

## Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese: tra teoria poetica e pratica materiale

*Manlio Marinelli*

1. Le tesi più rilevanti che si sono registrate negli ultimi trent'anni in merito alla composizione della tragedia si sono concentrate sul ruolo dell'oralità nella struttura verbale del suo *Testo Drammatico*<sup>1</sup> (d'ora in avanti TD), più precisamente: *a*) sulla modifica pragmatica in esso intervenuta a contatto con la scrittura<sup>2</sup>, *b*) sul paradosso in merito alla posizione della tragedia sospesa tra civiltà dell'orecchio e funzione visiva della scrittura<sup>3</sup>, *c*) sull'importanza che gli studi di narratologia e *storytelling* possono rivestire nell'evidenziare la modalità compositiva della tragedia<sup>4</sup>. Molti di questi approcci hanno trovato vari livelli di relazione e completamen-

1. Sulla nozione di Testo Drammatico come elemento componente la tessitura del multicodice del teatro cfr. M. De Marinis, *Capire il teatro*, La casa Usher, Firenze 1994, p. 7, e Id., *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 1992, con relativa bibliografia. Recentemente l'autore è tornato sul tema in Id., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Roma-Bari 2004, cap. IV, cfr. nota 8. Un contributo polemicamente ricco di suggerimenti è F. Taviani, *Attilia o lo spirito del teatro*, in AA.VV., *Il Magistero di Giovanni Getto*, Costa & Nolan, Genova 1993, pp. 217-281, ripreso e sviluppato in Id., *Uomini di scena, uomini di libro*, il Mulino, Bologna 1995, e Id., *Dalla scena al testo (conversazione aneddotica)*, in AA.VV., *Studi di Storia dello Spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 244-256, che propone di vedere il rapporto tra TD e TS come «l'intreccio di due partiture», quella scenica e quella drammaturgica, correlate insieme dall'attore sulla base di dinamiche, attorica e drammaturgica, autonome e indipendenti tra di loro. Va precisato, in termini teorici e di esposizione, che per TD si può intendere un \Testo\ autonomo sottoponibile ad analisi e allo stesso tempo una parte del *Testo Spettacolare* (TS), cioè dello spettacolo inteso come complessità e tessitura di classi di espressione intrecciate nella costruzione di un unico Testo. Nel primo caso parlerò più propriamente sempre di *Testo Verbale* (TV).

2. Cfr. E. Havelock, *The Oral Composition of Greek Drama*, in B. Gentili, G. Paioni (a cura di), *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, Atti del convegno internazionale di studi (Urbino, 21-25 luglio 1980), "Quaderni urbinati di cultura classica", n.s., atti di convegni 2, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985, pp. 713-765.

3. C. Segal, *Tragedy, Orality, Literacy*, in B. Gentili, G. Paioni (a cura di), *Oralità*, cit., pp. 199-231, ripreso e sviluppato in Id., *La musique du sphinx: poésie et structure dans la tragédie grecque*, La Découverte, Paris 1987, pp. 13 sgg. e 263 sgg.

4. A. Markantonatos, *Narratology of Drama: Sophocles the storyteller*, in *Brill's Companion to So-*

to tra di loro e hanno rivelato più di una novità e di un passo in avanti nella comprensione del ruolo dell'oralità nella composizione e nella concezione stessa della tragedia.

È però mia intenzione muovermi in un'ottica diversa. Non è infatti possibile comprendere le strategie di composizione della tragedia, in una civiltà teatrale in cui il poeta era contestualmente *didaskalos*<sup>5</sup>, se sottostimiamo il ruolo che l'*opsis*, l'aspetto visivo, assumeva nella sua composizione: bisogna considerare quale valore assumono l'enunciazione verbale (*lexis*) e il racconto (*mythos*), all'atto della produzione-composizione, prima ancora che in sede di emissione-spettacolo, in rapporto agli elementi visivi della tragedia (codice prossemico e cinesico, in particolare). Tali elementi erano sempre stati nodali nella *performance* poetica e nella sua fruizione, ma per la prima volta, con la tragedia, vengono unificati alle altre classi di espressione presso un unico emittente (attori e coreuti), costituendo il linguaggio teatrale: unitario seppur multicodiale<sup>6</sup>. Il punto non è studiare le condizioni della messinscena o le strategie visive attuate nella costruzione dello spettacolo ma, al contrario, quanto e come incida la consapevolezza di utilizzare un mezzo poetico costituito, tra le altre, dalla parte visiva nella concezione e nella composizione della tragedia<sup>7</sup>.

Va subito dissipato un possibile equivoco. Qui non si vuole sostenere che il TD contenga né in generale, né in ambito greco, la propria messinscena<sup>8</sup>. Le classi di

*phocles*, ed. by A. Markantonatos, Brill, Leiden 2012, pp. 349-353 riassume efficacemente le ultime tendenze della narratologia applicata al teatro antico e tenta una lettura di Sofocle sotto la lente di quest'approccio soprattutto riferendosi all'*Aiace*. In particolare l'autore sottolinea l'uso di tre livelli di narrazione nella tragedia (p. 356) finalizzati a marcare, segnatamente, il rapporto tra parola in scena e quanto avviene fuori scena, l'uso di anticipare attraverso il racconto aspetti utili ai successivi sviluppi della storia e l'uso dell'*oratio obliqua* e dell'*oratio recta* nel discorso del messaggero per enfatizzare la percezione da parte degli osservatori esterni dell'empietà di *Aiace*.

5. Sull'importanza e sul ruolo del poeta *didaskalos* che compone e mette in scena i suoi drammi, cfr. A.W. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche ad Atene*, La Nuova Italia, Firenze 1996. Una messa a punto argomentata e ricca di fonti si trova in O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford University Press, Oxford 1977, pp. 12-19.

6. Cfr. l'argomentazione di F. Ruffini, *Semiotica del teatro: per una epistemologia degli studi teatrali*, in "Biblioteca teatrale", 4, 1976, pp. 1-27, poi ripresa in Id., *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 15-30 e 217-238: «Un i-testo spettacolare [è un] insieme, non ordinato, di espressioni appartenenti a codici diversi e dotati di diversa "grandezza", dell'ordine comunque della "parte rappresentativa di testo"» (p. 221), e M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., p. 82, in cui si discute la tesi di Ruffini con importanti precisazioni.

7. Si tratta di una tematica che evidentemente entra in relazione con la ben nota contraddizione di Aristotele nel capitolo VI della *Poetica*, laddove lo Stagirita pone l'aspetto visivo come una delle sei parti costitutive della tragedia, salvo poi derubarlo a mero strumento di realizzazione materiale.

8. Il fatto che il testo non possa prevedere la propria messinscena è oggi un dato scontato all'interno degli studi teatrologici e non va in nessun caso confuso con l'incidenza della cultura materiale del teatro, che interviene nella sua scrittura nei contesti in cui la drammaturgia si compone a stretto contatto con la scena: cfr. F. Taviani, *Uomini di scena*, cit.; S. Ferrone, *Commedie dell'arte*, Mursia, Milano 1985; Id., *La drammaturgia consuntiva*, in AA.VV., *Non cala il sipario*, Laterza, Roma-Bari 1992. Per una chiara esposizione della questione dell'irreversibilità della transcodificazione spettacolare cfr. M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., pp. 36 sgg., F. Taviani, *Attilia*, cit., sull'impossibilità di ritenere i

espressione del teatro sono interagenti ma separate tra di loro, e nessuna di esse ne contiene un'altra ma tutte partecipano alla costituzione del codice teatrale, che è costituito da differenti linee espressive (verbali, cinesiche, prossemiche, visive, acustiche, attoriali, ecc.). Quanto sostengo è che nella civiltà teatrale greca, in cui la composizione del *Testo Verbale* (da qui in poi TV) è creato in un contesto altamente convenzionale e a strettissimo contatto con la messinscena, il poeta costruisce la strutturazione del *mythos*, così come l'organizzazione delle scene, e proponesse delle scelte di linguaggio verbale, contemplando l'intervento del codice visivo (*opsis*) di cui era responsabile più o meno diretto, considerando che la tragedia si articolava entro dinamiche convenzionali e prevedibili, per cui aveva una grammatica visiva che, proprio come quella della composizione del TD, si muoveva entro un margine di *schemi* costanti da variare<sup>9</sup>. Si tratta, quindi, di definire la cultura materiale della composizione, intesa come pratica storica culturalmente determinata.

Per affrontare un'operazione critica di questa natura è necessario assumere come orizzonte teorico lo stesso punto di vista degli antichi, sulla base dell'idea che la categoria culturale "teatro" è fluida<sup>10</sup> e non può essere assunta in astratto come immutabile nel tempo e nello spazio ma si ridefinisce di continuo nei contesti rilevanti: per questa via intendo aggiungere un tassello alla definizione della posizione

deittici di un testo verbale come indizi dello spettacolo concreto e G. Ricci, *Semiotica del teatro: il testo e la scena*, in "Il Ponte", 5, 1979, pp. 610-619. C. Molinari, *Il teatro greco nell'età di Pericle*, il Mulino, Bologna 1994, p. 42, annota come, data l'alta convenzionalità recitativa della tragedia, è possibile, con una certa cautela, utilizzare le indicazioni del testo non come didascalie implicite ma «come indicazioni di una pratica scenica». Rimane salva la necessità di definire categorie e convenzioni a monte, attraverso un'analisi documentale delle pratiche sceniche senza confondere l'aspetto evenemenziale (lo spettacolo, la pratica scenica in generale) con quello durevole (il libro, il testo verbale): aspetti tra loro in relazione profonda nel teatro greco ma in nessun caso equipollenti. Già il classico A.W. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche*, cit., p. 244 sgg. esprimeva acutissime perplessità sulla effettiva realizzazione scenica di ogni azione e descrizione del testo letterario e richiamava a uno studio documentale che cercasse di indagare le convenzioni sceniche. M. De Marinis, *Visioni della scena*, cit., pp. 100 sgg. torna a riconsiderare globalmente la questione: si concentra sulla relazione tra composizione del testo drammatico e cultura materiale del teatro sottolineando come la prima possa dipendere da tecniche dipendenti da modalità organizzative e produttive (sistema di ruoli, riscrittura di materiali precedenti, drammaturgia consuntiva, ecc.); per questa via si impone la necessità di considerare la relazione tra TS e TD evitando rigide e aprioristiche separazioni, ma studiando gli specifici contesti.

9. Sul concetto di *schemata*, su cui tornerò specificatamente nel corso dell'intervento, cfr. A.W. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche*, cit., pp. 341 sgg., riccamente corredato di fonti. Sulla gestualità come forma di comunicazione non verbale altamente codificata, cfr. M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008: in particolare, per il teatro, il capitolo III. Appare sempre più urgente nel quadro degli studi sullo spettacolo antico un'analisi delle tecniche del *performer* che si muova nel campo dell'antropologia teatrale e delle tecniche corporee: si consideri, in questo senso, l'ottica in cui si muove Nicola Savarese nei suoi sondaggi sulla pantomima nel mondo greco-romano (cfr. N. Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della pantomima*, in *Dioniso. Annale della Fondazione Inda*, n. 2, Palumbo, Palermo 2003).

10. Sulla fluidità della categoria teatro, F. Ruffini, *Semiotica del testo*, cit., p. 10 ha scritto: «Forse è giunto il momento di arrendersi all'evidenza che storia del teatro non è storia di una categoria, attraverso la quale selezionare gli oggetti, ma storia di oggetti che, se acquisiti all'indagine, ridefiniscono di volta in volta una categoria». Cfr. anche F. Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, in "Teatro e Storia", 1, 1993, pp. 3-7, e R. Guarino, *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 7 sgg.

della tragedia come forma spettacolare all'interno del contesto della poetica greca, uno sguardo alla stessa categorizzazione che i Greci compiono nel classificarla come forma poetica, e studiare le dinamiche della modalità compositiva attuata dai poeti nel quadro della loro cultura performativa, in cui oltre all'oralità è nodale l'incidenza dei fattori visivi.

2. Nella *Poetica*, al capitolo 17, Aristotele esprime chiaramente l'esigenza che la composizione della tragedia abbia presente l'aspetto visivo dello spettacolo:

Bisogna comporre i racconti (μύθους συνιστάναι) e rifinirli nell'enunciazione (τῆ λέξει) quanto più come ponendoli davanti agli occhi (πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον). Così infatti colui che guarda (ὁ ὄρων), come trovandosi di fronte l'azione degli stessi avvenimenti, chiarissimamente troverebbe quanto è fatto in modo conveniente, e meno gli si celerebbero le cose contrarie (1455a 22)<sup>11</sup>.

Il poeta compone i racconti, i *mythoi*, e il piano verbale, la *lexis*, tenendo presente l'aspetto visivo dell'azione e curando che i primi due elementi siano coerenti e organici tra di loro. Nel capitolo 6 Aristotele aveva chiarito come *mythoi*, *lexis* e *opsis* fossero parti (μέρη) della tragedia e si era soffermato con ampiezza a definirne i rapporti tra loro e con le altre parti.

12

Poiché agendo (πράττοντες) fanno (ποιοῦνται) la rappresentazione (μίμησιν) è in primo luogo necessario che una parte della tragedia sia la strutturazione dell'aspetto visivo (ὁ τῆς ὄψεως κόσμος) (1449b 33).

Il primo elemento che compone la tragedia è dunque l'aspetto visivo, in quanto la mimesi procede per mezzo di attori che agiscono sulla scena. Pochissime righe dopo lo Stagirita definisce con precisione cosa sia *lexis*: cioè «la composizione dei metri» (1449b 35).

L'altro aspetto che riguarda l'ascolto è la musica (*melopoia*: 1449b 36) che partecipa con l'enunciazione alla realizzazione della mimesi acustica. È chiaro infatti che in questo segmento del trattato Aristotele distingue due aspetti della *mimesis*: quello visivo, determinato da quanti agiscono sulla scena, e quello acustico, anche se quello visivo consiste nella modalità di realizzazione della tragedia (1450a 11), lo

11. In questo brano il riferimento agli occhi non può essere in nessun caso riferito all'immaginazione di una vicenda ma alla concreta pratica scenica, come argomenta C. Gallavotti (a cura di), Aristotele, *Dell'arte poetica*, testo critico, trad. e commento, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1974, p. 160 (d'ora in poi, Gallavotti 1974). L'interpretazione del brano, come spesso accade nella *Poetica*, è di ardua lettura: non è chiaro se chi guarda sia il poeta che compone o lo spettatore. In 54b 15 Aristotele aveva raccomandato di fare attenzione alla fruizione percettiva dello spettatore (αἰσθήσεις, cfr. Gallavotti 1974, p. 160): non è fuori luogo ipotizzare che qui riprenda quell'argomento per sottolineare l'importanza della ricezione per mezzo della vista. Per questa via il poeta appare comporre tenendo presente il lavoro dello spettatore e non tralascia gli aspetti di una composizione visiva che non si riduce a una vaga immaginazione degli avvenimenti, ma passa attraverso una precisa strategia con le sue tecniche e i suoi saperi codificati.

spettacolo appunto, e dunque contiene in sé tutti gli altri (ὅψις ἔχει πᾶν)<sup>12</sup> sia la *lexis* sia il *mythos* (1450a 14). Quest'ultimo è definito chiaramente nello stesso capitolo (1450a 4-5): «la rappresentazione (μίμησις) di un'azione (τῆς πράξεως)», cioè «la composizione delle azioni (σύνθεσιν<sup>13</sup> τῶν πραγμάτων)».

