

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)

S K E N È Theatre and Drama Studies

<http://www.skenejournal.it>

info@skenejournal.it

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 (<i>Soph. 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 DALL'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
---	------

Le performances della Pizia (Aesch. *Eum.* 29-33)

ANGELA M. ANDRISANO

Abstract

The paper focuses on Aesch. *Eum.* 30-1 (which Dawe suspects may have been interpolated) proposing a new solution.

In un recente contributo (Andrisano 2019, in corso di stampa)¹ ho affrontato e discusso alcune perplessità espresse da Dawe (2004, 125-7) a proposito di un passo delle *Eumenidi* (vv. 24-6),² a suo giudizio interpolato,³ in cui, all'interno di una sequenza di divinità evocate dalla Pizia, personaggio *prologizon* della tragedia, è presente Bromio, se non altro perché “possiede il luogo” (v. 24 Βρόμιος ἔχει τὸν χῶρον) – siamo evidentemente a Delfi. Carles Miralles alcuni anni prima, in un articolo che teneva conto dello svolgimento dell'intera tragedia, ma altresì della trilogia, leggeva i versi del prologo osservando:

Sono versi eziologici che spiegano, oltre al nome del dio (Febo),⁴ quello del luogo del suo oracolo, dove viveva Delfo, allora “timonie-

1 Il testo delle *Eumenidi* citato in questo contributo è quello di West 1998. Le traduzioni di servizio dei passi citati sono di chi scrive.

2 Βρόμιος ἔχει τὸν χῶρον, οὐδ' ἀμνημονῶ, / ἔξ οὔτε Βάκχαις ἐστρατήγησεν θεός, / λαγῶ δίκην Πενθεῖ καταρράψας μόρον (“Bromio possiede questo luogo – non lo dimentico –, da quando alle Baccanti fu guida il dio che a Penteo tramò la sorte, alla stregua di lepre”).

3 Rispetto all'ipotesi di interpolazione avanzata da Paley (1870), che esprimeva una “faint suspicion” rispetto al v. 26 e una “even fainter suspicion of the two lines preceding it”, Dawe (2004: 127) commentava: “I would express myself rather more emphatically”.

4 La Pizia ricordando per sommi capi la storia dell'oracolo ne sottolinea i passaggi in un percorso che delinea la transizione da una cultura matriarcale preapollinea ad una patriarcale: da Gea (v. 2) a Themis, e quindi a Febe, la figlia titanide della terra da cui Apollo aveva ricevuto sia il dono della mantica che il nome. Si veda anche, a questo proposito, Andrisano 2004: 36-7 e n3.

re di questa terra” (v. 16), della quale fu eponimo e alla quale il dio arrivò – venendo da Delo, attraverso Atene – scortato dai figli di Efesto, *gli antenati degli Ateniesi davanti ai quali la Pizia parla ora, nella festa e nel teatro di Dioniso*” (Miralles 2011: 15; il corsivo è mio).

La funzionalità attribuita da Miralles ai versi contestati da Dawe, in relazione alla presenza di Bromio, comporterebbe, dunque, anche un riferimento (metateatrale) allo spazio reale del teatro ateniese. Le Erinni sarebbero presentate inoltre nella tragedia in questione come baccanti e Dioniso, infine, avrebbe “tessuto per Penteo la sua ‘parte’, lo stesso μῦθος cui Agamennone, incapace di difendersi, non poté sfuggire (Ag. 1381)”, poiché “l’eroe è sempre vittima del dio . . . , come le Erinni e l’ombra della madre uccisa dal figlio vogliano che lo sia Oreste” (Miralles 2011: 19).

Su questa stessa linea ho aggiunto ulteriori osservazioni sulla costruzione dello spazio scenico da parte della Pizia, non senza escludere, tuttavia, che questi versi dedicati a Bromio possano essere una precoce interpolazione d’attore. In effetti, a ben guardare, la parte enunciativa di questo prologo, può destare qualche sospetto (Andrisano 2019).

