anche “accessorio, estrinsecò” (De Marinis 1991: 13); l’altro, per così dire il più ‘avvolgente’ (cf. *supra* ὄψις ἔχει πᾶν, “la vista contiene tutto”), è ψυχαγωγικόν, μα ἄτεχνότατον non-ché ἤκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς, “di gran seduzione, ma, rispetto all’arte poetica, il più estraneo e il meno proprio”; mentre il capitolo finisce con una ‘stoccata’: “l’efficacia della tragedia sussiste infatti anche senza rappresentazione e senza attori; inoltre per la realizzazione degli elementi visivi è più importante l’arte dell’arredatore scenico che dei poeti”.³⁶

Non riesco ad apprezzare alcuna “affermazione *double face*”, che da un lato “si presta ad essere letta come un ribadimento (sprezzante) dello statuto di marginalità della *opsis* nella poetica, ma dall’altro contiene invece, *in nuce*, il prezioso riconoscimento dell’autonomia di un’arte della messa in scena, la quale richiede competenze specifiche e regole sue proprie” (De Marinis 1991: 14): di qui al riconoscimento dell’autonomia drammaturgica (oltre all’ovvia autonomia della scena) il passo è breve, e, a riprova della nozione aristotelica del testo drammaturgico addirittura come ‘copione’, si cita genericamente la censura di Carcino. Né mi pare, d’altronde, che “il puntiglio e il sussiego anti-spettacolari” siano praticamente (in realtà facilmente) spiegabili con l’occasionale esigenza di un’autonomia del dramma scritto contro l’ormai “dilagante spettacolarità scenotecnica e istrionica” (cf. *Rhet.* 1403b32, dove Aristotele lamenta lo strapotere degli attori sui poeti), e dunque contro la “forza di seduzione dello spettacolo (e, in particolare, dell’attore) e della sua piena autosufficienza in ordine alla capacità di conseguire gli effetti che sono propri della tragedia, e cioè *eleos* e *phobos*” (De Marinis 1991: 15).

Non è mia intenzione semplificare il testo della *Poetica*, lad-

36 Così traduce Lanza 1987: 141.

dove siamo “davanti a un vero e proprio sistema di tensioni teoriche di cui occorre prendere atto in quanto costitutive dello stesso pensiero aristotelico” (Lanza 1987: 13), ma, a costo di lasciarne impregiudicate le ragioni tassonomiche, vedremo di capirle senza attualizzarle, tentando semmai di storicizzarle con senno utilmente postumo.

In occasione del convegno siracusano su *Come fare oggi teatro antico* (1993), mi è capitato di riferire circa la traduzione cinematografica del μῦθος (racconto) tragico dell'*Orestea* ad opera di Pasolini, ragionando su tale esecuzione (e in generale sull'esecuzione filmica nei confronti di quella teatrale), in ciò affidandomi all'empirismo eretico pasoliniano piuttosto che alla scienza teorica, ad esempio, di un Bazin.³⁷ Il Pasolini di Edipo, di Medea, ma più suggestivamente, forse, dell'incompiuta *Orestide Africana* ancora in 'appunti', non faceva in alcun modo teatro filmato, ma reinventava per il *medium* espressivo nato in questo secolo, se si vuole per l'ultima ποιητικὴ τέχνη (arte poetica), quella cinematografica, il classico μῦθος (racconto).

Siamo tornati, circolarmente, se non fatalmente, ai θαύματα (marionette), citati all'inizio del nostro discorso, e a proposito della loro umbratile proiezione sullo 'schermo' della caverna platonica. Le ombre delle Erinni-Eumenidi si proiettano sullo schermo pasoliniano in doppia, felicissima forma, una arborea (i giganteschi e impressionanti alberi della foresta africana), l'altra umanizzata (i cori danzanti delle tribù 'nere'): due forme, comunque, assolutamente 'naturali', anzi doppiamente naturali perché cinematografiche e dunque, per il Pasolini poeta – prima che teorico – del cinema, parole 'scritte' di una 'lingua naturale', vale a dire di una “lingua scritta della realtà”.³⁸ Tali intuizioni provengono, notoriamente, da quell'“empirismo” con cui l'intellettuale 'eretico' amava, più che teorizzare, semplicemente provocare *en poète*. Era suo convincimento che “allo stadio più recente della realtà come rap-

37 Bonanno 1993: 148ss. Per una riflessione critica, aggiornata sulla teoria baziniana, ed applicata a qualche esempio di tragedia classica tradotta in film, cf. McDonald-MacKinnon 1993.