Se dunque, dice Aristotele, la *lexis* è la composizione dei metri (1449b 35), cioè la parte verbale pronunciata dall'attore, il *mythos* è la composizione dei fatti, più precisamente delle azioni (*pragmata*) che sono eseguite in scena dagli attori, ed è un aspetto di rilievo nodale nel definire la tragedia essendo non solo parte costitutiva del suo contenuto (1450a 12), ma il fine stesso della composizione tragica (1450a 23), principio e anima della tragedia (1450a 38), un concetto che si deve collegare a quanto detto poche righe prima (1449b 33): in quel frangente si diceva che l'aspetto visivo (*o tes opseos kosmos*) sia parte preminente della tragedia, poiché la *mimesis* è fatta da coloro i quali agiscono (*prattontes*). Per questa via si salda nell'esposizione aristotelica il rapporto tra visione e racconto: nel rappresentare un'azione (*praxis*), cioè nel comporre ed eseguire (*poiountai*) un *mythos*, l'aspetto visivo della composizione riveste un ruolo di primo piano. Entrambi gli elementi di cui stiamo discutendo (*μῦθος*, *λέξις*) sono contenuti nell'estrinsecazione visuale della tragedia, quella *opsis* che noi traduciamo riduttivamente "spettacolo". Si legge, per questa via, una chiara relazione tra gli aspetti in campo nel brano citato dianzi del capitolo 17. In quel luogo si diceva per l'appunto della necessità di comporre il *mythos* e rifinire la *lexis* tenendo presente il ruolo dell'aspetto visuale. Va notato come nel capitolo 6 l'autore si riferisca, allo stesso tempo e sovente negli stessi luoghi, a colui che compone la tragedia (1449b 34-35) così come a quanti la eseguono (1449b 32), e io cito solo le parti della brevissima sezione che interessa la mia esposizione.

Nel medesimo capitolo 17 Aristotele procedeva nel definire specificatamente le modalità che il poeta doveva adoperare per raggiungere l'obiettivo (1455a 29 sgg.)<sup>14</sup> proposto:

Per quanto è possibile va dunque rifinito nell'organizzazione gestuale del corpo (*σχῆμασι*). Infatti nelle emozioni (*ἐν τοῖς πάθεσιν*) [i poeti] sono più credibili secondo la stessa natura, e il furioso fa il furioso, l'adirato fa il collerico nella maniera più aderente al vero. Per ciò la poetica è di un poeta ben disposto per natura (*εὐφροῦς*) o in preda

12. «L'aspetto visivo [lo spettacolo] contiene tutto» (1450a 14).

13. Sulla nozione di *synthesis* cfr. fr. 91 Calame (39 Page) di Alcmane e le riflessioni di B. Gentili, *I frammenti 39 e 40 di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica*, in AA.VV., *Studi filologici e storici in onore di Vittorio Di Falco*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1971, pp. 61 sgg. *Contra* C. Calame, *Alcman*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1983, pp. 548-549.

14. Anche questo passo è al centro di un ampio dibattito critico-esegetico e non mancano proposte di emendamento del testo: cfr. un punto della situazione ampio in D. Guastini (a cura di), *Aristotele, Poetica*, intr., trad. e comm., Carocci, Roma 2010, pp. 286 sgg. (d'ora in poi, Guastini 2010). Mi sembra importante sottolineare, con Gallavotti 1974, p. 162 e Guastini 2010, p. 287, che va rifiutato l'emendamento *mallon*, accolto da alcuni editori, che porrebbe una contrapposizione tra la malleabilità della natura del poeta e il suo stato estatico che non solo non è necessaria alla comprensione del testo ma è addirittura fuorviante.

alla follia (μανικὸῦ). Tra questi infatti gli uni sono ben plasmabili gli altri in preda a uno stato estatico (ἐκστατικοί).

Maria Luisa Catoni ha ben argomentato come in questo brano Aristotele si riferisca a degli *schemata* formulari, ciascuno dei quali è immediatamente afferibile a un preciso *pathe* comprensibile nella fruizione dello spettatore del tempo, competente del codice cinesico<sup>15</sup>. Per quanto io direi che qui si privilegi l'aspetto della composizione, anche in questo caso non è semplice districare cosa si riferisca al poeta e cosa all'attore, all'esecutore. A mio parere la difficoltà nasce proprio dal fatto che Aristotele non intenda affatto distinguere in maniera draconiana quanto riguarda la composizione da quanto riguarda l'esecuzione. Si profila, cioè, una situazione per cui, all'interno della convenzionalità gestuale e considerando il ruolo "registico" del poeta, i due momenti si saldano, avendo nella figura dell'autore-*didaskalos* il garante di tale unità tra intenzioni della composizione ed effettiva e pratica costruzione del TS. Da questo brano emergono due concetti da sottolineare tra gli altri: 1) i poeti prevedono nel comporre una tragedia degli *schemata* corporei, gestuali, ciascuno dei quali è afferibile a una tipologia precisa (adirato, collerico, ecc.) e ciascuno dei quali sortisce dei precisi effetti pragmatici (*pathe*) nello spettatore; 2) il poeta che compone presenta due caratteristiche necessarie: una buona disposizione di natura e il fatto di essere posseduto da uno stato di *mania* estatica. In definitiva si sottolinea la metamorfosi che il poeta, e, come vedremo, conseguentemente l'attore, operano su di sé, sul proprio corpo e dunque nella leggibilità della propria identità, a beneficio della costruzione della *mimesis*<sup>16</sup>. Ma per risolvere la criticità di questo brano può essere utile interrogare un testo di parecchi decenni prima.

3. All'interno delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane è presente una lunga scena (37 sgg.) che è molto utile per comprendere le strategie di composizione del poeta tragico, in particolare in merito alle questioni che ho sollevato nel paragrafo precedente. Per comodità voglio schematizzarle in punti:

1) nel costruire il μῦθος, cioè la composizione delle azioni che vengono agite dagli attori, e la λέξις, cioè il tessuto verbale<sup>17</sup>, quanto essi pronunciano, un ruolo decisivo è rivestito dall'aspetto visivo;

2) il poeta compone sia l'aspetto verbale sia quello cinesico della tragedia, rifi-

15. M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, cit., pp. 160 sgg.

16. Il concetto di mimesi poetica è di una tale vastità che in questa sede è possibile solo occuparsene per quelli che sono i rispetti del mio lavoro: cioè il ruolo della visione nella composizione all'interno di un contesto orale. Per orientarsi nella sconfinata bibliografia e nella complessità del tema cfr. S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002 (trad. it. *L'estetica della mimesis, testi antichi e problemi moderni*, Æsthetica, Palermo 2009).

17. Sulla tematica della *lexis* da intendersi come "enunciazione" cfr. le approfondite considerazioni di Guastini 2010, pp. 177 e 308 sgg.

nendola attraverso degli σχήματα che sono patrimonio comune e immediato tra lui, l'attore e lo spettatore;

3) nell'atto della composizione un ruolo decisivo è rivestito dalla condizione del poeta sospeso tra spossessione del sé, assunto a uno stato estatico, e propria condizione naturale.

Se in termini teorico-descrittivi tali concetti sono chiari, Aristotele non ci informa adeguatamente sulla concreta estrinsecazione di essi, in definitiva sulla pratica della composizione. Cercherò di procedere nel chiarire questo versante attraverso l'analisi del brano di Aristofane e di alcuni altri passi del poeta che sono utili, in particolare, per la definizione dei punti 2 e 3.

Per comodità espositiva, vorrei però partire nell'analisi dal terzo punto tra quelli che ho schematizzato. La commedia narra delle disavventure di Euripide e della sua "spalla comica", il parente Mnesiloco, nel tentativo di scagionare il poeta tragico dall'accusa di misoginia che gli viene rivolta dalle donne riunite in processo alla festa delle Tesmoforie. Tra i livelli di lettura complessi che sono presenti nella commedia vi è anche quello di testimonianza su alcune pratiche di composizione e realizzazione *performativa*<sup>18</sup>. Nella prima scena della commedia i due protagonisti si recano dal poeta tragico Agatone. Davanti alla sua dimora vedono uscire un servo (vv. 37 sgg.)<sup>19</sup>. Dentro la casa c'è Agatone, il poeta tragico (τραγωδοποιός, v. 29), e sulla scena, davanti ai due personaggi in disparte, compare un servo che reca in mano mirto e una fiaccola con il fine di sacrificare, per propiziare, prima che il poeta si metta a comporre. Lo scolio al v. 38 ci avverte che era una pratica diffusa quella del sacrificio propiziatorio prima della composizione: «Infatti quando volevano comporre un dramma, prima facevano dei sacrifici». Paduano ha notato la congruità fra tale sacrificio e i «corretti moduli cultuali»<sup>20</sup>. Il mirto è sacro a Demetra<sup>21</sup> e, considerando che la festa delle Tesmoforie a tale divinità era consacrata,

18. Cfr. M.C. Torchio, *Nell'officina del poeta tragico*, in "Quaderni del dip. Fil. Rostagni", 17, 2001, pp. 127-135 che, contrariamente a J. Herington, *Poetry into Drama*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1985, pp. 46 sgg., ritiene che non ci troviamo di fronte a una testimonianza di composizione orale, ma di «un'oralità legata al contesto comunicativo teatrale, in cui il poeta prova l'effetto che doveva ottenere l'esecuzione pubblica [...] una sorta di "controllo acustico"» (ivi, p. 131). Secondo la studiosa, la scrittura «permetteva al drammaturgo di fissare, già in fase compositiva, soltanto [il codice] linguistico-verbale (il "testo drammatico")», ma non quello musicale, oppure quello coreografico (i movimenti di danza)», che venivano insegnati oralmente dal poeta che era anche *chorodidaskalos* (ivi, p. 133). Mi sembra importante non trascurare però che, come la Torchio ricorda opportunamente (ivi, p. 135), il poeta è qui rappresentato «come ancora legato agli elementi compositivi dell'oralità», e dunque la commedia è più una testimonianza di composizione orale, o meglio oro-aurale, che non di scrittura alfabetica, aspetto di cui non si trova nel testo traccia alcuna.

19. «EURIPIDE: [...] Ma mettamoci da parte, che un suo servo viene fuori recando con sé del fuoco e rami di mirto (μυρρίνας) con il fine di sacrificare prima della composizione poetica, sembra (προθυσομένος τῆς ποιήσεως)».

20. G. Paduano (a cura di), Aristofane, *La festa delle donne*, Rizzoli, Milano 1983, p. 77, commento *ad loc.* v. 38 (d'ora in poi, Paduano 1983).

21. Cfr. C. Prato (a cura di), Aristofane, *Le donne alle Tesmoforie*, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2001, p. 150 (d'ora in poi, Prato 2001).

il riferimento non è casuale, ma vuole suggerire un legame tra la divinità ctonia della festa delle donne e la composizione poetica del personaggio Agatone che opera nel contesto di una commedia di argomento “femminile” e chiede quindi alla dea “assistenza” diretta nella composizione. Subito dopo il servo invita gli astanti a fare silenzio:

SERVO. Tutti silenzio, bocche chiuse. Infatti alberga dentro la casa del mio padrone il tiaso delle Muse che fa canti (θίασος Μουσῶν [...] μελοποιῶν) (vv. 40-42).

Il servo reclama il silenzio. Ma a chi è rivolto l'invito? Con chi parla il servo? Di certo non con Euripide e il parente, della presenza dei quali sarà consapevole solo al v. 44 per via dei lazzi scurrili che Mnesiloco gli indirizzerà. Il servo si rivolge quindi, adoperando una frequente convenzione comica, agli spettatori presenti in teatro al Leneo<sup>22</sup>. Questo dato non è secondario, infatti per questa via il poeta invita gli spettatori a partecipare a un rito che è allo stesso tempo messa in scena di un rito, in una rappresentazione teatrale che a sua volta spettacolarizza e ha per argomento una scena di composizione poetico-finzionale. Ci troviamo in un contesto arditamente metateatrale. Il servo sta operando un rito propiziatorio alla composizione poetica (*poesis*)<sup>23</sup>, visto l'argomento della commedia si serve di una dinamica culturale coerente con la festa delle Tesmoforie, ma il rito è rivolto a propiziare precisamente le Muse tragiche che visitano il poeta e fanno canti (*melopoiion*), compongono i canti (μέλη) insieme a lui nella sua dimora. Particolare attenzione va posta al concetto di tiaso delle Muse. Il termine *thiasos* in ambito dionisiaco indica il corteeggio che segue il dio, il che può indurre a pensare che qui si alluda alla musa tragica, come sembra suggerire anche lo scolio al v. 41, che interpreta l'espressione *thiasos* come ὁ ἱερὸς χορὸς, cioè il coro sacro, credo riferendosi al coro sacro di Dioniso, che nella commedia, vedremo, è solo immaginato per motivi comici<sup>24</sup>. Ma il termine indica anche un gruppo di persone dedite a un culto che le unisce<sup>25</sup>. Istro, citato nella anonima *Vita di Sofocle*, 6, sostiene che Sofocle «avesse riunito un *thiasos*, in favore delle Muse, composto di persone colte (ἐκ τῶν πεπαιδευμένων)». Dunque un tiaso, una comunità religiosa, di persone istruite consacrato alle Muse tragiche era stato, ci informa l'allievo di Callimaco, costituito attorno a Sofocle: una comunità, è da ritenere, di persone in grado di cogliere l'ispirazione suggerita dalle divinità, ispirazione, riterrei, sempre in ambito tragico. Aristofane, in questo frangente, ha un chiaro intento satirico e non

22. Cfr. T. Kowzan, *Les Comédies d'Aristophane véhicule de la critique dramatique*, in “Dioniso”, LIV, 95, 1983, p. 95 che ha campionato e correttamente classificato le referenze verso il pubblico in Aristofane.

23. Non direi che qui ποιήσις valga composizione poetica in senso oggettivo come vuole Prato 2001, p. 151, ma mi pare che si intenda qui l'atto del comporre poesia (come intende Paduano 1983), secondo quello che è il significato originario del termine.

24. Ma cfr. *Rane*, 325 sgg. in cui il coro degli iniziati, in una parte priva di intenti satirici, invita Dioniso a danzare con lui (χορεύω) e i coreuti si definiscono ὄσιους θιασώτας.

25. Cfr. Liddel-Scott, s.v.

credo sia da escludere l'idea che il poeta intendesse satireggiare l'idea di comunione tra i poeti e le Muse, riferendosi alla pratica testimoniata da Istro, soprattutto considerando che nella scena successiva Agatone finge di essere all'unisono attore e coro: la satira del tiaso delle Muse sarebbe ancora più efficace al momento della rivelazione dello spazio extrascenico costituito dalla casa di Agatone in cui si svelerebbe che il tiaso, la riunione di poeti colti, in realtà è costituito dal solo Agatone che fa da sé tutte le parti. È plausibile ritenere anche che il tiaso consacrato alle Muse sia quello costituito dal coro che si appresta ad apprendere dal *didaskalos* il canto da esse ispirato, come sembra suggerire lo scolio che intende il tiaso come il coro sacro, legando il concetto di tiaso, che vale corteo sacro, a quello del coro dionisiaco, seppur un coro immaginario per i motivi burleschi che la scena contiene. Si può anche ritenere, in via ipotetica, che Istro parlando di tiaso sofocleo alludesse all'insegnamento da parte del poeta del canto ispirato dalle Muse al coro ma non è strettamente necessario che vi sia un legame immediato tra i due passi: l'obiettivo del comico, quale che sia la corretta lettura del brano, mi pare sia il concetto di ispirazione e di legame con le Muse. La testimonianza, seppur con intenti burleschi, conferma quanto notato da vari studiosi in merito alle pratiche di ispirazione e possessione divina, nel descrivere un flusso che interessa la Musa, il poeta, il coro e, per le finalità del mio intervento, comincia a introdurre quale sia la concreta dinamica della possessione subita dal poeta secondo la pratica poetico-culturale del tempo a cui si riferiva Aristotele nel cap. 17.

