

Filologia, Teatro, Spettacolo

Dai Greci alla contemporaneità

a cura di

Francesco Cotticelli e Roberto Puggioni

METODI E PROSPETTIVE

Studi di Linguistica Filologia Letteratura



FRANCOANGELI

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



Metodi e prospettive **Studi di Linguistica, Filologia, Letteratura**

Metodi e prospettive è una collana di volumi, monografici o miscellanei, che si propone di raccogliere e ospitare sia studi linguistici e filologici sia testi letterari e edizioni critiche di opere.

Il progetto, nato per iniziativa del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Cagliari, è basato sul principio metodologico della connessione diretta tra teorie e applicazioni nei campi della linguistica, della filologia e della critica letteraria.

In tema di linguistica e filologia, la collana accoglierà contributi nei diversi ambiti della linguistica funzionale (sincronica, diacronica, storica, descrittiva e applicata), della storia delle lingue e delle tematiche testuali e culturali degli studi filologici.

Per la parte di letteratura proporrà, invece, testi di taglio criticamente innovativo e interdisciplinare, con attenzione particolare agli aspetti culturali dei processi letterari, all'ibridazione e alla problematizzazione dei generi, nonché alla edizione di testi o inediti o dei quali si proponga una nuova visione critica.

La Collana si avvale di un comitato scientifico internazionale e ogni contributo viene sottoposto a procedura di doppio *peer reviewing* anonimo.

Coordinamento

Ignazio Putzu
Gabriella Mazzon (Innsbruck)

Comitato redazionale

Albert Abi Aad
Gudrun Bukies
Angelo Deidda
Maria Grazia Dongu
Geoffrey Gray

Comitato scientifico dipartimentale

Massimo Arcangeli
Nicoletta Dacrema
Antonietta Dettori
Ines Loi Corvetto
Franca Ortu
Anna Mura Porcu
Maria Elena Ruggerini

Comitato scientifico esterno

Giovanni Dotoli (Bari)
Antonio Gargano (Napoli)
Pierre Larcher (Aix-Marseille, membro IREMAM)
Anne Schoysman (Siena)
Horst Sitta (Zurigo)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Filologia, Teatro, Spettacolo

Dai Greci alla contemporaneità

a cura di

Francesco Cotticelli e Roberto Puggioni

FRANCOANGELI

Università degli Studi di Cagliari – Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica -
Pubblicazione realizzata con contributo FIR 2016/17/18 e CAR, e con il contributo del
Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università della Campania “Luigi Vanvitelli”
e della Regione Campania.

Si ringrazia la casa editrice Bellini per avere autorizzato la riproduzione parziale del saggio
di Franco C. Greco.

Copyright © 2018 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento
in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste
e comunicate sul sito www.francoangeli.it.*

Indice

Prefazione di <i>Francesco Cotticelli, Roberto Puggioni</i>	pag. 9
Teatro e riscrittura di <i>Paola Radici Colace</i>	» 13
Sulla <i>Niobe</i> di Sofocle di <i>Ugo Criscuolo</i>	» 20
La messinscena di un avverbio interrogativo. A proposito di un passo delle <i>Ecclesiazuse</i> di Aristofane (vv. 327-332) di <i>Angela Maria Andrisano</i>	» 36
Le recenti riproposte del teatro di Seneca di <i>Filippo Amoroso</i>	» 44
Il <i>Pluto</i> di Aristofane nei teatri italiani di fine Ottocento (1877- 1900) di <i>Maria Luisa Chirico</i>	» 49
La filologia della ricezione. Qualche prototipo di primo Cin- quecento di <i>Marzia Pieri</i>	» 69
Agnizioni per la filologia delle immagini: come <i>Mirzia</i> diven- ne <i>Aminta</i> e come un tempio tondo uscì dal libro del <i>Pastor</i> <i>fido</i> per salire (forse) in palcoscenico di <i>Laura Riccò</i>	» 85

'Ev'ry Man must Play a Part': Actors' Parts and <i>The Merchant of Venice</i> di <i>Tiffany Stern</i>	pag. 121
'Shakespeare' era una cooperativa? Collaborazione e autorialità nel teatro inglese della prima età moderna di <i>Paola Pugliatti</i>	» 133
El Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra di <i>Ignacio Arellano</i>	» 148
La hidra sacramental calderoniana o los paradigmas compositivos de un bestiario fantástico di <i>Juan M. Escudero</i>	» 151
Un archivio teatra(bi)le. Tasso tra i drammaturghi del Seicento di <i>Roberto Puggioni</i>	» 169
Penultima volontà d'autore. Appunti di filologia teatrale di <i>Piermario Vescovo</i>	» 186
I 'canovacci' della Commedia dell'Arte: storia di un'edizione critica di <i>Anna Maria Testaverde</i>	» 210
Scenari e cantieri (fra moderno e contemporaneo) di <i>Francesco Cotticelli</i>	» 221
<i>Teseo in Creta</i> di Pariati-Conti-Bibiena, con balli di Pillebois, Levassori de la Motta e Matteis (Vienna 1715). Riflessioni in preparazione di un'edizione per la scena di <i>Angela Romagnoli</i>	» 243
Considerazioni sulla prassi esecutiva settecentesca tra reticenze ed esigenze della scena di <i>Paologiovanni Maione</i>	» 275
Carlo Goldoni. Collazione e colazione di <i>Anna Laura Bellina</i>	» 289
È di scena la filologia? Du côté de chez Goldoni (et ses acteurs, et ses environs...) di <i>Anna Scannapieco</i>	» 305