Dawe, infatti, non limita i suoi dubbi alla presenza di Bromio, ma mostra ulteriori riserve per i vv. 29-31 (ἔπειτα μάντις εἰς θρόνους καθίζανω. / καὶ νῦν τυχεῖν με τῶν πρὶν εἰσόδων μακρῶ / ἄριστα δοῖεν, “poi io, interprete, mi accingo a sedere sul trono e gli dei mi concedano ora un ingresso di gran lunga migliore dei precedenti”) a proposito dei quali afferma: “the ἔπειτα in v. 29 is wasted on me; I cannot think of any reason why the prophetess should ask the divinities to grant her *a far better* entrance than she has ever had before” (Dawe 2004: 125).

Dopo la constatazione della rilevante presenza di Bromio in quei luoghi, infatti, la Pizia invoca a seguire le sorgenti del Plisto, il potente Poseidone e il sommo Zeus *Teleios*⁵ e pronuncia quindi i versi succitati che le consentono, dopo la preghiera di rito (vv. 1-2 πρῶτον μὲν εὐχῆ τῆδε πρεσβεύω θεῶν / τὴν πρωτόμαντιν Γαῖαν· ἐκ δὲ τῆς Θέμιμ . . . , “con questa preghiera venero innanzi tutto tra

5 Tradizionalmente i commenti rinviano ad Ag. 553. Per la distinzione tra preghiera e “honourable mention” si veda Sommerstein 1989 *ad* vv. 21 e 28 con riferimento ad Ag. 933.

gli dei Gea, la prima profetessa, e dopo di lei Temi”), la cui priorità è segnalata dal *πρῶτον μὲν* del v. 1, di affermare in un secondo tempo (*ἔπειτα*)⁶ la propria identità e la propria funzione di *μάντις*, già riconosciuta a Gea (v. 2) e ad Apollo (v. 18), “rivendicando a se stessa la prerogativa di parlare a nome del dio”,⁷ di interpretarne i suggerimenti (v. 33 *μαντεύομαι γὰρ ὡς ἄν ἡγήται θεός*, “io rivelo, infatti, così come il dio mi ispira”), peraltro in condizioni di ispirazione variabile, come lascerebbe intendere questo problematico testo. Ogni volta – sembra di capire – l’esperienza di varcare l’entrata del tempio dà esiti differenti e dunque bisogna pregare perché il vaticinio sia di gran lunga il migliore possibile.

Dal resoconto successivo della Pizia stessa veniamo a conoscenza di come in realtà sia lento e forse titubante il suo avvicinamento al penetrale del tempio: la sua andatura è, infatti, connotata dal verbo *ἔρπω*, “andare lentamente”, “trascinarsi” (v. 39 *ἐγὼ μὲν ἔρπω πρὸς πολυστεφῆ μυχόν*, “mi trascino verso il recesso del tempio cinto da fitte corone”).⁸ Questa modalità di avvicinarsi all’entrata precede la sconvolgente esperienza e l’orrore che la ricacciano fuori (v. 35 *πάλιν μ’ ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου*, “mi ricaccia indietro dalle dimore del Lossia”), stravolta e incapace di reggersi in piedi (vv. 36-7 *ὡς μήτε σωκεῖν μήτε μ’ ἀκταίνειν στάσιν / τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδοκεία σκελῶν*, “Non ho forza, non mi reggo in piedi, corro con le mani: le gambe non sono veloci”). In modo diverso la profetessa designa per esempio l’avanzare dei pellegrini, ne sottintende una andatura regolare e ordinata (vv. 31-2 . . . *κεῖ πάρ’ Ἑλλήνων τινές, / ἴτων πάλω λαχόντες, ὡς νομίζεται*, “se ci sono dei Greci, entrino secondo l’ordine tirato a sorte, secondo il rito”), addirittura codificata da un’ estrazione a sorte.⁹

6 Per le occorrenze della sequenza *πρῶτον μὲν . . . ἔπειτα* cf. *LSJ* 615b s.v. Si veda già Paley 1870 *ad locum*.

7 Così Pattoni *ad locum* in Di Benedetto 1995. Secondo Podlecki (1992) *ad locum* “the Pythia’s prayer for a successful consultation bears a palpable irony”, dal momento che sarà respinta dall’orrenda visione di Oreste con le mani insanguinate e delle mostruose Erinni. Si veda anche Sommerstein 1989 *ad v.* 29.