Al v. 95 compare Agatone sull'*ekkyklema*, la macchina girevole, e al v. 101 comincia il suo canto, probabilmente dopo un gorgheggio (*μυυρισμός*)<sup>26</sup>. Agatone interpreta tutte le parti e dunque canta come corifeo (interpretando un ruolo femminile) e come coro. Anche qui ci troviamo di fronte a un ambiguo gioco metateatrale che va spiegato: nella finzione scenica Agatone non sta mettendo in scena una tragedia ma chiaramente la sta componendo. È questo quello che ci dice il servo al v. 38, ed è questo quello che avviene in scena: abbiamo un poeta che compone un brano di un'opera teatrale, come per altro ricostruisce lo scolio al v. 101:

Nel frattempo Agatone compone (*ποιεῖ*) canti d'attore (*μέλη ὑποκριτικά*, cioè i canti dell'attore sulla scena, a solo o rivolto in *amoibé* al coro). Egli stesso recita entrambi. Agatone esegue un canto a solo come rivolto verso il coro, non come se fosse in scena, ma come se stesse componendo delle composizioni poetiche (*ὡς ποιήματα συντιθεῖς*). Per questo lui stesso dice i canti corali a se stesso, come fossero infatti corali. Si rivolge alle divinità ctonie, Demetra e Kore<sup>27</sup>.

Per un verso dunque si rappresenta un poeta che compone. Per l'altro però abbiamo nei fatti, fuor di finzione, un attore che recita la parte di qualcuno che sta

26. Così lo scolio al v. 100. Lo scolio al v. 96 attesta l'uso dell'*ekkyklema*.

27. Nelle loro diverse edizioni Coulon e Cantarella integrano delle divisioni nominali (*ὡς Χορός* Coulon, seguito da Paduano; ΑΓ-ΧΟ invece in Cantarella) assenti nella tradizione manoscritta, se si eccettua il Ravennate secondo.

proponendo, vedremo più avanti, una mimesi. Ma vorrei sospendere per ora il versante più propriamente legato all'attore per restare alla questione del poeta e dell'ispirazione che mi interessa più direttamente. Cosa dice Agatone al coro immaginario?

AGATONE. Oh fanciulle, avendo ricevuto la lucerna sacra alle due dee ctonie [Demetra e Kore], con la libera patria danzate il canto (χορεύσασθε βόαν) (vv. 101 sgg.).

Nella composizione tragica che si incastona nella finzione comica il poeta, dietro l'ispirazione delle Muse, invita il coro (immaginario) a danzare il canto, testimoniando il legame tra composizione ispirata e *performance*, soprattutto se teniamo a mente il ruolo del poeta come *didaskalos* e l'idea che qui si stia parodiando anche un poeta che insegna al coro la parte da inscenare. Agatone si riferisce alle due divinità a cui era dedicata la festa, amplificando quanto detto in precedenza dal servo e creando quindi un legame tra il suo intervento e il contenuto precipuo della commedia. Il brano corale composto dal poeta è coerente e organico con quanto avviene in scena, in quanto si apre con un richiamo alle due dee ctonie: questo aspetto documenta della genuinità del pezzo come testimonianza, seppur satiricamente distorta, sulla composizione tragica ed è da tenere a mente in merito a quanto diremo più avanti a proposito del gioco sull'identità di Agatone e sul suo ruolo nella mimesi poetica, sulle modalità di essa e su quanto soprattutto egli dichiara in merito a questa tematica. Quello che però va sottolineato è come l'ispirazione divina che coglie il poeta costituisca un legame pragmatico tra il momento del comporre e quello dell'esecuzione, garantendo per questa via l'unitarietà dialettica dei due momenti, evidentemente separati tra di loro ma in forte osmosi. Al verso 107 ecco un nuovo riferimento alla Musa:

Musa<sup>28</sup>, avanti su (vvv) celebra Apollo il signore dell'arco dorato.

Dopo il riferimento alle divinità ctonie, il poeta invoca la Musa perché aiuti lui e il coro a celebrare invece il luminoso Apollo (cfr. v. 108: χρυσέων ῥύτορα τόξων), dio della *mousiké*. Il riferimento a Demetra e Kore si giustifica in quanto sono le divinità della festa, entro la quale, all'interno della finzione, sta agendo Agatone, ma il canto si eleva, per il tramite delle Muse, verso Apollo, in quanto questi è una divinità fortemente legata alla composizione poetica, anche in ambito tragico. Non mi soffermo sul rapporto che si può studiare tra il riferimento ad Apollo e le dee di sottoterra, che può evidenziarsi attraverso una lettura del mito di Orfeo, che

28. Leggo con il Ravennate Μοῦσα, al vocativo (così Coulon, seguito da Paduano e Cantarella), laddove Prato 2001, p. 171, legge un dativo strumentale μούσῃ da intendersi in senso metaforico "attraverso il canto". La correzione, suggerita da E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1962, p. 113, non è necessaria, considerando che il senso del brano è del tutto diverso da quello di un'esortazione al coro immaginario, ma è un'esortazione proprio alla Musa.

necessiterebbe un'ampia digressione. Mi interessa invece leggere ancora i vv. 120 sgg., in cui a parlare è sempre Agatone in veste di corifea:

[E celebro] Latona e le note delle cetre (κρούματα) d'Asia, i bei ritmi che battono il tempo al passo, danze in cerchio<sup>29</sup> delle Cariti della Frigia.

Agatone, compositore e contestualmente corifeo del canto, inneggia alla madre di Apollo e insiste sul contesto apollineo, celebrando i *kroumata*, cioè i suoni prodotti pizzicando uno strumento a corde, direi la *kithara* menzionata poi al v. 124, strumento afferibile ad Apollo<sup>30</sup>. Il riferimento è all'esecuzione musicale e orchestrale, e le danze a cui allude il poeta-corifeo sono assimilabili alle danze frigie, cioè accompagnate dal tono musicale frigio come chiarisce lo scoliasta al v. 121 («che si adattano all'armonia frigia»), mentre commentando il v. 122 egli chiarisce che Agatone si sta riferendo alle danze. Questo tono musicale era di tipo orgiastico e assimilato al ditirambo: Agatone stimola il coro, che nella finzione interpreta e/o istruisce, verso una danza orgiastica, che può fare pensare al *coté* dionisiaco della *performance* corale tragica<sup>31</sup>. La descrizione è tanto più verosimile quanto si consideri che Agatone adoperò l'armonia frigia e fu colui che introdusse il tono ipofrigio nella tragedia<sup>32</sup>: qui, nella sua monodia, l'attore adoperava plausibilmente questo tono, visto che Aristofane sta modellando la sua parodia sulla poesia di Agatone, indirizzandosi alla competenza del pubblico che ne doveva riconoscere gli stilemi e le caratteristiche, soprattutto performative (dunque musicali e recitative)<sup>33</sup>. Nel comporre sotto l'influsso della possessione divina, il poeta prevede la modalità musicale (versante acustico) ma anche quella orchestrale (versante visivo-spettacolare) componendo un brano allo stesso tempo dal punto di vista del TV e del TS, se è corretto ritenere che i *dineumata* siano danze circolari convenzionalmente individuabili e che dunque rispondevano a una modalità esecutiva prevedibile. Interessante è anche notare che Agatone-Corifeo faccia riferimento alle Cariti. Tali divinità sono spesso equipollenti o analoghe alle Muse<sup>34</sup> e ricorrono sia in contesti apollinei sia dionisiaci (vedi l'*Eracle*, vv. 673-686), ma originariamente sono

29. Seguo Coulon che accetta la congettura di Bentley leggendo δινεύματα. Idem Paduano. Contrari Prato e Cantarella che restituiscono la lezione del Ravennate διανεύματα.

30. Così anche lo scolio al v. 125.

31. Sulla armonia frigia come orgiastica cfr. Aristotele, *Politica*, 1342b 1; in *Vita di Sofocle*, 23, si sostiene che Sofocle la adottò per primo nei suoi canti; in Anonimo (Michele Psello?), *περι τραγωδίας*, 45, leggiamo che il poeta la usò in modo prossimo al ditirambo (analoga notizia in *Vita di Sofocle*, 23). Cfr. F. Perusino (a cura di), Anonimo (Michele Psello?), *La tragedia greca*, Quattroventi, Urbino 1993, pp. 62 sgg.

32. Cfr. Anonimo (Michele Psello?), *περι τραγωδίας*, 47-48.

33. Non c'è ragione di ritenere che Aristofane avesse necessariamente di fronte a sé il testo dei canti di Agatone, come perentoriamente sosteneva U. Wilamowitz-Moellendorf, *Griechische Verskunst*, Weidmannschen Buchhandlung, Berlin 1921, p. 341, «er hatte natürlich Lieder Agathons vor sich», considerando che si tratta di una parodia della modalità compositiva: è inoltre improbabile ritenere che tutto il pubblico avesse una conoscenza legata alla lettura dei canti di Agatone.

34. Cfr. G. Lanata, *Poetica pre-platonica*, La Nuova Italia, Firenze 1963, p. 29.

divinità ctonie, il che mi induce a pensare che qui costituiscano un autentico *trait d'union* tra il contesto della composizione, organico alla festa delle Tesmoforie che fanno da sfondo alla rappresentazione, e la questione dell'ispirazione nella composizione e nell'esecuzione della tragedia. Per altro siamo in un punto in cui il riferimento è al suono apollineo della cetra e alla danza orgiastica di Cariti frigie, il che fa supporre che qui sia presente un riferimento a Dioniso e alla possessione dionisiaca, come suggerisce il v. 127 in cui Agatone-corifeo definisce la voce del coro *aiphnidios* che, secondo lo scoliasta, vale a dire ἐνθουσιαστική, cioè posseduta, e da chi se non dalle Muse tragiche, cioè dionisiache?<sup>35</sup> Si constata quindi che l'ispirazione-possessione del poeta risulta analoga a quella dei *performers*, il che rende più chiaro quanto dicevo in chiusura del paragrafo precedente in merito alle intenzioni argomentative ambivalenti di *Poetica* 1455a 29 sgg. In questo contesto è da leggere il seguente passo. Terminato il canto il parente interloquisce con Agatone, dando il via a una ridda di scurrili doppi sensi giocati sull'aspetto effeminato del poeta.

Ti voglio domandare, ragazzo, ammesso che tu lo sia, come Eschilo nella *Licurgbia*, «da dove vieni tu maschietta (γύννις)?» (vv. 134 sgg.).

saggi

20 La *Licurgbia*<sup>36</sup> era la trilogia eschilea dedicata all'affermazione del culto di Dioniso e qui Mnesiloco si esibisce in una parodia dell'interrogatorio a cui il re trace Licurgo sottopone Dioniso prigioniero, come dice lo scolio al v. 135. Lo scolio ci informa che questo verso è autentico, non è cioè distorto, come gli altri, dall'intento comico di Aristofane ma corrisponde alla vera domanda che era presente nel testo eschileo. Agatone appare in scena in abiti femminili e il parente fa esplodere la sua grossolana comicità associando però, di fatto, Agatone al Dioniso della tragedia di Eschilo, che si trovava nei confronti di Licurgo nella stessa situazione. Il canto di Agatone è ispirato letteralmente dalle Muse, nel corso della sua composizione così come in quello dell'esecuzione, in cui il coro si richiama una volta ancora ad Apollo ed esegue un canto in condizione di possessione entusiastica, come attesta lo scolio al v. 127. Agatone assume tratti dionisiaci, come attesta il riferimento successivo alla *Licurgbia*, in cui Mnesiloco propone al pubblico un'identificazione tra il poeta, che per mezzo della Musa è in contatto con il dio della poesia, e Dioniso. Tale parodia non è solo frutto di un banale tono burlesco. Infatti l'identificazione è proposta proprio sulla base di quella caratteristica del poeta, l'aspetto effeminato, che è connotato, come vedremo a breve, del suo ruolo di tragica e non

35. Cfr. A. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1991, p. 36, sulla connessione tra i culti apollinei e dionisiaci nel contesto delle commedie di Aristofane.

36. Per una bibliografia recente sulla *Licurgbia*, cfr. I. Ramelli (a cura di), Eschilo, *Tutti i frammenti con la prima traduzione degli scolii antichi*, Bompiani, Milano 2009, p. 633; tra i riferimenti bibliografici più distanti cfr. M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Einaudi, Torino 1955, pp. 311 sgg.; A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 225; G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, Adelphi, Milano 1977, p. 373.

semplicemente una satira del suo comportamento raffinato ed effeminato. Il parente si riferisce al corredo di costumi e strumenti che circonda Agatone mentre compone ed esegue la tragedia:

Cos'è questa *mise*? Cos'è quest'inversione (τάραξις) della vita? Che cosa dice la cetra (βάρβιτος) alla sottana? Che cosa la lira (λύρα) al cappellino? [...] Non c'entrano nulla. Cos'hanno in comune lo specchio e la spada? [...] Ma sei una donna? E le tette? Che dici? Perché taci? Ma poiché tu stesso non vuoi darmi un segno devo capirti dal canto (ἐκ τοῦ μέλουσ) (vv. 136 sgg.)

Nella descrizione sono presenti frequenti riferimenti certi a Dioniso (la lira, la cetra, la spada)<sup>37</sup>, all'ambiguità della sua figura che è associata ad Agatone nell'atto del comporre, in cui il poeta vive un'identificazione, come suggerisce Aristofane, con il dio del teatro, della finzione, dell'ambiguità, della metamorfosi, colui che sconvolge e inverte del tutto (*taraxis*) la stessa vita naturale (*bios*)<sup>38</sup>. Da rilevare è che, per comprendere chi ha davanti, il parente debba per l'appunto interrogare il *melos*; l'identità ambigua, incerta, costruita di Agatone va compresa attraverso il canto che egli produce: è lì che risiede la risposta agli interrogativi di Mnesiloco, è lì che va individuata l'*identità* di Agatone. Il poeta è in relazione con Dioniso, tale inversione identitaria ha a che vedere con la sua funzione di "compositore" e si palesa per via di caratteri spettacolari, sia acustici (*melos*) sia visivi (στολή: v. 136)<sup>39</sup>.

Nei versi successivi il parente affronta Agatone. Come dicevamo, la scena acquista una dimensione di inversione parodica del mito di Dioniso, in particolare in rapporto alla *Licurgbia*, e vi si trovano vari riferimenti alla Musa dionisiaca che suggerisce la composizione al poeta. E questo dato è essenziale. Agatone risponde alle *boutades* di Mnesiloco (vv. 146 e ss):

AGATONE. Vecchio, vecchio, ho sentito il biasimo dell'invidia, eppure non ne prendo dolore. Io porto il costume (ἔσθητα) coerente con il pensiero (γνώμη). Bisogna infatti che il poeta componga (ποιεῖν) le cose necessarie ai drammi (πρὸς τὰ δράματα), abbia i

37. Cfr. il ricco commento di Prato 2001, pp. 180 sgg. Un'analisi accurata della valenza dionisiaca del corredo di Agatone (in particolare dello specchio e della spada) in I. Lada Richards, *Initiating Dionysus*, Clarendon Press, Oxford 1999, pp. 14 sgg. e 33 sgg.