38 È il titolo di un famoso saggio di Pier Paolo Pasolini, compreso in *Empirismo eretico* (Pasolini 1972: 198-226).

presentazione si trova il teatro e la finzione scenica” (Pasolini 1972: 294). Messo in scena ormai da tempo, al teatro di Siracusa, il proprio ‘copione’ della tragedia eschilea, non gli rimaneva, dunque, che andare oltre, visualizzando una propria *Oresteia*: grazie però a un *medium* capace, a suo dire, di comunicare l’estremo stadio della “realtà come rappresentazione”, in quella “lingua scritta dell’azione” che è il cinema, poiché, sempre a suo dire, nel cinema avremmo il momento ‘scritto’ di una “lingua naturale e totale che è l’agire nella realtà” (206). Non so se Pasolini avesse presente (certo gli sarebbe piaciuta) l’affermazione aristotelica che il μῦθος (racconto) è importante in quanto μίμησις (imitazione) di azioni; che la tragedia è mimesi non di uomini ma di un’azione; che nella vita la felicità e l’infelicità sta nell’azione; e che il fine della vita è azione, non qualità (gli uomini si qualificano per il loro carattere, ma sono felici o no a seconda delle loro azioni, cf. *Poet.* 1450a15ss.). In ogni caso, se per Aristotele la tragedia è propriamente μίμησις πράξεως (“imitazione di azione”), capace, rispetto all’epopea (ma anche alla lirica), dove la categoria dell’azione non figura, di rappresentare persone che agiscono (πράττοντες), risulta più che ortodosso – da un punto di vista ‘classico’ – il moderno esito cinematografico dell’antica rappresentazione tragica. E non senza una paradossale quanto rassicurante conseguenza circa il passaggio della *performance* teatrale alla visione dei πράττοντες (persone che agiscono) al cinema: solo il cinema è in grado di affidare il μῦθος (racconto) a una ὄψις (vista) determinata che finalmente lo contiene (ἔχει diceva Aristotele) una volta per sempre.

Ne consegue anche una prova, postuma, della necessità teorica per Aristotele di espungere la ὄψις (vista) quale elemento ἀτεχνότατον (il più estraneo) e ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς (il meno proprio dell’arte poetica). Proprio perché filosoficamente intesa al καθόλου (universale), la ποιητικὴ (τέχνη) (arte poetica) aristotelica non poteva che trovare nella ὄψις (vista) l’elemento più ‘vistoso’, ma anche più estraneo perché più effimero (assieme alla μελοποιία, canto, l’altro elemento seduttivo, ma anch’esso effimero, destinato a consumarsi in quello spazio e in quel tempo) e così legato al καθ’ ἑκάστων (particolare), da bruciarsi nell’occasione di quella e non altra *performance*, irripetibile in quanto tale e irriproducibile. Mentre, d’altra parte, l’istituzionale affermarsi del li-

bro – Aristotele si faceva appunto notare quale ‘lettore’ volentieri solitario –³⁹ insinuava, praticamente (storicamente), la possibilità e la necessità di uno κτήμα (possesso), anche estetico, ἐς ἀεί (per sempre).

Oggi, nell’epoca della riproducibilità tecnica – propria della τέχνη (arte) cinematografica, ancorché ποιητική (poetica) – accade, al ποιητής (poeta) cineasta, di stabilire una ὄψις (vista), quella e non altra per sempre, che (assieme alla μελοποιία, la colonna sonora, anch’essa per sempre) contiene il μῦθος (racconto), la sintassi dei fatti, di cui s’incarica il montaggio (nient’altro che l’esecuzione meccanica della σύστασις τῶν πραγμάτων, composizione dei fatti). Ma accade pure, inevitabilmente, che la fissazione dei due elementi, da Aristotele considerati estranei alla τέχνη (arte) drammatica, coincida con la fine della *performance*: sugli schermi del cinema dove il montaggio (forse non a caso) agisce da metafora della morte. La definizione aristotelica della ‘forma’ tragica coincideva, del resto, con la sua storica decadenza. Salvarne il salvabile, il nucleo verbale (però potenzialmente utile ad altra, e futura, *performance!*), era, parafrasando la celebre definizione dell’universale poetico nei confronti del particolare storico, compito φιλοσοφώτατον καὶ σπουδαιότατον: il compito più logico e serio per il filosofo antico, obbligato a sacrificare teoricamente (eppure provvisoriamente) la μελοποιία (canto) e innanzitutto la ὄψις (vista).