8 Per la valenza ‘move slowly’ di *ἔρπω*, predominante in Eschilo (*Sept.* 17, *Ag.* 450 etc.), si veda *LSJ* 692a s.v.

9 Si veda per un dettagliato commento già Paley *ad locum*.

Ma torniamo alla richiesta della profetessa agli dei, che Dawe trova incomprensibile. Che cosa effettivamente vuole che le concedano? In genere le traduzioni si limitano a segnalare il privilegio di “un ingresso (nel penetrabile) più propizio dei precedenti”, letteralmente “il conseguimento di cose di gran lunga migliori rispetto alle precedenti entrate”.¹⁰ Si tratta di un passo di indubbia ambiguità, la cui interpretazione è condizionata dalla valenza del lemma εἴσοδος, un ‘entrare’¹¹ nel tempio per sedersi sul trono in qualità di μάντις. È questo impiego del termine εἴσοδος che risulta isolato, il plurale non indicando, come quasi sempre in tragedia, la molteplicità di un dato spaziale, spesso relativo a casa o tempio (Eur. *Alc.* 941 πῶς γὰρ δόμων τῶνδ’ εἰσόδους ἀνέξομαι; “Come potrò varcare le soglie di questa casa?”; *Ion* 33s., etc.), ma piuttosto l’azione¹² ripetitiva dell’entrare in omaggio ad una funzione (il vaticinio, l’interpretazione del suggerimento divino) che evidentemente prevede prestazioni e risultati non sempre ottimi, che si presumono anzi variabili.

La nozione di qualità legata alla profezia è già presente tradizionalmente in Omero, ove tuttavia non si tratta di avere profezie eccellenti (ἄριστα), ma piuttosto si racconta di un μάντις come Calcante, di riconosciuta affidabilità (*Il.* 1.68-9 τοῖσι δ’ ἀνέστη / Κάλχας Θεστορίδης οἰωνοπόλων ὄχ’ ἄριστος, “Si alzò in mezzo a loro Calcante, figlio di Testore, di gran lunga il migliore degli indovini”): è lui stesso ad essere designato come ὄχ’ ἄριστος (“il migliore degli indovini”)!

Anche quando le predizioni sono confrontabili, in via teorica e paradossale, lo scopo è quello di designare l’indovino migliore (πολλὸν ἀμείνων), come nel caso dell’aggressione dell’impudente

10 Il nesso μακρῶ / ἄριστα, e quindi l’uso avverbiale di μακρῶ, abitualmente in *explicit*, ma usato in tragedia con funzione aggettivale, trova riscontro analogo solo in Soph. *Ant.* 895-6 καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ / κάτειμι (“e nel modo di gran lunga peggiore scendo”), nonché in [Aesch.] *PV* 514 τέχνη δ’ ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῶ (“l’arte è di gran lunga più debole della necessità”) e 890 ὡς τὸ κηδεῦσαι καθ’ ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῶ (“sposarsi con i propri simili è di gran lunga la scelta migliore”).

11 Cf. *LSJ* 496a II, s.v., “entering, entrance”.

12 Simile in qualche modo è Eur. *Her.* 623 καλλιονές τᾶρ’ εἰσοδοὶ τῶν ἐξόδων (“il vostro rientro è certamente più bello della vostra partenza”).