38. Per un'analisi completa di ciascuno di questi aspetti del dio, cfr. C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides Bacchae*, Princeton University Press, Princeton 1997; sul suo ruolo metateatrale in Euripide, in particolare pp. 218 sgg.; A. Bierl, *Dionysos*, cit., pp. 27 sgg. si dedica a un'analisi del dio nelle *Rane* di Aristofane; I. Lada Richards, *Initiating Dionysus*, cit., pp. 159 sgg., si produce in una profonda e documentata riflessione sui rapporti tra Dioniso e la poetica della mimesi spettacolare dell'attore, leggendo il travestimento di Dioniso nelle *Rane* come strumento di lettura della metamorfosi vocalica e gestuale dell'attore (pp. 168-172).

39. Una ricognizione più ampia nel corpus aristofaneo mostra chiaramente l'attenzione che egli mostra per le questioni di ispirazione poetica, come sottolinea J. Dalfen, *Polis und Poiesis*, Wilhelm Fink Verlag, München 1974, p. 86: «Ihre Verbindung [der Dichtung] mit den Musen ist noch nicht abgerissen, sie ist immer noch inspiriert» («Il suo legame [della poesia] con le Muse non è ancora scisso, essa è sempre anche ispirata»).

modi confacenti ad essi. Se compone dei drammi di argomento femminile, bisogna che il corpo compartecipi dei modi.

MNESILOCO. Dunque quando componi una Fedra ti metti a cavalcioni?

AGATONE. Se uno compone drammi maschili, nel suo corpo è già presente il necessario<sup>40</sup>. Le cose che non possediamo, queste le procaccia la *mimesis*.

MNESILOCO. Quando componi dei drammi satireschi chiamami, così che io ti aiuterò nella composizione mettendotelo di dietro.

AGATONE. D'altra parte alle Muse non piace (ἄμουσόν ἐστὶ) vedere un poeta che sia selvaggio e peloso. Pensa a quel celebre Ibico, ad Anacreonte di Teo, ad Alceo: proprio quelli che condirono la melodia (ἄμυονίαν). Portavano la tiara e si muovevano con mollezza ionica. E Frinico – ne hai sentito parlare – era bello e si abbigliava bene. Per questo erano anche belli i suoi drammi. Infatti bisogna comporre cose uguali alla natura (ὅμοια τῇ φύσει).

MNESILOCO. Allora Filocle che è brutto compone opere brutte, Senocle che è cattivo compone opere cattive, e Teognide che è freddo compone opere fredde.

Il brano presenta un chiaro connotato satirico. Aristofane mira a bersagliare Agatone e con lui la poetica contemporanea. Tuttavia si devono fare alcuni distinguo. Nella scena ci sono due diverse funzioni drammaturgiche: mentre Agatone espone un punto di vista che, come ha correttamente notato la quasi totalità della critica, dimostra riverberi e connessioni con la cultura poetica del suo tempo, la funzione del parente è esclusivamente buffonesca e satirica, a lui spetta fare ridere e nella fattispecie fare ridere su Agatone e, in misura minore ma non meno importante, su Euripide. Le parole di Agatone sono quindi importanti come testimonianza di un punto di vista.

La critica ha individuato in questo brano una prima testimonianza preplatonica sulla dottrina poetica della mimesi<sup>41</sup>: è importante partire da questo punto. Il concetto (se non il termine) di mimesi era presente ed era oggetto di elaborazione teorica e poetica già prima del V secolo e più di cento anni prima del 411 a.C., data presunta della composizione e rappresentazione della commedia<sup>42</sup>. Dunque, al momento in cui Aristofane compone la scena tale dottrina conosceva un'ampia riflessione ed era riccamente dibattuta ad Atene. Agatone si presenta in abiti femminili perché lo spettacolo che sta preparando è di argomento femminile<sup>43</sup>. È stata sottolineata da più parti la presenza in questo brano di una duplice parodia: da una

40. Seguo Prato 2001, p. 186, nel ritenere che la battuta abbia un senso osceno.

41. Cfr. K. Ziegler, *RE* 2019 VI, A2, s.v. *Tragodia*; E. Mazzachera, *Agatone e la ΜΙΜΗΣΙΣ poetica nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, in "Lexis", 17, 1999, pp. 210 sgg.; G. Paduano, *Lo stile e l'uomo: Aristofane e Aristotele*, in "Studi classici e orientali", XLVI, 1996, p. 95 sgg.; R. Cantarella, *Scritti minori sul teatro greco*, Paideia, Brescia 1970, pp. 321 sgg.; J. Dalfen, *Polis und Poiesis*, cit., pp. 86 sgg.; M.L. Chirico, *Per una poetica di Aristofane*, cit.

42. Le altre datazioni proposte differiscono per un paio d'anni. Un punto della situazione in Prato 2001, p. XI; C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Sansoni, Firenze 1992, pp. 289 sgg.

43. Secondo lo scolio al v. 151 si tratterebbe di tragedie con cori composti da personaggi femminili. *Contra* Prato 2001, p. 185, che sostiene si tratti di tragedie che hanno per protagonista una donna («come si può arguire anche dal successivo commento sulla Fedra dell'*Ippolito* euripideo»).

parte, della composizione, dall'altra, della messa in scena della tragedia<sup>44</sup>. Si gioca qui su entrambi i tavoli della poetica (esecutivo e compositivo) e il dato non deve stupire visto che i due aspetti erano organici tra loro. Aristofane aveva rappresentato nei versi precedenti Agatone comporre ed eseguire, assieme al suo coro inesistente, il brano corale ispirato dalle Muse e in onore di Apollo. Dunque in questa parodia del poeta tragico si innesta anche quella dell'attore. Infatti la mimesi di Agatone si articola su due direttrici: per un verso quella vocale, per l'altro quella fisica<sup>45</sup>. La prima è una trasformazione della voce che egli compie eseguendo una monodia con voce in tutto femminile<sup>46</sup> (cfr. vv. 130-131: «che canto dolce [...] e di sapore femminile» – ὡς ἦδὺ τὸ μέλος [...] καὶ θηλυδριῶδες –; ma anche nei versi successivi, cfr. quello che dice di lui Euripide: «tu sei carino, sai parlare come una donna – γυναικόφρονος – [...] sei piacevole d'aspetto», vv. 191-192). Aristofane riporta una testimonianza della mimesi vocalica, in particolare della capacità dell'attore a compiere una mimesi della voce femminile. A tale trasformazione vocale corrisponde una trasformazione fisica; Agatone appare in scena sull'*ekkyklema*, nello spazio della sua stanza: egli è circondato da strumenti e costumi atti alla rappresentazione di Dioniso, il che connette tutto questo passaggio alla rappresentazione del dio del teatro. Ma Dioniso è anche dio dell'ambiguità e i due aspetti si intersecano a più riprese in contesti teatrali<sup>47</sup>. Del resto il poeta nell'atto del comporre è spesso rappresentato nella pittura vascolare e nei rilievi circondato da maschere teatrali e accompagnato da un flautista, quando non anche da un personaggio che danza con movenze bacchiche<sup>48</sup>, oltre che nel momento di ricevere la visita di Dioniso e del suo corteo di Satiri<sup>49</sup>. Aristofane sta parodiando l'ispirazione del poeta e ci offre una sorta di versione caricaturale di quello che gli artisti figurativi rappresentano in versione seria, occupandosi al contempo dell'aspetto compositivo e di quello esecutivo. Oltre alla mimesi vocalica ci attesta anche che la trasformazione a cui si deve sottoporre l'attore è quella fisica, attraverso il fatto di assumere l'aspetto del personaggio rappresentato. Per un verso quindi il poeta appare effeminato in quanto offre un'immagine di sé di marca dionisiaca, dall'altro perché assume le movenze del personaggio femminile della corifea che sta rappresentando, offrendoci una doppia mimesi, vocalica e fisica, che corrisponde a una doppia

44. Cfr. M.L. Chirico, *Per una poetica di Aristofane*, cit., p. 113; E. Mazzachera, *Agatone e la ΜΙΜΗΣΙΣ poetica*, cit., p. 211.

45. Il termine *mimesis* è usato evidentemente nel significato di trasformazione teatrale anche in *Rane*, v. 109; A. Bierl, *Dionysos*, cit., pp. 34 sgg. ha letto tale scena come riflessione sulla mimesi tragica. Cfr. anche I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, cit., pp. 159 sgg. che sottolinea la dimensione metateatrale della mimesi dionisiaca, l'attenzione di Aristofane per questioni di poetica e di *performance* teatrale, oltre al rapporto tra metamorfosi identitaria e iniziazione ai culti eleusini e dionisiaci.

46. A.W. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche*, cit., pp. 231 sgg. ha sottolineato con ricchezza di fonti la stupefacente capacità vocale degli attori greci.

47. Cfr. C. Segal, *La musique de la sphinx*, cit., pp. 14-17, 21-22, 37 sgg.

48. Cfr. ad esempio il rilievo plastico 1968.777 conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford, per una lettura del quale come scena di ispirazione poetica cfr. E.W. Handley, *The poet inspired?*, in "Journal of Hellenic Studies", 93, 1973.

49. Cfr. il bassorilievo 2190, presso il British Museum, commentato *ivi*, p. 104.

trasformazione. Il poeta accoglie in sé la Musa dionisiaca e la sua *performance* è con lei coerente: Aristofane le fa assumere tratti femminili perché è funzionale alla sua parodia della composizione “dionisiaca” di Agatone e contestualmente propone una metariflessione sulla condizione mimetica dell’attore greco che metamorfizza se stesso per assumere identità di genere diverse dalla sua. Ma quanto ci dice il poeta tragico nella commedia merita di essere valutato seriamente. Colui che abbia un corpo maschile non deve produrre alcuna trasformazione, la quale è invece indispensabile per assumere un ruolo femminile, giacché si affronta un ruolo per il quale non si possiede, per via naturale, né la voce, né la struttura fisica necessarie (vv. 154-156)<sup>50</sup>. Il poeta tragico è di solito coinvolto anche nell’esecuzione, quanto meno come *didaskalos*, e viene identificato, seppur parzialmente, con il coro che dirige. Agatone compone, esegue, dirige un coro femminile. Da questa prospettiva la sua figura non può che creare un corto circuito tra composizione ed esecuzione in particolare visti gli intenti satirici di Aristofane. I vv. 157-158 sembrano andare in questo senso. Infatti il parente dice ad Agatone:

Quando componi dei drammi satireschi chiamami, così che io ti aiuterò nella composizione mettendotelo di dietro.

saggi

24 La pesante battutaccia oscena non è fine a se stessa ma ha un referente concreto nella realtà. Nel rilievo 2190 del British Museum è rappresentato il poeta nella sua dimora, adagiato sul consueto letto su cui compone, circondato da maschere comiche, ricevere la visita di Dioniso e di un coro di satiri. Mnesiloco si riferisce, a mio parere, proprio a un contesto analogo: si riferisce cioè alla convinzione, alla credenza nella civiltà teatrale del V secolo, secondo cui il poeta fosse realmente ispirato e posseduto da una divinità, nella fattispecie Dioniso, che pur si confonde spesso con Apollo. Il parente intende satireggiare proprio la specifica ispirazione dionisiaca nell’ambito del dramma satiresco, di un poeta che assume in scena movenze femminee, in ragione di un riferimento intertestuale continuo a contesti dionisiaci. Nell’ispirazione il poeta assume dei caratteri dell’oggetto rappresentato<sup>51</sup> suggeritigli dalla divinità: Agatone è effeminato in quanto riceve la visita di Dioniso<sup>52</sup>.

La poetica arcaica si poneva in una dimensione euristica verso la realtà e nasceva dalla trasformazione di sé attraverso dei dati extraumani che coinvolgono il

50. Si prelude in questo caso alla visione, negativa, della mimesi tragica e poetica in generale di Platone (*Repubblica*, 396b). A. Sommerstein, *Thesmoforiazuse*, Aris and Phillips, Warminster 1994, p. 168, suggerisce già una lettura del genere dei versi 149-150 nei quali sarebbe da vedere la presenza della tesi, circolante nel V secolo, secondo la quale il poeta deve provare i sentimenti che comunica.

51. Cfr. G. Paduano, *Lo stile e l'uomo* cit, pp. 100-101, che insiste sulla spossessione di sé in favore dell’oggetto rappresentato.

52. Queste tematiche sono anche di Euripide; infatti un agone analogo per tematica, ma in un contesto del tutto scevro da tratti di irrisione satirica, lo si incontra nella sua *Antiopè*: cfr. fr. 4 Jouan-Van Looy, sull’ispirazione divina del poeta, 9 e 21, sulla sua effeminatezza, in cui mi sembra di potere ravvisare, su questi aspetti specifici, una “versione seria” di alcune tematiche del dibattito delle *Tesmoforiazuse*.

poeta e l'esecutore. Agatone si pone su questa linea: egli utilizza la *mimesis* come forma di metamorfosi del sé, attraverso l'assunzione psicofisica del dato esterno. Che sia rappresentazione di un dato naturale (animali, fiumi, elementi dell'atmosfera ecc.), che sia un dato umano (le voci maschili o femminili, l'aspetto di una donna), l'appropriazione conoscitiva passa attraverso la costruzione tecnica di una mimesi che è basata sulla trasformazione fisica e conseguentemente psichica del soggetto emittente.

Per questa via si spiegano i vv. 159-167 e la relazione tra quanto vado argomentando e il secondo punto dello schema che ho proposto in avvio di paragrafo. In 155 sgg. Agatone dice che se si fa un dramma maschile uno ha già l'attrezzatura fisica necessaria, ma se se ne fa uno femminile si deve ricorrere alla mimesi. Si direbbe che stia dicendo che nel primo caso l'emittente ha per natura i caratteri necessari, nel secondo, essendone sprovvisto, interviene la mimesi. Eppure in 167 dice:

è necessario comporre opere conformi alla natura (ὁμοια τῇ φύσει).

Questa sorta di assunto programmatico giunge dopo un segmento (vv. 159 sgg.) in cui afferma la congruità tra alcuni poeti erotici, i loro modi, le loro disposizioni d'animo e la loro poesia. Sembrerebbe dunque di trovarsi di fronte una contraddizione. Se è necessario (ἀνάγκη) fare opere conformi alla natura di ciascuno, la mimesi è del tutto inutile. In realtà credo che una lettura attenta del passo mostri come si possa dare un'interpretazione coerente con la globalità del discorso affrontato fin qui. Rileggiamo ancora alcuni punti salienti del brano:

AGATONE. D'altra parte alle Muse non piace (ἄμουσόν ἐστὶ) vedere un poeta che sia selvaggio e peloso. Pensa a quel celebre Ibico, ad Anacreonte di Teo, ad Alceo: proprio quelli che condirono la melodia (ἁρμονίαν) (vv. 159-162).