Riferimenti bibliografici

- Albert, Winfried (1988), *Das mimetische Gedicht in der Antike*, Frankfurt am Main: Athenäum.
- Artaud, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard.
- Bain, David (1977), *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford: Oxford University Press.
- Bérard, Victor (1933), *Introduction à l’Odyssee, I, L’épos homérique. Le poème représenté*, Paris: Les Belles Lettres.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio (1978), *Dall’Ellenismo al Medioevo*, Roma: Editori Riuniti.

39 Cf. Lanza 1987: 11.

- Bonanno, Maria Grazia (1993), "Pasolini e l'*Oresteia*: dal teatro di parola al cinema di poesia", *Dioniso* 63: 135-54.
- (2018) *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina* (1990), Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Brelich, Angelo (1969), "Aristofane: Commedia e religione", *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 5: 21-30.
- Bremer, Jan Maarten (1990), "Pindar's Paradoxical ἐγὼ and a Recent Controversy about the Performance of His Epinicia", in Simon Roelof Slings (ed.), *The Poet's I in Archaic Greek Lyric*, Amsterdam: Uitgeverij University Press, 41-58.
- Brook, Peter (1968), *Il teatro e il suo spazio*, Milano: Feltrinelli.
- Chacerel, Léon (1967), *Storia del teatro. Panorama dalle origini ai nostri giorni*, Roma: Bulzoni.
- Calame, Claude (1977), *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 voll., Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Cerri, Giovanni (1969), "Il passaggio dalla cultura orale alla cultura di comunicazione scritta nell'età di Platone", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 8: 119-33.
- Curtius, Ernst Robert (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), Firenze: La Nuova Italia.
- Dale, Amy Marjorie (1969), *Collected Papers*, Cambridge: Cambridge University Press.
- D'Amico, Masolino (1974), *Scena e parola in Shakespeare*, Torino: Einaudi.
- Del Corno, Dario (ed.) (1985), *Aristofane. Le Rane*, Milano: Mondadori.
- (1986) "Scena e parola nelle *Rane* di Aristofane", in Eugenio Corsini (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova: Editoriale Programma, 205-14.
- De Marinis, Marco (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano: Bompiani.
- (1991), *Aristotele teorico dello spettacolo*, in AA.VV., *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico*, Genova: Costa & Nolan, 9-23.
- Dettori, Emanuele (1997), "Aristotele, *Poetica* 17, 1455a 22-29 (La «caduta» di Carcino)", in Bernard Zimmermann (ed.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie II, DRAMA 5*, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 75-84.
- Di Marco, Massimo (1989), "ὄψις nella *Poetica* di Aristotele e nel *Tractatus Coislinianus*", in Lidia De Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Firenze: Olschki, 129-148.
- D'Ippolito, Gennaro (1983), "La civiltà greca arcaico-classica come civiltà teatrale", *Dioniso* 54: 155-72.
- Donadi, Francesco (1970/71), "Nota al cap. VI della *Poetica* di Aristotele: il problema dell'ὄψις", *Atti e memorie dell'Accademia Patavina* 83:

413-51.

- Edmunds, Lowell (1992), "The Blame of Karkinos: Theorising Theatrical Space", in Bernhard Zimmermann (ed.), *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, DRAMA 1, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 214-39.
- Fantuzzi, Marco (1993), *Preistoria di un genere letterario: a proposito degli inni V e VI di Callimaco*, in Roberto Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, vol. 3, 927-46.
- Gallavotti, Carlo (ed.) (1974), *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano: Mondadori.
- Gentili, Bruno (1979), "Cultura dell'Improvviso. Poesia orale colta nell'italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica", *Strumenti critici* 39-40: 226-64.
- (1995), *Poesia e pubblico nella Grecia antica* (1984), Roma-Bari: Laterza.
- Havelock, Eric Alfred (1983), *Cultura orale e civiltà della scrittura: da Omero a Platone*, Roma-Bari: Laterza.
- Heidegger, Martin (1979), *L'arte e lo spazio*, Genova: Il melangolo.
- Herington, John (1985), *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Kerényi, Karl (1992), *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile*, Milano: Adelphi.
- Lanza, Diego (ed.) (1987), *Aristotele. Poetica*, Milano: Rizzoli.
- (1989a) "L'attore comico sulla scena", *Dioniso* 59: 345-51.
- (1989b), *Lo spazio scenico dell'attore comico*, in Lidia De Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Firenze: Olschki, 179-91.
- Latacz, Joachim (1985), "Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos Φαίνεται μοι κῆνος-Lied", *Museum Helveticum* 42: 67-94.
- Lefkowitz, Mary R. (1963), "Τὼ καὶ ἐγώ: The First Person in Pindar", *Harvard Studies in Classical Philology* 67: 177-253.
- (1988), "Who Sang Pindar's Victory Odes", *American Journal of Philology* 109: 1-11.
- Lucas, Donald William (ed.) (1968), *Aristotle: Poetics*, Oxford: Clarendon Press.
- Marzullo, Benedetto (1980), "Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles", *Philologus* 124: 189-200.
- (1986), "La parola scenica", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 22: 95-104.