Eurimaco, che istituisce un improbabile confronto ai danni del sapiente Aliterse (*Od.* 2.178-80).¹³ Nel caso di *Eum.* 30s. la Pizia lascia intendere che di volta in volta le cose possano cambiare con il cambiare di condizioni, per le quali è necessaria la protezione degli dei.

È possibile, dunque, che anche questi versi – come abbiamo osservato per quelli relativi a Bromio – pur stilisticamente insoddisfacenti, siano entrati precocemente a far parte di questo prologo con una funzione drammaturgica pregnante: nel primo caso a costruire una scenografia verbale che proiettasse sullo scenario della città di Atene, a partire dal teatro di Dioniso, i luoghi di culto di Delfi, risemantizzando lo spazio scenico ed extrascenico; nel passo in discussione, invece, attivando anche una valenza autoreferenziale con la creazione di un nuovo sdoppiamento: quello di attore e personaggio.

Se le εἴσοδοι sono nella finzione scenica le ‘entrate’ del tempio e hanno a che fare con il vaticinio di pertinenza della profetessa, sono anche nella realtà le ‘entrate’ del teatro che portano in scena a cimentarsi, in una gara certamente altrettanto difficile, attori e coreuti, la cui *performance*, come si sa bene, è da sempre soggetta a molte variabili. La potenziale doppia valenza della battuta della Pizia confermerebbe, per altro verso, l’ironia intravista da Podlecki 1992 (cf. *supra*, n7), lasciando intendere da parte dell’attore che la pronuncia una sorta di autoironico straniamento, che in tragedia abitualmente è difficile verificare. L’impressione è che in occasione di una nuova regia e dunque di una più moderna messinscena – Eschilo fu replicato nella seconda metà del V sec. – sia stata manipolata la partitura.

Questa ipotesi interpretativa, pur avanzata con grande cautela in assenza di ulteriori dati positivi, trova in ogni caso sostegno nell’uso che del termine εἴσοδος viene fatto in commedia. La situazione è, ovviamente, del tutto diversa: sulla scena comica tutto si nomina e si svela, a partire dall’appello agli stessi spettatori, il cui gradimento è un dato imprescindibile per la vittoria.

13 ὦ γέρον, εἰ δ’ ἄγε δὴ μαντεύεο σοῖσι τέκεσσιν / οἴκαδ’ ἰών, μὴ πού τι κακὸν πάσχωσιν ὀπίσσω· / ταῦτα δ’ ἐγὼ σέο πολλὸν ἀμείνων μαντεύεσθαι (“Vecchio, vattene a casa a vaticinare per i tuoi figli, che in futuro non capiti loro qualcosa di male! Io sono molto più bravo di te a vaticinare”).

Nelle *Nuvole* aristofanee (vv. 324-6), ad esempio, nello scambio di battute tra Socrate e Strepsiade, l' 'entrata' indica il passaggio da cui il coro entra in scena per esibirsi,¹⁴ presso cui si attarda, e che diventa luogo *reale* d'attenzione per il pubblico e per Strepsiade *in primis* in contrasto con gli 'avvallamenti e le macchie' immaginari:

ΣΟΚΡΑΤΗΣ	χωροῦσ' αὐται πάνυ πολλαί διὰ τῶν κοίλων καὶ τῶν δασέων, αὐται πλάγιαι.
ΣΤΡΕΨΙΑΔΗΣ	τί τὸ χρῆμα; ὡς οὐ καθορῶ.
ΣΟΚΡΑΤΗΣ	παρὰ τὴν εἴσοδον.
[SOCRATE	In tante davvero avanzano per valli e boscaglie, eccole qui di fianco!
STREPSIADE	Io non le vedo. Come mai?
SOCRATE	Là, sull'entrata.]