Lascio alla nota alcune questioni di esegesi del testo<sup>53</sup>. Le Muse ispirano la poesia nell'esecutore così come nel poeta. Quest'ultimo opera, compone, su suggerimento della divinità, adoperando gli strumenti della poetica della mimesi. Questa mimesi opera una trasformazione nel soggetto creatore, quella trasformazione che gli viene garantita dalle Muse perché egli possa compiere l'opera poetica. Ma perché ciò avvenga è necessaria anche una disposizione naturale (*omoia te physei*), e qui Aristofane anticipa quanto sosterrà successivamente Aristotele (*Poetica*, 55a, 29 sgg.) riferendosi, io ritengo, a un quadro teorico, a una cultura poetica che lo precede.

In una lunga parte che succede al rifiuto di Agatone di introdursi tra le donne

53. L'espressione *amouson esti* che io traduco «alle Muse non piace», cioè alla lettera «è privo della Musa», in genere viene intesa in senso metaforico («Non è fine», Paduano; «Aggiungi il disgusto», Prato; «è una cosa indecente», Cantarella; «it's unaesthetic to see», Sommerstein; «è sconcio», Marzullo; ecc.). Mi sembra che, considerato il contesto in cui l'espressione ricorre, in cui l'importanza della Musa gioca un ruolo esiziale, il sintagma vada preso alla lettera. Cfr. Platone, *Sofista*, 259e, e *Repubblica*, 411d 6.

nella festa (vv. 209-268) assistiamo alla vestizione del parente che, adoperando l'armamentario scenico di Agatone, sotto la direzione di Euripide assumerà l'aspetto di una donna per portare a termine il pericoloso compito. Il precedente riferimento alla *Licurgbia* ha suggerito l'immagine di un Agatone dionisiaco ed è possibile che la trasformazione di Mnesiloco si proponga come parodia del *Penteo* di Eschilo, che, sappiamo dall'*hypothesis* di Aristofane di Bisanzio alle *Baccanti*, toccava lo stesso tema della tragedia di Euripide. Alla fine della vestizione Euripide esclama:

Il nostro uomo ora all'aspetto (εἶδος) è una donna. Se parli, fai la femmina con la voce in modo convincente (vv. 266-268).

Terminata la metamorfosi fisica Euripide ricorda al parente l'altro aspetto della mimesi che va compiuto: quello della voce (aspetto e voce sono i due elementi che definiscono all'esterno l'identità; tuttavia, per ora, mi fermo qui e non mi spingo oltre a quelli che sono i temi della mia ricerca<sup>54</sup>). Ormai Mnesiloco è un vero e proprio attore pronto a interpretare la sua parte nella metacommedia che Aristofane proporrà successivamente al pubblico, come si evince dalla seguente battuta (vv. 849-851):

Con quale dramma lo posso attirare? Certo: rappresenterò (μιμήσομαι) la nuova Elena. Ho già un costume (στόλη) del tutto femminile.

26

Nell'ambito della mimesi Aristofane insiste ancora una volta su due risvolti: per un verso quello dell'aspetto esteriore come connotato del *mimēisthai*, dell'importanza dunque della parte visiva nel mettere in scena, nel *rappresentare* (μιμείσθαι) una tragedia, dall'altro il concetto del potere del "costume" nel determinare l'identità momentanea, scenica del *performer* determinata dunque proprio dagli strumenti della *mimesis* che permette il superamento del connotato naturale<sup>55</sup>.

Rispetto alla teoresi aristotelica vista nel paragrafo scorso la lettura di Aristofane che ho compiuto offre alcuni dati che voglio sottolineare:

1) il poeta così come il *performer* vive uno stato comune di possessione divina che li guida nell'estrinsecazione della mimesi: Aristofane ci mostra nello specifico in cosa consistesse tale possessione;

2) nel comporre il poeta costruisce contestualmente gli aspetti mimetici che il coro e gli attori attueranno sotto la sua direzione, sempre nel contesto di un'ispirazione divina di marca apollineo-dionisiaca: Aristofane rivela che tale composi-

54. Su queste tematiche cfr. ora M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, cit., pp. 92 sgg. e 100 sgg., in cui l'autrice definisce, attraverso un'accurata lettura di alcuni passi di Aristofane, il rapporto, all'interno del tema del travestimento, tra riconoscimento, simulazione e identità, concentrandosi in particolare sul rapporto tra *schema* e rappresentazione.

55. Il passo è analizzato con interessanti intuizioni anche da I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, cit., pp. 66-107, la quale analizza questo segmento e la commedia in generale come testimonianza di prima mano della consapevolezza, nel teatro del V secolo a.C., delle convenzioni teatrali, in particolare in merito al rapporto tra attore e personaggio, che la studiosa esamina servendosi delle categorie di "comodo" della cosiddetta opposizione Brecht *vs* Stanislavskij.

zione poggia su determinati *schemata* corali (cfr. *dineumata* in *Tesmofoiazuse*, v. 122) e aspetti legati alla mimesi dell'attore.

Nei prossimi paragrafi avremo modo di vedere che al momento della costruzione della parte verbale il poeta era nella possibilità di comporre anche il TS riferendosi a *schemata* precisi anche dal punto di vista della gestualità dell'attore.

4. Prima di studiare la relazione tra la partitura scenica e quella verbale è necessario definire quali differenze intervengono in termini compositivi tra la composizione aedica e quella tragica, posto che il codice visivo, nel secondo caso, gioca un diverso ruolo dettato dalla sua maggiore complessità in termini di relazione prossemica e cinesica. In altre parole voglio sondare ancora alcune testimonianze che mi consentano di definire la dinamica e la concezione della composizione tragica in rapporto all'oralità e alla tradizione compositiva a essa legata. Infatti il referente più immediato a cui bisogna guardare quando si parla di composizione ed esecuzione orale è la poesia epica. Occorre comprendere quale fosse realmente il rapporto, e le eventuali affinità e differenze, tra il genere aedico e quello tragico adoperando la testimonianza platonica (*Repubblica*, 392c sgg.), in modo da muovere da un punto di vista interno alla cultura del V-IV secolo, coerentemente alla prospettiva metodologica che anima la mia ricerca.

Il primo dato da sottolineare è che nella concezione poetica del V secolo epica e tragedia appartenevano a un'unica categoria culturale in cui in primo piano va considerato il rapporto tra il momento compositivo e quello esecutivo<sup>56</sup>. Questi generi appartengono alla stessa categoria all'interno della cultura agonale e sono classificabili come spettacoli affini tra di loro.

Ma quali sono i rapporti tra epica e tragedia in ordine alla questione della composizione? In *Repubblica*, 392d Platone analizza le diverse forme di esposizione dei racconti (*logoi*). Ne individua tre: «attraverso una narrazione semplice (*ἀπλῆ διηγήσει*)», «attraverso la mimesi (*διὰ τῆς μιμήσεως*)», «attraverso entrambe (*διὰ ἀμφοτέρων*)». La seconda di queste forme è la tragedia e parimenti la commedia, la terza l'epica (394c). In 392e-393a l'analisi di Platone si fa stringente e dunque va seguita con attenzione:

E dimmi: conosci l'inizio dell'*Iliade*, in cui il poeta racconta (*ὁ ποιητής φησι*) che Crise prega Agamennone di liberare la figlia, ma quello è preso dall'ira mentre lui [Crise], poiché non la riebbe, rivolto al dio maledice gli Achei?

Platone prende ad analizzare i primi momenti dell'*Iliade*. Il passo successivo è di capitale importanza per i fini della mia analisi ed è opportuno proporlo all'attenzione dei lettori integralmente (393a-392c):

56. Cfr. tra gli altri passi utili a definire tale unitarietà Platone, *Leggi*, 658b, 668b 9; *Repubblica*, 373b 5, 598d; *Ione*, 532d 7, 532c 8-9; Aristotele, *Poetica*, 61b 26-62a 10.

Sai dunque che fino a questi versi: «e pregava tutti gli Achei, ma soprattutto i due Atridi, i capi delle genti», parla proprio lo stesso poeta (λέγει τε αὐτὸς ὁ ποιητής) e non prende a sviare la nostra mente diversamente come se un altro parlasse che non sia lui (ὡς ἄλλος τις ὁ λέγων ἢ αὐτός). Ma dopo questi parla come fosse lo stesso Crise e prova soprattutto a farci sembrare che non Omero sia a parlare ma il sacerdote (μὴ Ὅμηρον [...] τὸν λέγοντα ἀλλὰ τὸν ἱερέα). E circa in questo modo è stato composto (πεποιήται) tutto il resto della narrazione (διήγησις) riguardo ai fatti che i personaggi affrontano (πάθημα) a Ilio, a Itaca e in tutta l'*Odissea*.

Nella narrazione (*dieghesis*) epica ci sono due modalità. Una in cui è il poeta a parlare, Omero.

È dunque narrazione (*dieghesis*) quando dica (λέγει) i discorsi (ρήσεις) ogni volta, e i fatti in mezzo ai discorsi?  
Certamente.

In questo caso parliamo di *rhesis* nel contesto di una *dieghesis*. E una in cui il poeta assume su di sé i caratteri, l'identità, del personaggio che prende la parola. In questo secondo caso abbiamo una *mimesis*.

Quando uno, con un'altra identità (τις ἄλλος ὄν), recita un discorso (λέγει ῥῆσιν), non diremo che rende del tutto uguale (ὁμοιοῦν) la sua enunciazione (λέξις) a ciascuno di quelli che introduce a parlare come stesse parlando in prima persona (ὄς ἂν προείπη ὡς ἐροῦντα)?

Certamente diremo così.

E rendere se stesso uguale (ὁμοιοῦν) a un altro non è imitare sia nella voce sia nel gesto corporeo (ἢ κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα μιμεῖσθαι) quello al quale uno si rende uguale (ὁμοιοῖ)? (393d).

Proporre un discorso (*rhesis*) nei panni di un altro significa cambiare la propria enunciazione (*lexis*) come se si fosse un altro. Cioè significa imporre su di sé una metamorfosi che si articola su due direttrici: metamorfosi della voce (*phoné*) e metamorfosi dell'espressione corporea (*schema*). In questo brano Platone sta evidentemente accomunando il momento compositivo a quello esecutivo, come è ancora più chiaro nei passi successivi (cfr. 393d sgg.), laddove enfatizza l'aspetto della trasformazione che si impone all'esecutore e il suo coinvolgimento emotivo<sup>57</sup>.

Per questa via torniamo al principio del mio intervento e al brano di Aristotele. La composizione deve affrontare, accanto alla questione verbale, anche una serie di problematiche che concernono la classe di espressione visiva (*schema*) e in generale i tratti sovrasegmentali della recitazione<sup>58</sup>. Ma questo aspetto accomuna tragedia ed epica, due forme mimetiche che si differenziano sotto certi versanti,

57. Cfr. P. Murray, Plato, *On Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 170-171 che evidenzia «the process of transformation that takes place when an author imitates his character».

58. Aristotele nella *Poetica* cercherà di separare, in maniera militante e contraddittoria, l'aspetto

ma che appartengono a un comune sentire spettacolare e che ricorrono entrambi alla *mimesis* nel racconto del *mythos* (μυθολογία, cfr. 394c). La mimesi di cui stiamo parlando è un processo che enfatizza allo stesso tempo la struttura verbale di una composizione e, contestualmente, il versante esecutivo. Platone chiarisce che l'assimilazione vocale e gestuale del *performer* al personaggio rappresentato è parte integrante del versante mimetico della rappresentazione poetica. Infatti, quando descrive il lato mimetico dell'epica, non si limita a descrivere la struttura verbale di un brano dialogico o a sottolineare che il personaggio parla in prima persona ma, al contrario, sottolinea *ex professo* che l'aspetto vocale e gestuale rappresenta l'essenza dell'atto mimetico a cui si sta riferendo. *Rhesis*, *schema*, *phoné*, *lexis*, quattro termini tecnici e specifici che dobbiamo sottolineare in quanto sono al centro dell'ultima parte di questo lavoro. Nel prossimo paragrafo infatti, attraverso alcuni studi di caso, ritroveremo, nella pratica scenico-compositiva, quanto finora abbiamo visto solo da un punto di vista teorico-enunciativo. I punti da evidenziare saranno i seguenti: 1) momenti di composizione visiva privi di parte verbale nella tragedia, 2) momenti di composizione visiva uniti a parte verbale, 3) strategia di strutturazione del *mythos* determinati dalla presenza di composizione visiva.

5. Cominciamo quindi dal punto 1) dello schema che conclude il precedente paragrafo. *L'Aiace* di Sofocle si apre con una scena che è di particolare interesse per le sue dinamiche performative, una situazione scenica paradigmatica per il discorso che sto cercando di portare avanti. Di fronte agli spettatori il poeta-διδάσκαλος<sup>59</sup> prevede una σκηνή (edificio scenografico) costituita dalla capanna di Aiace. Davanti ad essa c'è Odisseo. Atena invece è posta sull'edificio scenico per mezzo del θεολογεῖον, il praticabile di legno che consentiva agli attori di comparire dietro la scena<sup>60</sup>, oppure sul κέραμος<sup>61</sup> o sulla διστεγία, il doppio tetto, il secondo piano di cui parla Polluce, IV, 129. L'incertezza sui termini, i funzionamenti, l'esistenza stessa di alcune di queste macchine, almeno per il V secolo, è enorme<sup>62</sup>, ma ciò che è importante notare è che l'attore che interpretava la dea si poneva in quella posizio-

esecutivo da quello compositivo. Non affronto la questione in quanto mi svierebbe eccessivamente dai propositi di questo lavoro.

59. Tale aspetto è correttamente notato da S. Stelluto, *La visualizzazione scenica dell'Aiace di Sofocle*, in "Civiltà classica e cristiana", XI, 1, 1990, p. 33, benché l'autrice sostenga che questo dato ponga dei limiti all'analisi scenica dell'opera che non mi sono chiari.

60. Cfr. Polluce, *Onomasticon*, IV, 127-130.

61. Ivi, IV, 129.

62. Una rapida messa a punto in V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Einaudi, Torino 1997, pp. 17-18 e 145; A.W. Pickard Cambridge, *The theatre of Dionysus in Athens*, Oxford University Press, London 1966, pp. 54-56, ammette l'uso del *theologeion* già nel V secolo, con molti dubbi sulla sua struttura (p. 46, p. 128) e sostiene fosse usato soprattutto per le scene finali. E. Pöhlmann, *Bühne und Handlung im Aias des Sophokles*, in "Antike und Abendland", XXIII, 1, 1986, p. 29, sostiene la tesi del *theologeion* e ricorda che dialoghi tra persone sul tetto e in basso sono presenti in altri luoghi: cfr. Euripide, *Oreste*, 1567-1624; Aristofane, *Lisistrata*, 845-864.

ne. Vari studiosi hanno ipotizzato altre soluzioni<sup>63</sup>. Tuttavia lo scolio al v. 14 dice chiaramente:

ἔσται μέντοι ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἢ Ἀθηνᾶ<sup>64</sup>.

L'attore che interpreta Atena è sull'edificio scenico, Odisseo nell'orchestra. I due attori occupano quindi ciascuno due settori della scena rilevanti per la nostra dinamica spettacolare, come vedremo a breve.

Ed eccoci al punto che ci interessa maggiormente. Lo spettacolo inizia con una scena priva di parola, in cui l'aspetto mimico è prevalente<sup>65</sup>. Nel chiarire questo aspetto ci viene in aiuto un breve commento scoliastico. Nella ὑπόθεσις dell'*Aiace* l'anonimo estensore dice:

Δεῖ δὲ τὸν ὑποκριτὴν παναχόθεν διαβλέπειν ὥσπερ δεδοίκοτα μὴ ὀραθῆ<sup>66</sup>.