Parodia, farse, tabernarie: sugli esordi teatrali di Carlo Gozzi di <i>Alberto Beniscelli</i>	pag. 326
La quadratura del cerchio: questioni metodologiche nelle edizioni di opere liriche in Spagna, e la ricezione nella stampa di <i>Francesc Cortés</i>	» 345
La musica degli occhi. Scenografia nella storia dello spettacolo musicale di <i>Maria Ida Biggi</i>	» 363
Il caso Petito di <i>Franco Carmelo Greco</i>	» 375
Un testo teatrale tra vecchi e nuovi media: il viaggio esemplare di <i>Fior d'arancio</i> di Francesco Mastriani di <i>Loredana Palma</i>	» 386
L'edizione critica di musica teatrale: dalla pagina scritta alla <i>performance</i> di <i>Claudio Toscani</i>	» 414
Questioni di filologia del testo teatrale. Da Viviani ai contemporanei di <i>Antonia Lezza</i>	» 432
Esperienze filologiche connesse all'edizione del Teatro di Eduardo De Filippo di <i>Nicola De Blasi</i>	» 458
La porporina d'oro di Titina De Filippo di <i>Giuseppina Scognamiglio</i>	» 471
Switching Significance – The Impact of Historical and Philological Research on Postmodern Theatre Productions di <i>Susanne Vill</i>	» 481
Tradurre, adattare: dal <i>Macbeth</i> di William Shakespeare a <i>Kumunosu-jō</i> di Akira Kurosawa e <i>uMabatha</i> di Welcome Msomi di <i>Armando Rotondi</i>	» 491
Indice dei nomi	» 513

Prefazione

In principio vi fu un'idea, formulata, discussa, ripresa più volte e più volte accantonata per tempi migliori, fra due amici e colleghi che condividevano uno studio con vista sul mare di Cagliari e mille progetti: formazione e sguardi diversi, quelli dell'italianista e dello storico del teatro, ma passioni comuni, e, in fondo, la voglia di condividere slanci e iniziative in un'università dove sembra sempre più difficile concepire, ancor prima che realizzare, grandi avventure. Quel che affascinava era l'incontro-scontro fra due visioni diametralmente opposte: da un lato, la necessità della ricerca di salvaguardare e preservare la memoria e la rappresentatività dei testi di spettacolo dall'usura, dalla distanza, o da metamorfosi pur significative, ma testimoni di realtà e esigenze comunicative diverse; dall'altro, la contemplazione e la conoscenza di eventi d'arte effimeri, transeunti, magari largamente incisivi nell'immaginario di un'epoca, ma sempre destinati a sopravvivere solo nelle schegge di echi vicini e lontani, e per loro natura refrattari a ogni fissazione imperitura. Può esistere una filologia dello spettacolo? Può accontentarsi dei canoni di una tradizione operativa, o richiede una profonda revisione degli statuti disciplinari? Quali sono le specificità dell'edizione critica di un testo teatrale, o di una sceneggiatura cinematografica? E, se ve ne sono, dipendono dalle caratteristiche dell'oggetto, o dall'approccio metodologico dello studioso che se ne occupa? Domande su domande, come si vede, e il moltiplicarsi delle occasioni di riflessione su diversi cantieri editoriali ha acuito la mancanza di una visione d'insieme, di un confronto fra teorie e pratiche.

Se un dato pare acquisito dall'autonomia delle discipline dello spettacolo negli oltre quarant'anni di presenza e attività in ambito accademico, è proprio l'apertura di interesse dall'*opus* letterario all'evento performativo, crocevia di fattori poetici, ideologici, materiali che sopravvivono in una miriade di fonti e tracce. Il rapporto testo-messinscena è stato profonda-