Diverso naturalmente il caso delle *Eumenidi*, in cui l'ambivalente uso di εἴσοδοι può essere inteso solo come una sorta di *pointe* autoironica, condizionata probabilmente dalla recitazione e dalla gestualità dell'attore, e non una battuta tipica delle modalità metateatrali della commedia, da cui peraltro parrebbe derivare. La Pizia ha chiesto l'aiuto degli dei perché dovrà 'interpretare' il volere del dio e dare responsi, forse lasciando intendere anche la preoccupazione per la propria *performance* attoriale: così si lascia interpretare il dettato ambiguo della battuta.

Ne dà conferma, esplicitando in qualche modo l'assunto tragico, un passo di Luciano (*de merc. cond.* 27.18), in cui si prospettano le disponibilità del servitore stipendiato ad esibir-

¹⁴ Si veda anche il simile intervento di Evelpide negli *Uccelli* (vv. 295-6 ὄναξ "Ἀπολλων, τοῦ νέφους. Ἰοῦ ἰοῦ, / οὐδ' ἰδεῖν ἔτ' ἔσθ' ὑπ' αὐτῶν πετομένων τὴν εἴσοδον, "Signore Apollo, che nuvola! Ahi ahì, non si vede più l'entrata: sono tanti che volano"), il cui relativo scolio offre la definizione di εἴσοδος: πετομένων τὴν εἴσοδον: τὸν οὐρανὸν ἢ τὸν ἄερα. εἴσοδος δὲ λέγεται ἢ ὁ χορὸς εἴσεισιν εἰς τὴν σκηνήν, καὶ ἐν ταῖς Νήσοις (τί σὺ λέγεις; εἰσιν δὲ ποῦ; / αἰδὶ κατ' αὐτὴν ἢν βλέπεις τὴν εἴσοδον), "volando verso l'ingresso: il cielo o l'aria. È detto ingresso il luogo da cui il coro entra in scena. Anche nelle *Isole* (Cosa dici? Dove sono? Nell'Ade, all'ingresso che stai guardando)".

si (ὑποκρίνασθαι), nel contesto di una riunione conviviale, addirittura in versione di μάγος (mago) o di μάντις (indovino), generoso di responsi accattivanti, pur di meritare un po' di attenzione – almeno la stessa di un ballerino: ὑποσταίης δὲ ἄν, εἰ καὶ μάγον ἢ μάντιν ὑποκρίνασθαι δέοι τῶν κλήρους πολυταλάντους καὶ ἀρχᾶς καὶ ἀθρόους τοὺς πλούτους ὑπισχνουμένων (“E ti assoggetteresti anche se dovessi interpretare il ruolo di un mago o di un indovino, di quelli che assicurano eredità di molti talenti e posti di potere e ricchezze a non finire?”). Il povero diavolo sarebbe disponibile, pur di uscire dall'anonimato, ad ogni sorta di espediente. Non senza un pizzico di sarcasmo il retore di Samosata ne tratteggia in realtà l'assenza di abilità istrioniche, ben diverse da quelle dissimulate con orgogliosa autoreferenzialità nella battuta dell'attore scelto ad interpretare la Pizia.

Per concludere: anche le altre due tragedie della trilogia si aprono con due diverse invocazioni agli dèi, da parte del φύλαξ (sentinella) nell'*Agamennone* e di Oreste nelle *Coefore*. Si tratta di un elemento tipico in tragedia, che diventa oggetto di paratragedia nel caso dei *Cavalieri*, in cui uno dei due servi che inscenano il prologo, mostrandosi consapevole di poter svelare sulla scena comica tutto quanto fa teatro, non si esimeva dal mostrare la paura per la propria interpretazione attoriale, chiedendosi, questa volta, in tono enfatico ed esplicito, se buttarsi davanti ai simulacri delle divinità (*Eq.* 31-2 κράτιστα τοίνυν τῶν παρόντων ἐστὶ νῶν, θεῶν ἰόντε προσπεσεῖν του πρὸς βρέτας, “Dunque, per il momento la cosa migliore è di buttarci davanti alla statua di qualche dio”)¹⁵ o raccontare piuttosto la trama agli spettatori.