La notazione è importante. Non si tratta di un'interpretazione testuale del filologo antico, come a volte succede, perché nessun elemento del testo letterario in realtà afferma o suggerisce che il personaggio di Odisseo agisca con circospezione ispezionando la scena, né tanto meno suggerisce un "atteggiamento" (timore, tensione) che l'attore deve tenere<sup>67</sup>. È vero che al v. 5 Atena fa riferimento al fatto che

63. R. Jebb, *Sophokles, the Plays and the Fragments*, vol. VII, *Ajax*, Cambridge University Press, Cambridge 1907, p. 213 argomenta la presenza di Atena sul θεολογεῖον. M. Pintacuda (a cura di), Sofocle, *Aiace*, Palumbo, Palermo 1988, p. 39 concorda sull'uso del *theologeion* come W. Calder, *The Entrance of Athena in Ajax*, in "Classical Philology", 60, 1965, pp. 114-116 che riassume la questione. E. Pöhlmann, *Bühne und Handlung im Aias des Sophokles*, cit., p. 29 è altresì favorevole e cita lo scolio al v. 14 che discusso nel testo, oltre agli argomenti illustrati nella nota precedente. *Contra* P.J. Finglass (ed.), *Sophocles, Ajax*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2011, pp. 137-138, che riassume tutte le tesi e propone l'ingresso dell'attore da una *eisodos* in quanto: «an Athena ground level allows a more effective visual representation of Athene's control of the space», S. Stelluto, *La visualizzazione scenica dell'Aiace di Sofocle* cit., pp. 35 sgg., ma su basi testuali, G. Ley, *A scenic Plot of Sophokles' Ajax and Phloketetes*, in "Eranos", 86, 1988, pp. 88-89. L. Polacco, *Problemi di scenografia nell'Aiace di Sofocle*, in "Numismatica ed Antichità classiche", 19, 1990, pp. 84 sgg. pone Atena su uno dei parasceni da lui ipotizzati nella sua personale ricostruzione del teatro di Atene. Anche D. Bertolaso, *L'espace dévoilé et la honte du héros. Problème de visibilité scénique dans l'Aiace de Sophocle*, in "Museum Helveticum", 67, 2010, pp. 78-79 è contraria, proponendo argomenti analoghi alla Stelluto e a Finglass, così come E. Medda (a cura di), *Sofocle, Aiace ed Elettra*, Rizzoli, Milano 1997, p. 11, seppur con qualche dubbio (p. 19).

64. «Atena si è collocata sopra l'edificio scenico».

65. Come nota acutamente M. Ringer, *Electra and the Empty Urn*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1998, p. 32, che però si poggia nella sua analisi su basi meramente testuali. Stessa notazione in D. Bertolaso, *L'espace dévoilé et la honte du héros*, cit., p. 75, che procede con analoga metodologia.

66. «L'attore [scil. che interpreta Odisseo] deve guardare con cura da ogni parte come se temesse di essere visto». La notazione è parte di un brano mancante in alcuni codici mentre il Laurenziano lo riporta tra gli scoli, il che ha indotto alcuni editori (cfr. Bain) a considerarlo come un commento ai vv. 1-2. Ma sull'effettiva presenza nell'*Argomento* di questa parte cfr. A. Colonna, *Sull'Argomento dell'Aiace di Sofocle*, in *Studi in onore di Giusto Monaco*, Università degli Studi, Palermo 1991, in cui l'autore espone una dettagliata recensione della tradizione manoscritta.

67. È necessario contraddire quindi il pur pionieristico studio di L.R. Rossi, *Livelli di lingua, ge-*

Odisseo scruti (κυνηγετοῦντα) e misuri (μετρούμενον) le tracce di Aiace, così come si fa riferimento al suo “fiuto” che lo guida correttamente (vv. 7-8), ma questo in sé fa al massimo pensare a uno che ispezioni un luogo: nessun riferimento esplicito alla circospezione, né allo scrutare ovunque «come uno che temesse di essere scoperto», cosa che invece faceva l'attore di prima scena, di norma<sup>68</sup> (δεῖ), all'inizio del prologo dello spettacolo, inizio mimico, *ante verba*. Si tratta di un commento ai vv. 1-2, in cui lo scoliasta ci illustra l'azione muta che precede il prologo, offrendoci un dato di riflessione importante. Dall'alto dell'edificio scenico, Atena osserva la scena muta, l'attore si aggira circospetto e timoroso davanti allo stesso edificio sul quale lei è posta. La differente modalità di ingresso che la messinscena prevedeva per i due attori riveste un ruolo nodale in questo contesto: l'attore Atena, entrato dalla *skené*, è visibile immediatamente, completa il suo ingresso rapidamente, l'attore Odisseo percorre invece tutto lo spazio che dalla parodo lo porta, come vedremo, vicino all'edificio scenico. Il rapporto spazio-tempo è assai differenziato e sottolinea due approcci scenico-recitativi che contraddistinguono i diversi ruoli e rapporti spaziali e simbolici tra i due personaggi. Nel tempo-spazio che l'attore Odisseo impiega a raggiungere la posizione di inizio del dialogo con Atena, ha modo di esplicitare del tutto la scena muta descritta nello scolio; il rapporto spaziale-temporale tra i due attori è evidenziato da subito in una scena mimica, progettata e orchestrata dal poeta-*didaskalos*: Atena in alto nello spazio-entrata breve, Odisseo in basso nello spazio-entrata lungo e laterale. Le testimonianze non definiscono con precisione quale fosse la dinamica gestuale compiuta dall'attore Odisseo, ma soltanto l'intenzione pragmatica. Tuttavia non è impossibile formulare delle ipotesi per via analogica con altri contesti e in questo modo dare ancora maggiore chiarezza alla tesi che voglio proporre. Il gesto dell'attore in greco è definito, come abbiamo visto, dalla parola *σχῆμα* (in genere al plurale in questa accezione) che esprime un'articolata dimensione concettuale. Maria Luisa Catoni ha ampiamente studiato

*stualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del convegno internazionale di studio (Trento, 28-30 marzo 1988), Olschki, Firenze 1989, pp. 63-78, laddove, sulla scorta delle tesi di Taplin, l'autore sostiene che le azioni effettivamente svolte dagli attori greci fossero solo quelle indicate dal testo letterario, confondendo di fatto linguaggio letterario e linguaggio scenico-performativo. Lo stesso studioso ha più recentemente ben argomentato la validità degli scoli come fonti, sottolineando correttamente come la gestualità tenda a essere conservatrice – L.E. Rossi, *Lo spettacolo*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Una storia greca*, vol. II: *Definizione*, Einaudi, Torino 1997, p. 753 –, la qual cosa è ben documentata dai passi di quegli autori che ci hanno documentato le forme gestuali della danza greca. T. Falkner, *Scholars versus Actors, Text and Performance in the Greek Tragic Scholia*, in P. Easterling, E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, p. 346, pur propendendo per l'idea che le testimonianze scolastiche siano influenzate dagli usi spettacolari più tardi, correttamente nota che non siamo in grado di definire quanto effettivamente pesasse tale influenza.

68. Che fosse la norma mi sembra denunciato dalla caratteristica della notazione («bisogna», δεῖ), in cui la prescrizione rileva plausibilmente un'abitudine, un “si fa così”, più che un improbabile suggerimento registico. Inoltre va notato, in merito al fatto che sia una notazione di teatro materiale, che lo scoliasta, menzionando l'«attore» (ὑποκριτής), non si riferisce al personaggio interpretato, come talvolta succede, aprendo margini di ambiguità nell'interpretazione di un passo.

tale nozione culturale, evidenziando come, trasversalmente alla globalità delle arti mimetiche, lo *schema* fosse un'operazione non verbale immediatamente leggibile nei suoi obiettivi semantici da parte degli spettatori<sup>69</sup>, in quanto contenuta in un vero e proprio «vocabolario fisso»<sup>70</sup>. Tra i diversi σχήματα, codificati nella cinesica teatrale greca è attestato quello dell'*apokopein*, il cui significato è determinato «dal contesto situazionale»<sup>71</sup> in cui è eseguito e spesso indicava “lo scrutare, la ricerca”. La testimonianza scoliastica ci parla proprio di una ricerca, di uno scrutare (διαβλέπειν) e di un'azione mimica che gli spettatori dovevano avere la possibilità di interpretare immediatamente come tale. Credo plausibile ritenere che l'*apokopein* fosse la scelta gestuale “obbligata” dell'attore che agiva in un contesto comunicativo in cui la convenzionalità, la cristallizzazione degli strumenti di linguaggio e di struttura impiegati garantivano o meno la comprensione presso il pubblico e quindi la riuscita dell'operazione spettacolare in termini di relazione teatrale, come si arguisce da quanto lo stesso Aristotele diceva nel brano con cui ho aperto questo mio intervento (*Poetica*, 1455a 22-30). Per altro la dimensione dello scrutare con attenzione è anche esplicitata verbalmente dalla descrizione che Atena farà di Odisseo ai vv. 4-5, come si è detto poco fa, il che creerà, dopo un'azione esclusivamente mimica, un effetto di completamento e di integrazione tra le classi di espressione. Inoltre questo *schema*, tra i possibili ambiti semantici in cui veniva letto, descriveva oltre allo “scrutare” anche il “temere”, come ha argomentato la Catoni<sup>72</sup>: dunque, considerando che sappiamo, dalla fonte citata, che queste due erano le intenzioni pragmatiche dell'attore e della sua pantomima («[guarda] da ogni parte come se temesse di essere visto»), appare più che plausibile che l'azione da lui compiuta per comunicarle per via cinesica fosse l'*apokopein*, un gesto stilizzato e convenzionale che prevedeva una mano alzata davanti al viso e uno spostamento all'indietro dell'asse del corpo sulla torsione delle gambe<sup>73</sup>. Aristotele, nel brano citato poco sopra, chiariva come fosse compito del poeta rifinire con attenzione, per quanto possibile, la scena per mezzo degli *schemata*. Era dunque un compito del poeta-*didaskalos* prevedere, disporre gli aspetti visivo-gestuali: tali aspetti facevano parte di un vero e proprio codice, di un linguaggio con il suo armamentario retorico che il poeta conosceva e adoperava. Si trattava di una retorica del gesto, una retorica dell'immagine che rispondeva a intenzioni pragmatiche precise. Infatti la scena è costruita adoperando due classi di codice visivo: a) *codice prossemico*: Sofocle si

69. Rimando per le fonti e per una discussione approfondita dei dati che cito nel testo a M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, cit., capitolo III, in particolare le pp. 79-100, 149-185 per il loro impiego nel teatro.

70. Ivi, p. 165.

71. Ivi, p. 155.

72. M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, cit., p. 155 cita opportunamente lo scolio al v. 1650 dell'*Edipo a Colono*, mostrando acutamente le possibilità che le fonti consentono di leggere i piani non verbali dello spettacolo tragico, pur consapevole delle necessarie cautele quando si opera su fonti più tarde (cfr. ivi, pp. 162-163).

73. Per le fonti letterarie e figurate su cui si basa la mia ricostruzione rimando allo studio di M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, cit., pp. 149-154.

serve della posizione nello spazio degli attori per suggerire nello spettatore il rapporto di forza e la gerarchia che intercorre tra i personaggi (la dea, Atena, in alto; Odisseo, in basso), ma anche per definire il significato dei diversi luoghi, mentre sull'incidenza di tale fenomeno nella strutturazione dell'intreccio mi soffermerò più oltre; *b) codice cinesico*: Sofocle definisce un preciso *schema* dell'attore, testimoniato dalla fonte, che tende a offrire, prima del TV, allo spettatore le informazioni sul personaggio di Odisseo e sulle sue connotazioni caratteriali, preparando icasticamente lo spettatore alla lettura della scena verbale che seguirà. Queste strategie nascono dalla consapevolezza che il codice visivo presenta una maggiore penetrabilità nel fruitore<sup>74</sup>. Lo spettacolo tragico è già cominciato, lo spettatore ha iniziato il proprio lavoro di decodifica, il poeta propone già elementi della sua composizione, eppure ancora non è stata pronunciata una parola. Ci troviamo di fronte a quella che potremmo definire *l'arte segreta del poeta tragico*<sup>75</sup>, cioè a quella modalità compositiva fatta di grammatiche non verbali condivise tra poeti, attori e pubblico, che costituivano elemento di composizione e che necessitano di uno sforzo di ricognizione per essere recuperate: tale indagine restituisce però un'immagine più autentica del contesto compositivo, esecutivo e fruitivo del teatro tragico del V secolo.

Nel paragrafo precedente ho studiato il rapporto che Platone istituisce tra narrazione e mimesi (*dieghesis, mimesis*), epica e tragedia, laddove si riferiva chiaramente a *schemata* e *phoné* come elementi caratterizzanti il *côté* mimetico dei generi poetici. Quanto accomuna tragedia ed epica, dice Platone, è il condiviso utilizzo della mimesi, la quale avviene con il mutare se stessi assumendo un'identità altra, che viene presentata agli spettatori mediante una metamorfosi vocale e della condizione gestuale. Delle due classi di espressione citate a me interessa concentrarmi in particolare sulla seconda, posto che, come si diceva, intercorrono influenze reciproche e inestricabili tra i diversi piani.

Platone si concentrava dichiaratamente sulla *rhexis*, e studiava il principio dell'*Iliade*. Partendo da questi presupposti vorrei analizzare alcuni aspetti recitativi che, analogamente a quanto visto fino ad ora, facevano parte delle intenzioni compositive del poeta. Partiamo dall'*Edipo a Colono*. Ai vv. 1518-1555 troviamo la *rhexis* di Edipo che precede la sua uscita di scena per recarsi, seguito da Teseo e da un corteo<sup>76</sup>, verso il luogo della sua morte, accolto dagli dèi inferi. Ai vv. 1547-1548 Edipo dice a Teseo e agli altri personaggi:

74. Su questa tematica un ruolo importante è rivestito dal recente modello di Gallese e Rizzolati che muove dalla scoperta di Giacomo Rizzolati dei "neuroni specchio" per definire la "sintonizzazione intenzionale", cioè il processo di "simulazione incarnata" secondo il quale quando vediamo un'azione o un'emozione, sia essa reale o simulata, «si attivano nell'osservatore i correlati neurali degli stati del corpo associati a queste azioni, emozioni e sensazioni»: cfr. V. Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in "Culture Teatrali", 16, 2007, p. 36.

75. Rubo l'espressione alla celebre definizione delle tecniche che presiedono al percorso espressivo dell'attore, cioè alla dinamica del suo presentarsi sulla scena, elaborata da Nicola Savarese: cfr. E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Edizioni di Pagina, Bari 2011.

76. L'uso di cortei nel teatro del V secolo è ampiamente attestato: cfr. Plutarco, *Vita di Focione*, 19,

Da questa parte, da questa parte andate: da questa parte infatti Ermes il conduttore (πόμπος) mi conduce (μ' ἄγει) e la dea di sotterra [Persefone].