- (1988), “La parola scenica. II”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 30: 79-85.
- (1988/89), “La parodos dell’*Alceste* (Eur. *Alc.* 77-140)”, *Museum Criticum* 23-24: 123-85.
- (1993), *I sofismi di Prometeo*, Firenze: La Nuova Italia.
- Mastromarco, Giuseppe (1979), *Il pubblico di Eronda*, Padova: Antenore.
- (1984), *The Public of Herondas*, Amsterdam: Gieben.
- (1994), *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari: Laterza.
- McDonald, Marianne e Kenneth MacKinnon (1993), “Cacoyannis vs Euripides. From Tragedy to Melodrama”, in Niall W. Slater e Bernhard Zimmermann (eds), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, DRAMA 2, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 222-34.
- Monaco Giusto (1982), “La scena allargata”, *Dioniso* 53: 5-18.
- Montano, Lorenzo (1919), “Quattro prologhi e un discorso dall’*Enrico V* di Shakespeare”, *La Ronda* I, n. 8: 5-13.
- Müller-Bellingshausen, Anton (1955), “Die Wortkulisse bei Shakespeare”, *Shakespeare-Jahrbuch* 91: 182-95.
- Paduano, Guido (ed.) (1988), *Aristofane. Lisistrata*, Milano: Rizzoli.
- Page, Denys Lionel (1934), *Actors’ Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon Press.
- Pasolini, Pier Paolo (1972), *Empirismo eretico*, Milano: Garzanti.
- Puelma, Mario (1977), “Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossen Partheneion-Fragment (fr. 1 P. = 23 B, 1 D. v. 36-105)”, *Museum Helveticum* 34: 1-55.
- Rösler, Wolfgang (1980), “Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike”, *Poetica* 12: 283-319.
- (1983), “Über Deixis und einige Aspekte mündlichen und schriftlichen Stil in antiker Lyriker”, *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 9: 7-28.
- Rossi, Luigi Enrico (1978), *I poemi omerici come testimonianza di poesia orale*, in Ranuccio Bianchi Bandinelli (ed.), *Storia e civiltà dei Greci*, Milano: Bompiani, vol. I.1, 73-147.
- Russo, Carlo Ferdinando (1984), *Aristofane autore di teatro* (1962), Firenze: Sansoni.
- (1994), *Aristophanes, an Author for the Stage*, revised and expanded English Edition, London-New York: Routledge.
- Slater, Niall W. (1993), “From Ancient Performance to New Historicism”, in Niall W. Slater e Bernhard Zimmermann (eds), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, DRAMA 2, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1-13.
- Stamm, Rudolf (1954), *Shakespeare’s Word-Scenery (With Some Remarks*

- on *Stage-History and The Interpretation of His Plays*), Zurich-St. Gallen: Polygraphischer Verlag.
- Taplin, Oliver (1977a), "Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 23: 121-32.
- (1977b) *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford: Clarendon Press.
- (1978) *Greek Tragedy in Action*, London: Methuen.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1979), *Storia dell'estetica*. Vol. 1: *L'estetica antica*, Torino: Einaudi.
- Valgimigli, Manara (1964), *Poeti e filosofi di Grecia*. Vol. 2: *Interpretazioni*, Firenze: Sansoni.
- Withman, Cedric H. (1964), *Aristophanes and The Comic Hero*, Cambridge(Ma): Harvard University Press.