Ma per tornare alla *performance* della Pizia nelle *Eumenidi*, val la pena di ricordare che l'attore che ne interpretava il personaggio avrebbe dovuto, subito dopo la presunta 'entrata' nel tempio,¹⁶ esibirsi in una scena di terrore, camminando addirittura a

15 Per un'analisi più esaustiva del passo paratragico si veda Andrisano 2000 e già Tammaro 1991 e 1994. Per la difesa della lezione βρέτας si veda ora Neri 2012.

16 A proposito delle diverse ipotesi di ricostruzione della messinscena cf. Andrisano 2004: 38.

quattro zampe: una prova così difficile da rischiare un'involontaria comicità.¹⁷

Riferimenti bibliografici

- Andrisano, Angela M. (1997-2000), "Aristoph. *Eq.* 37ss. (Una preghiera al pubblico)", *Museum Criticum* 32-33: 81-92.
- (2004), "Il prologo delle *Eumenidi* eschilee. Clitemestra immagine di sogno (vv.104s.)", *Dioniso*, n.s. 3: 36-52.
- (2019), "La presenza di Bromio nel prologo delle *Eumenidi* eschilee (vv. 24-26)", in *Atti delle Jornades Internacionals sobre el Món Clàssic en Honor de Carles Miralles* (Barcelona, 18 i 19 de gener de 2018), in corso di stampa.
- Dawe, Roger (2004), "Pseudo-Aeschylus: *Agamemnon* 1630-673; *Eumenides* 24-26", *Lexis* 22: 117-27 (= Roger Dawe, *Corruption and Correction. A Collection of Articles*, edited by Federico Boschetti and Vittorio Citti, Amsterdam: Hakkert, 2007, 373-83).
- Di Benedetto, Vincenzo (1995), *Eschilo. Oresteia. Agamennone. Coefore, Eumenidi*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, trad. e note di Enrico Medda, Luigi Battezzato, Maria Pia Pattoni, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Miralles, Carles (2001), "Dioniso nel prologo delle *Eumenidi*", *Lexis* 19: 15-20.
- Neri, Camillo (2012), "Il *bretas* dei servi (Ar. *Eq.* 32)", in Guido Bastianini, Walter Lapini e Mauro Tulli (eds) (2012), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, vol. 2, Firenze: Firenze University Press, 617-32.
- Paley, Frederick Apthorp (ed.) (1870), *The Tragedies of Aeschylus*, re-edited, with an English Commentary by Frederick A. Paley, third edition, revised and corrected (1845-1853), London: Whittaker.
- Podlecki, Anthony J. (ed.) (1992), *Aeschylus. Eumenides* (1989), ed. with an Introd., Transl. and Comm. by Anthony J. Podlecki, Warminster: Aris & Phillips.
- Sommerstein, Alan H. (ed.) (1989), *Aeschylus. Eumenides*, ed. by Alan H. Sommerstein, Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁷ Risulta perciò plausibile la possibilità, qui avanzata, di un intervento attoriale volto a sottolineare proprio quel timore di non essere all'altezza del compito, che sulla scena comica dei *Cavalieri* avrebbe fatto (o aveva fatto) addirittura spettacolo!

- (2008), *Aeschylus. Oresteia*, ed. and transl. by Alan H. Sommerstein, Cambridge, MA-London: Harvard University Press.
- Tammaro, Vinicio (1991), “Nicia e Demostene nei *Cavalieri*?” *Eikasmós* 2: 143-52.
- (1994), “Qualche osservazione sui *Cavalieri* di Aristofane”, in Rosa M. Aguilar, Mercedes López Salvá e Ignacio Rodríguez Alfageme (eds), *ΧΑΡΙΣ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ. Studia in honorem Ludovici Aegidii = Homenaje a Luis Gil*, Madrid: Editorial Complutense, 335-40.
- West, Martin L. (ed.) (1998), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, ed. Martin L. West. Ed. correctior editionis primae (1990), Stuttgart: Teubner.