Siamo nel punto in cui l'eroe si appresta a uscire di scena per recarsi verso l'Ade: a condurre il cammino del cieco è il dio Ermes, araldo di Hades e guida dei morti nell'oltretomba. È interessante leggere la notizia che ci fornisce, in merito a questo segmento, lo scoliaste al v. 1547:

L'attore (ὑποκριτής) non inciampa (οὐ πταίει) ma va via dritto, come condotto dal dio (ἀγόμενος ὑπὸ τοῦ θεοῦ).

Edipo è cieco e l'attore che lo ha interpretato durante tutta la tragedia si è sempre mosso accompagnato da qualcuno per evidenti motivi di resa scenica<sup>77</sup>. In questo momento invece egli abbandona palesemente tale convenzione per uscire, senza tentennamenti, dritto, come se a condurlo fosse il dio, come guidato da occhi soprannaturali. In questo modo, attraverso la recitazione, il gesto e la modalità del movimento, il pubblico acquista visivamente la percezione che l'anziano sovrano di Tebe è già acquisito a una dimensione extraumana, una dimensione divina, notizia che verrà esplicitata verbalmente dopo l'intermezzo corale, nell'intervento del nunzio, pochi versi appresso, di cui mi occuperò a breve. In questo caso lo *schema* dell'attore viene a integrare quanto espresso dalla *lexis*: l'attore recita una battuta, dei versi, che acquistano potere visivo nella recitazione dell'attore, un potere semantico – l'eroe non è più nella dimensione umana – che non poteva essere colto con la stessa evidenza di senso senza un adeguato intervento della composizione visiva: la composizione è rifinita, come postulerà l'osservazione aristotelica, nell'enunciazione e nel codice visivo secondo una strategia di scritture (verbale e gestuale) che si compenetrano.

Possiamo osservare tale convenzione recitativa in altri casi. Nell'*Ippolito* di Euripide Fedra giace a letto per una malattia terribile (v. 131) che la fa struggere e che il coro descrive secondo le tappe del delirio estatico: essa è preda di possessione divina (v. 141, *entheos*), e tra i possibili responsabili sono citati i coribanti. La condizione femminile del personaggio di Fedra è descritta (v. 164) dall'unione di *aphrosyne* (insania) e di *odyne*. Questa descrizione prepara la scena successiva (vv. 175 sgg.) in cui abbiamo il palesarsi in scena, visivamente e acusticamente, di quanto il coro ha precedentemente introdotto: attraverso l'uso dell'*ekkyklema*<sup>78</sup> vengono introdotte alla vista del coro e del pubblico la nutrice e Fedra, retta dalla prima,

2, Ippocrate, *Nomos*, 1-8 (p. 638 ed. Littré); *Scholia in Trachinias*, vv. 1079, 1107, 1264 («[Eracle] non si rivolge a quelle della casa [cioè le donne del coro], ma a quelli che lo seguono dall'Eubea»); *Hypothesis* dell'*Andromaca*, 16. Diversi esempi negli altri tragici.

77. Cfr. vv. 1-13.

78. Così lo scolio al v. 171 (ed. Schwarz) sulla scorta di Aristofane di Bisanzio, e non sussistono ragioni materiali e concrete per ritenere che la notizia non sia autentica, come spesso fanno i commentatori moderni su basi che a me paiono legate al Testo Verbale.

che si lamenta e appare in una condizione di vera e propria follia estatica causata da Eros, in preda a spasmi e dolori insopportabili, che la nutrice definisce al v. 258:

Che un'anima sola soffra i dolori (ὠδίνειν) per due è troppo pesante.

In questo senso è importante leggere quanto dice lo scolio al v. 215:

Qui bisogna che l'attore (ὑποκρινόμενον) muovesse se stesso (κινήσαι ἑαυτόν) sia nella condizione gestuale (σχήματι) sia nella voce (φωνῇ) e al momento in cui dice "vado verso il bosco" faccia un balzo come se lei stessa [cioè il personaggio di Fedra] si mettesse in movimento.

Siamo nel punto della scena in cui Fedra manifesta la propria follia di fronte a tutti (v. 214, παρ' ὄχλῳ, cioè davanti al coro, come chiarisce lo scoliasta *ad loc.*, ma conseguentemente davanti agli spettatori): la sua è una descrizione letterale di una crisi di possessione bacchica, determinata nella finzione tragica dalla possessione di Eros; tuttavia il commentatore ci informa che l'attore si serviva di una forma di movimento – il verbo è *kineo* – assumendo un determinato *schema* caratterizzato dalla dinamicità della condizione del corpo: anche qui un procedere dritto, deciso, in stato di possessione. Una volta ancora, benché non in una *rhexis*, abbiamo la chiara testimonianza della presenza di leggibili forme di comunicazione non verbale che si reiteravano nel quadro della recitazione greca, decodificabili immediatamente in termini semantici dal pubblico, competente del codice degli *schemata* e degli strumenti vocali dell'attore.

Ma passiamo all'*Agamennone* di Eschilo: dopo una celebre scena, autentico paradigma di scene di possessione divina nella tragedia, Cassandra esce posseduta da Apollo per raggiungere la reggia degli Atridi dove è attesa da una morte violenta (v. 1330). La *hypothesis* alessandrina ci informa della dinamica scenica. Dopo avere proferito la sua profezia,

avendo strappato le bende, si slancia verso la casa (εἰσπηδῶ), come una che si appresta a morire<sup>79</sup>.

La notizia è assai prossima alla precedente; Cassandra è posseduta dal dio e i suoi movimenti sono dettati dalla condizione entusiastica della scena. A me pare quanto meno plausibile ritenere che anche l'attore-Cassandra attuasse uno *schema* non dissimile da quello descritto dagli scolii precedenti, riconoscibile al pubblico semanticamente con il significato "possessione divina" sulla base della competenza del codice cinesico che gli spettatori avevano. Un uso, quindi, non casuale ma ricercato sulla base di un vocabolario e una grammatica della comunicazione teatrale non verbale che i poeti attuavano come parte integrante della loro composi-

79. *Hypothesis* dell'*Agamennone*, 14-15.

zione. Il commentatore (*hypothesis*, 15-16) ci prospetta una descrizione pragmatica della scena:

E questa parte (μέρος) del dramma destava meraviglia (θαυμάζεται) perché colpiva (ὡς ἔκκληξις ἔχον) e suscitava una certa pietà (οἶκτον).

Per il nostro discorso tale notizia riveste un ruolo importante. La scena mimica di Cassandra posseduta da Apollo che entra nella reggia per incontrare il suo destino, nella sua declinazione performativa, suscita pietà e meraviglia (sentimenti peculiari della tragedia) e colpisce il pubblico: quindi attraverso l'aspetto recitativo l'autore consegue i connotati comunicativi tipici della tragedia, ma diremmo meglio dello spettacolo tragico<sup>80</sup>. In questo senso abbiamo un ulteriore chiarimento del capitolo 17 della *Poetica*: attraverso gli *schemata* infatti il poeta presenta i *pathe* entro cui si trova il personaggio. Inoltre, alla situazione di possessione corrispondeva una determinata formula recitativa e sarebbe utile, in un'altra sede, approfondire i legami tra ciò e la condizione estatica del poeta e del *performer*.

Ma torniamo all'*Edipo a Colono* per chiarire ulteriormente il lavoro compositivo del poeta tra parola detta e immagine. Ai vv. 1556-1666 abbiamo la lunga *rhesis* del nunzio: il carattere diegetico di tale segmento è denunciato dall'esordio stesso di questi, strutturato quasi come un piccolo proemio (1579-1580):

Cittadini, in breve potrei dirvi che Edipo è morto. Ma non è possibile che il racconto (μῦθος) mostri in breve i fatti che sono avvenuti (τὰ πραχθέντα) né quelle azioni lo consentono.

Si appresta dunque a raccontarci questo *mythos*. Egli era nel corteo di Edipo e viene davanti al pubblico per riferire della morte del re di Tebe che è avvenuta fuori scena e dell'intervento degli dèi. Ci troviamo quindi nella situazione di un racconto ed è utile ricordare quanto è emerso negli ultimi anni nell'ambito degli studi di narratologia applicata al teatro antico: tra i mezzi che il drammaturgo usava per procedere nella costruzione del *mythos* c'era anche il mezzo narrativo, sia nella strutturazione dell'intreccio, sia, ed è la prospettiva che più mi interessa, nei racconti interni alla vicenda. Ma per comprendere l'aspetto che voglio sottolineare in merito alla declinazione e all'articolazione di tali racconti interni è opportuno riferirsi a quanto studiato finora in merito alla relazione tra narrazione e mimesi stabilita da Platone: si è visto che nel presentare il racconto questi stabiliva nell'epica la presenza di un misto tra narrazione in prima persona e mimesi, in cui il narratore assume le caratteristiche vocali (*phoné*) e gestuali (*schema*) del personaggio interpretato. Cerchiamo di capire cosa succede nella tragedia. Ai vv. 1648 sgg. il nunzio racconta l'accaduto al momento in cui Edipo ha richiesto agli astanti di allontanarsi dal luogo in cui deve morire:

80. Lo studio ancora oggi più completo sulle emozioni nella tragedia greca è W.B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions*, Routledge and Kegan, London-Boston-Melbourne-Hemley 1983.

Quando andammo via, voltatici dopo un breve lasso di tempo, vedemmo (ἐξαπείδομεν) che quell'uomo non era più lì, mentre il Signore [Teseo], lui, tendeva una mano alla testa, come copertura degli occhi, come fosse apparsa una qualche terribile (δεινός) paura (φόβος) insostenibile a vedersi (ἀνασχετοῦ βλέπειν).

Edipo è scomparso e il nunzio narra lo spettacolo apparso ai suoi occhi: il solo re Teseo, con una mano a coprire gli occhi. Lo scolio al v. 1648 dice:

Bisogna anche badare al modo in cui il nunzio presentò alla vista degli spettatori (ὕπ' ὄψιν) le sacre cose indicibili (ἄρρητα), mostrando con la postura gestuale (σχήμασι).

Ciò che è apparso alla vista del corteo è terribile (*deinos*), una cosa che non si può comprendere solo a parole, per questo il nunzio si deve servire di *schemata*, della grammatica visiva non verbale. Ma di che tipo di gesto si tratta? Al v. 1650 lo scoliasta ce ne offre una descrizione:

Vedemmo Teseo che aveva la mano sulla testa a copertura degli occhi, cioè coprendo con la mano gli occhi, per non vedere quanto vi è di terribile dell'emozione patita (τὸ δεινὸν τοῦ πάθους) ovvero attraverso la postura (τὸ σχήμα) di quelli presi da stupore (τῶν θαυμαζόντων).

Maria Luisa Catoni ha brillantemente mostrato come si tratti dell'*apokopein*, il gesto codificato che abbiamo già visto in merito all'*Aiace*, e che oltre al significato di "ricerca", riscontrabile in quel caso, aveva anche quello di "paura e meraviglia di fronte alla divinità"<sup>81</sup>. Nel raccontare quanto ha visto, quindi nel trasformare in termini diegetici una scena di cui è evidente il connotato visivo, il nunzio si serve di *schemata* per mostrare al pubblico la figura di Teseo e riportare sul piano visivo quei tratti sovrasegmentali che non sono in nessun caso contenibili nel codice verbale del racconto in terza persona. Ci troviamo di fronte a una, seppur parziale, esplicitazione di una delle strategie posturali specifiche del nunzio (*anghelos*) la cui esistenza, in quanto dato posturale convenzionale, era riportata da Polluce:

Τὸ δὲ ἀγγελικὸν ἐμμεῖτο σχήματα ἀγγέλων<sup>82</sup>.

Una strategia che si deve fare risalire all'atto stesso della composizione se diamo credito alla testimonianza di Platone, secondo la quale gli aspetti legati agli *schemata* sono parte integrante del versante mimetico della composizione poetica. Tale idea è sostenibile a più forte ragione se teniamo conto che questo, come altri *schemata*, suggerisce *pathe*, emozioni fruibili che costituiscono il connotato tipico della *manipolazione teatrale* dello spettacolo tragico: paura, meraviglia, pietà, *arou-*

81. M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, cit., pp. 149-157 analizza numerose occorrenze teatrali e figurate, sottolineando come la capacità di spiegare con i gesti, intesa come autentica forma di retorica non verbale, sia ampiamente attestata dalle fonti (ivi, pp. 156-157).

82. «La danza del nunzio rappresentava le posture dei nunzi», Polluce, *Onomasticon*, IV, 103.

sal<sup>83</sup>. In base a quanto ci dicono Platone e Aristotele, non è possibile separare questa “formularità gestuale”<sup>84</sup> dalla pratica compositiva degli stessi poeti che, dopo avere composto (*poiein*) la tragedia la mettevano in scena, la “insegnavano” (*didaskhein*) ad attori e coro. Per altro che la responsabilità degli *schemata* fosse del poeta è attestato da varie altre fonti, a parte quella citata. Ateneo ne *I sofisti a banchetto* (I, 21e) attribuisce a Eschilo, oltre all’invenzione di un abbigliamento proprio e solenne, l’invenzione di numerose figure di danza corale (*schemata*) mentre Aristofane (fr. 696 Kassel-Austin) fa prendere la parola, in termini parodici, al poeta stesso, offrendoci però una testimonianza di pratica teatrale:

Τοῖς χοροῖς αὐτός τὰ σχήματα ἐποῖον<sup>85</sup>.

L’Eschilo personaggio rivendica il proprio ruolo nella composizione (il verbo è *poiein*) degli *schemata*. Riassumendo questo primo segmento, abbiamo visto momenti di composizione visiva di due generi: scene mimiche che precedono il TV (*Aiace*) e scene in cui l’attore si serve del gesto per completare la *lexis* aggiungendo tratti semantici proponibili nell’immediatezza dello spettacolo solo dalla rapidità e dalla sintesi del codice visivo. Quest’ultima categoria a sua volta è separabile in due sottocategorie: nel primo caso (Edipo e Hermes, Fedra, Cassandra) il personaggio adopera il gesto in una condizione mimetica, in cui l’attore recita il proprio personaggio, nel secondo caso ciò avviene in una condizione diegetica, durante un racconto: l’attore interpreta un ruolo ed utilizza gli *schemata* per evocare un altro personaggio che è oggetto del racconto<sup>86</sup>.

Ma oltre al racconto indiretto mi sembra importante analizzare quel *mythos* che è la strutturazione dei fatti (*pragmaton*) oggetto della tragedia, secondo la definizione aristotelica. Vi sono numerosi esempi che si possono analizzare sull’influenza che l’aspetto visivo riveste nella strutturazione del racconto. Anche in questo frangente vorrei partire da Sofocle e dall’*Aiace*. Nella prima scena, dopo la scena mimica che ho commentato in precedenza, Atena sorprende Odisseo:

83. Sulla manipolazione teatrale cfr. M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 228 che divide le reazioni emotive dello spettatore in *basiche* (interesse, *arousal*, attenzione) e *complesse* (divertimento, paura, pietà).

84. Già A. Artoni, *Oralità e scrittura nelle culture della rappresentazione*, in “Il castello di Elsinore”, 20, 1994, pp. 11 sgg. si era concentrato sulla formularità verbale (la parola del poema) e visiva (gli σχήματα della danza).

85. «Io stesso creavo gli *schemata* per i cori». Cfr. Platone, *Leggi*, 660a, in cui si sottolinea come nella *mousiké* spetti al poeta la composizione (ποιεῖν) degli σχήματα. Cfr. anche M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, cit., p. 127.

86. Un altro caso probabile di scena di racconto in cui sono presenti degli *schemata* per presentare un personaggio oggetto di narrazione si trova in *Phoenissae*, v. 127, nella *theoskopia* che il pedagogo e Antigone propongono di Ippomedonte. Tuttavia lo scolio al v. 127, che informa in merito all’uso di *schemata*, non è con certezza ascrivibile alla pratica dell’attore e potrebbe anche essere un tentativo di spiegare, con un’immagine legata al codice visivo, il significato del verso. Questa seconda ipotesi mi pare meno plausibile, ma il margine di incertezza mi induce a escludere questo passo dalla mia dissertazione.

Da sempre, figlio di Laerte, ti vedo (δέδορκα σε) che vai a caccia di occasioni contro i tuoi nemici. E ora ti vedo vicino alla capanna marina di Aiace (ἐπὶ σκηναῖς σε ναυτικαῖς ὄρω) [...] che misuri le sue tracce recenti, per vedere se è dentro o meno (vv. 3-7).

Ci sono due aspetti da sottolineare:

- 1) la dialettica del vedere che si pone tra i personaggi: vedere inteso come indagine per un verso e come assistere per l'altro;
- 2) il gioco degli spazi.

Come abbiamo accennato, tutta la scena è giocata sul vedere: lo spettatore vede Odisseo e Atena, Atena vede Odisseo, Odisseo non vede nessuno dei due. La complicità tra spettatore e attore-Atena è espressa da Sofocle con un sottile gioco, al momento in cui è Atena a sottolineare la sua condizione di "spettatrice interna" attraverso un uso cospicuo dei verbi dell'area semantica del "vedere". Lo spettatore leggeva tale "gioco di ruolo" con maggiore evidenza a causa dell'ambiguità della parola σκηνή. Il termine significa "scena, apparato scenografico" ma anche "tenda, capanna militare"<sup>87</sup>. Nello spazio mentale dello spettatore il lemma deve suggerire, in questa specifica occorrenza, il campo dei Greci con evidenti riferimenti a Omero, come ha sottolineato Pöhlmann<sup>88</sup>.

Tuttavia lo spettatore non può fare a meno di leggere l'ulteriore ambiguità metateatrale suggerita dal lemma, come ha sostenuto Ringer<sup>89</sup> e ribadito recentemente la Bertolaso<sup>90</sup>, al momento in cui l'attore-Atena aggiunge a quanto detto sopra (vv. 1-2): «ora ti vedo vicino alla capanna (σκηνή)» (v. 3), suggerendo anche l'altra accezione della parola "vicino alla scena", svettando egli fisicamente proprio su tale edificio. A più forte ragione tale effetto è amplificato dal momento che Odisseo cerca di vedere (v. 6), all'interno di tale σκηνή, facendosi di fatto interprete della tensione conoscitiva ed emotiva dello stesso pubblico nei confronti dell'interno dell'edificio scenico-capanna<sup>91</sup>. Quanto è interessante sottolineare è che la presenza dell'edificio scenico interviene nella concezione e nella strutturazione stessa

87. L'accezione teatrale del termine già nel V secolo è testimoniata, se non altro, dall'uso in Aristofane, cfr. *Pace*, vv. 731 e 880, e *Tesmofoiazuse*, v. 658.

88. «Das Zelt des Aias befindet sich, wie bei Homer, an dem einem Ende des Schiffslagers; es wird meist als σκηνή, öfter auch als δῶμα oder οἶκος bezeichnet, heißt aber auch, nach homerischem Vorbild, κλισία und liegt in Meeresnähe» («La tenda di Aiace è, come in Omero, all'estremità dell'accampamento marinaro. Viene chiamata di solito σκηνή, più spesso δῶμα o οἶκος, ma anche, nel vocabolario omerico κλισία, e si trova vicino al mare»), E. Pöhlmann, *Bühne und Handlung im Aias des Sophokles*, cit., p. 27. L. Polacco, *Problemi di scenografia nell'Aiace di Sofocle*, cit., pp. 85 sgg. ipotizza una scena che rappresenta la struttura della casa regale, immaginando uno spazio scenografico costituito da una scena di fondo e due avancorpi laterali in rilievo volumetrico che comprenderebbero tra loro un *proskenion* chiuso anteriormente da una tenda sipario.

89. M. Ringer, *Electra and the Empty*, cit., p. 32.

90. D. Bertolaso, *L'espace dévoilé et la honte du héros*, cit., p. 75.

91. Sulla dialettica tra spazio *seen-unseen* nelle *Baccanti* di Euripide in un'ottica metatragica, ma con interessanti riverberi in altri contesti, cfr. C. Segal, *Dionisyac Poetics and Euripides Bacchae*, Princeton University Press, Princeton 1997, pp. 241 sgg.

della drammaturgia e del rapporto tra i personaggi. È la presenza dell'edificio scenico, della *skené*, che determina la posizione di Odisseo rispetto ad Atena, che vediamo sopra la "capanna", e di Aiace, che vi si trova all'interno. Ma procedendo nella lettura incontriamo alcuni altri dati importanti. Prendiamo la prima battuta di Odisseo (vv. 14-16), cioè:

Voce di Atena (ὦ φθέγμα Ἀθήνας), tra le dee a me la più cara, poiché io ti conosco bene, anche se tu sei lontana dalla vista (ἄποπτος), sento la voce e la afferro con la mente come la tromba etrusca dalla bocca di bronzo.

Come si diceva, sovente i commenti scoliastici di ordine performativo sono finalizzati a spiegare delle caratteristiche del testo che necessitano, per una chiara esegesi, di un riferimento allo spettacolo. Leggiamo quanto dice lo scoliasta:

v. 14 – Ω ΦΘΕΓΜΑ ΑΘΑΝΑΣ. Καὶ τοῦτο ἄριστα πεποιήται, φθέγμα γὰρ εἶπεν, ὡς μὴ θεασάμενος αὐτήν [...] τῆς δὲ φωνῆς μόνης αἰσθάνει, ὡς ἐθάδος αὐτῷ οὔσης. ἔσθη μὲν τοι ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἢ Ἀθηνᾶ, δεῖ γὰρ τοῦτο χαρίζεσθαι τῷ θεατῆϊ<sup>92</sup>.

Il brano in oggetto, dice il commentatore, appare ben composto, in quanto Odisseo fa riferimento, nel testo verbale, alla sola voce di Atena, come se non la vedesse, in quanto lei è invisibile all'eroe (ἄποπτος, che lo scoliasta commenta nella parte che ho saltato: «è chiaro che non l'ha vista da "anche se sei lontana dalla vista"»), poiché è posta sull'edificio scenico<sup>93</sup>. Il commentatore si ferma a sottolineare l'abilità tecnica della composizione nel sortire un effetto pragmatico ben determinato: tale effetto pragmatico è suscitato dallo spettacolo e il riferimento è a un aspetto della composizione visiva in cui si intreccia un chiaro rapporto tra piano verbale e piano visivo che si completano semanticamente in modo reciproco. Di quale effetto pragmatico parla il commentatore? Questa soluzione scenica è finalizzata a destare compiacimento nel pubblico. È cioè una scena "pensata" per il suo effetto pragmatico, per il compiacimento dello spettatore. Ma qual è la natura di questo compiacimento? Lo scoliasta nota come tale compiacimento fosse originato dalla relazione tra Odisseo e Atena. La dea vede tutto, dall'alto della sua posizione di dominio sulla scena, l'eroe in basso, nell'orchestra, è colto di sorpresa: proprio mentre si aggira circospetto, mentre osserva tutto con atten-

92. «E questo è composto in modo eccellente. Infatti ha detto "voce", come se non la vedesse, mentre percepisce la sola voce come se gli sia familiare. Infatti Atena è sopra l'edificio scenico. Bisogna di certo che questa scena desti compiacimento allo spettatore».

93. Quella sulla invisibilità o meno di Atena personaggio a Odisseo personaggio è una lunga e annosa polemica che ha impegnato a lungo i commentatori fin dai primi del Novecento: cfr. R. Jebb, *Sophokles, the Plays and the Fragment*, cit., p. 213; J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries*, vol. I., *The Ajax*, Brill, Leiden 1993, p. 22; L. Polacco, *Problemi di scenografia nell'Aiace di Sofocle*, cit., p. 88; E. Pöhlmann, *Bühne und Handlung im Aias des Sophokles*, cit., p. 29. M. Ringer, *Electra and the Empty Urn*, cit., p. 31 è favorevole a ritenere vi fosse il *theologheion*, che sostiene servisse ad amplificare l'effetto visivo della scena. Cfr. anche S. Stelluto, *La visualizzazione scenica dell'Aiace di Sofocle*, cit., p. 33; D. Bertolaso, *L'espace dévoilé et la honte du héros*, cit., pp. 78-79.

zione, temendo di essere scoperto viene colto di sorpresa da qualcuno che non vede e non può vedere, considerata la sua prossimità alla *skené* (cfr. quanto visto in merito al v. 3). A sorprenderlo è un personaggio che è stato per tutta la sua scena muto testimone dall'alto, invisibile, nella finzione scenica, al personaggio Odisseo, grazie alla composizione spaziale della scena, ma visibile allo spettatore. Questa è la cosa che bisogna compiacere colui che guarda, lo spettatore. Lo spettatore e l'attore Atena si trovano rispetto a Odisseo in una condizione di complicità, entrambi vedono Odisseo e la sua apparizione, laddove l'attore esprime mimicamente la paura di essere visto (ὥσπερ δεδοίκοτα μὴ ὀραθῆ), mentre questi "non vede", nel contesto della finzione, nessuno dei due. È evidente che questa scena si gioca, in termini di azione, su diversi livelli nel rapporto tra i personaggi in scena, quindi nella relazione spaziale tra gli attori e nella relazione dei due attori con gli spettatori, differente tra i due e conseguente anche questa alla prossemica dell'azione eseguita. Gli spettatori sono emotivamente coinvolti da una reazione di tipo *complesso* (χάρις): non si tratta della semplice attenzione ma di un'emozione già formalizzata, conseguente alla percezione: questo effetto pragmatico viene ottenuto proponendo alla fruizione un doppio binario verbale e visivo in cui le parole del TV sono studiate e assumono un senso determinato solo in relazione agli aspetti del TS che il poeta contestualmente compone.

Un ultimo esempio prima di concludere. Dobbiamo tornare al nunzio dell'*Edipo a Colono* e al suo racconto. Al v. 1590 il messaggero racconta di come Edipo sia giunto «sull'orlo della voragine» che lo inghiottirà. Lo scoliasta nel commentare il lemma (καταρακτὴν ὁδόν) dice:

Καταρακτὴν ὁδόν: cioè soglia. Quello che in principio (v. 57) chiamò strada di bronzo. Ora colloca questo al di là della *skené* non ulteriormente alla vista del pubblico (ἐν ὄψει τοῦ θεάτρου).

Il commentatore sottolinea l'importanza di un aspetto che, come è stato mostrato da più parti, è molto rilevante nella composizione tragica: il ruolo dello spazio extrascenico<sup>94</sup>. Qui non si tratta di considerare l'importanza di ciò che si vede ma, al contrario, di ciò che non si vede. In precedenza abbiamo osservato come il nunzio, mediante una specifica postura, presentasse agli occhi del pubblico Teseo, pur non essendo quest'ultimo in scena. Tutta la scena del nunzio, tutto il suo racconto acquista un senso particolare proprio in relazione al fatto che la scena non si vede ma si suppone appena dietro l'apparato scenografico che invece è davanti al pubblico: questo ritrovato accende la tensione euristica dello spettatore, soddisfatta dalle scelte recitative dell'attore-nunzio e dagli *schemata* che egli va

94. Sull'uso e sul significato drammaturgico delle scene retrostanti e antistanti alla *skené* e dello spazio esterno alla visione diretta del pubblico cfr. K. Joerden, *Zur Bedeutung des Außer- und Hinterszenischen*, in W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Wilhelm Fink Verlag, München 1971, che studia la relazione tra quanto avviene in palcoscenico e l'azione scenica reclusa all'apparato scenografico (su *Aiace*, p. 381). Una panoramica globale in V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena*, cit., pp. 34-78.

ad adoperare. Nell'*Aiace* avevamo sottolineato il ruolo di quanto visto dagli spettatori nella costruzione della drammaturgia dello spazio: qui si mostra invece il potere di suggestione dello spazio che non si vede e che il poeta affida alla costruzione del racconto verbale del personaggio.

Per questa via credo si debba riconoscere che nella composizione del "Testo" l'aspetto orale non può essere scisso, nel suo dato performativo e nei suoi obiettivi pragmatici generali, dall'aspetto visivo, sia esso legato ai dati prossemici, a quelli cinesici, ai codici recitativi. Intendo dire che nella "meccanica" stessa della composizione tragica non ci troviamo in una condizione di scrittura preventiva sganciata e priva di interferenze con la scrittura scenica<sup>95</sup>. In termini di materiale pratica scenica, all'interno della cultura poetica greca del V secolo, il poeta compone un *performance text*: non un Testo Verbale ma un complesso intreccio di scritture afferenti a diversi codici esecutivi, che non sono né interamente depositati né depositabili nel testo letterario, ma ne condizionano i procedimenti di scrittura, proponendo delle ricorrenze convenzionali tra la drammaturgia della parola e quelle dello spazio e dell'attore che permettono di individuarli anche in contesti in cui non siano direttamente documentabili. Il punto qui non è proporre da parte mia un'operazione di esegesi dello spettacolo antico. La mia operazione ermeneutica vuole cercare i Greci nelle loro stesse parole, cogliere la cultura "teatrale", o meglio "poetica", dal di dentro, attraverso l'immagine che di essa gli stessi Greci ci consegnano, attraverso i documenti delle loro pratiche, attraverso le loro stesse teorizzazioni. Il punto non è sostenere l'insostenibile tesi che il TV composto dai tragici contenesse la sua realizzazione spettacolare, approccio, come ha ancora recentemente spiegato Taviani, che elude «i problemi più complessi»<sup>96</sup> dell'indagine teatrologica. Al contrario il punto è definire che la composizione dei poeti teatrali era una composizione totale: su ispirazione divina il poeta visualizzava l'azione e restituiva questa visualizzazione entro i codici compositivi che condivideva con gli spettatori. Ispirato dalle Muse e da Dioniso, dio metamorfico e mimetico del teatro, il poeta compone la tragedia, forma poetica che prescinde dall'idea della poesia verbale per assurgere a quella che nel Novecento è stata l'utopia artaudiana di un teatro totale, in cui la parola non sia il cimitero del senso. Un teatro in cui la globalità dei codici risponda a un intreccio in cui si completino semanticamente senza soluzione di continuità.

Fare questo, legare il teatro alle possibilità di espressione mediante le forme, e mediante tutto ciò che è gesto, rumore, plastica, colore, equivale a restituire al teatro la sua destinazione d'origine, a riconsiderarlo nel suo aspetto metafisico e religioso, a riconciliarlo con l'universo<sup>97</sup>.

95. La teorizzazione delle nozioni di drammaturgia preventiva opposta a quella consuntiva, intese come le due diverse modalità di composizione del testo letterario teatrale, è stata argomentata in S. Ferrone, *La drammaturgia consuntiva*, cit., pp. 97-102.

96. Cfr. F. Taviani, *Dalla scena al testo*, cit., p. 248.

97. A. Artaud, *Teatro orientale e teatro occidentale*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1966, p. 187.