mente rivisto: non si tratta di una derivazione dell'una dall'altro, ma di un'interazione dialettica, che nel corso dei secoli si è praticata in forme assai diverse, dall'incessante manipolazione della poesia in rapporto ad una nuova intonazione alle modifiche più o meno sostanziali di intere sezioni per venire incontro ai cambiamenti di organico, a "piazze" più esigenti o a invenzioni registiche; dal definirsi di una parola accentratrice e assoluta cui subordinare ogni altro elemento della *performance* alla stesura di una vicenda rappresentativa che, in via di esaurimento, intende lasciare traccia meno labile di sé. La questione è adeguatamente approfondita sul piano semiotico; ma resta da approfondire quanto essa davvero si riverberi sull'edizione dei documenti teatrali. In un'arte intrinsecamente mobile ogni *recensio* deve tener conto di una realtà produttiva fitta, seriale, che illumina i tratti salienti del proprio oggetto di studio; il concetto di "volontà d'autore" si infrange di fronte a volontà plurime, che attestano non solo il divenire di un progetto creativo ma anche l'evolversi di un mercato e di condizioni operative imprescindibili per cogliere il senso di un *milieu*; vi sono generi – si pensi alla librettistica sei-settecentesca – a cui il principio di una *editio ne varietur* è assolutamente estraneo, e anzi il valore di singoli esemplari è tanto più alto quanto più essi sono soggetti ad adattamenti, metamorfosi, travestimenti; le vicende dell'allestimento e della ricezione giocano senza dubbio un ruolo più incisivo nell'approdo di copioni o partiture ad una forma "stabilizzata", e il processo di assestamento appare in fondo molto più interessante dell'esito conclusivo.

Eravamo e siamo consapevoli di non essere soli tra questi dilemmi. Sono dubbi e pensieri che hanno scandito notevoli imprese editoriali negli ultimi decenni: giusto per fare qualche esempio, la riproposta delle commedie dei comici dell'Arte e dei canovacci per l'Improvvisa; l'analisi del dietro le quinte delle grandi opere di Shakespeare – e dell'Inghilterra elisabettiana; la miriade di generi e forme della *comedia nueva* della Spagna del *siglo de oro*, da Lope a Calderón, da Tirso a Mira de Amescua e a Perez de Montalbán; la complessa rilettura dei drammi per musica di Metastasio e le soluzioni adottate per una riproposta della sua produzione che aggiornasse la pur meritoria impresa di Bruno Brunelli nel secondo dopoguerra; le edizioni nazionali di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi, accompagnate da numerosi saggi sulle ragioni di una scrittura a ridosso di successi o insuccessi sui palcoscenici; le edizioni critiche di famosi compositori, Händel, Mozart, Haydn, Rossini, Verdi, Pergolesi, alla scoperta di intrecci straordinari fra parole e musica, originali e copie, scelte originarie e prassi esecutive; la complessità delle soluzioni adottate per Molière in Francia, o Hofmannsthal fra Austria e Germania, o ancora Pirandello ed Eduardo in Italia, per non parlare dell'universo *online*, che, nell'offrire splendide opportunità di raffronto senza limiti di spazio e concentrazione,

ha posto sul tappeto ulteriori questioni di metodo e risultati. Gli esempi, ovviamente, potrebbero continuare.

Se era inevitabile che affrontare autori e fenomeni di tale risonanza portasse inevitabilmente a interrogarsi sui modi e sulle tecniche con cui ri-presentare i testi, restava – e resta – l'impressione che ciascun progetto editoriale tendesse a una sorta di splendido isolamento (con qualche eccezione, dai risvolti talora problematici, come nel caso delle operazioni Goldoni-Gozzi) e che stentasse a instaurarsi un dialogo tra esperienze che avrebbero potuto, se non illuminarsi a vicenda, giovare di utili considerazioni generali. Non è detto, beninteso, che la selezione di procedure ecdotiche *ad hoc* non possa ritenersi una condizione ineliminabile della filologia dello spettacolo, ma è pur sempre auspicabile che questo sia l'approdo di un dibattito articolato, non un'acquisizione pigra e rassegnata. Negli ultimi anni non sono mancate iniziative pregevoli, come il libro *Philology and Performing Arts*, a cura di Costantino Maeder, che si muove fra la delineazione di un quadro normativo di riferimento e alcuni *case studies* che aiutano a definirne i contorni, il *workshop Philology among the Disciplines*, organizzato dal Roman Global Gateway dell'University of Notre Dame nel 2015, o l'intervento autorevole di una studiosa del calibro di Anna Scannapieco *Sulla filologia dei testi teatrali* in «Ecdotica», che si avvale di una lunga attività militante caratterizzata da un ampio *excursus* cronologico. Non è questa la sede per ripercorrere una cospicua bibliografia su un tema “ritornante”, in diversi ambienti e da diverse angolature.

Per conto nostro, nel giugno del 2012 riuscimmo a realizzare a Napoli un grande convegno sul tema *Filologia Teatro Spettacolo*, grazie al prezioso sostegno dell'allora Seconda Università di Napoli (ora Università della Campania “Luigi Vanvitelli”), dell'Università di Cagliari e dell'Università “Federico II” di Napoli e con l'intervento anche della Regione Sardegna, della Fondazione Pietà de' Turchini – Centro di Musica Antica, del Teatro di San Carlo, e delle Gallerie di Palazzo Zevallos Stigliano di Napoli, del Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo – Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Furono tre giorni intensi di relazioni e dibattiti, che dimostrarono quanto il tema fosse ritenuto cruciale non solo dalla comunità scientifica, ma anche dagli operatori dello spettacolo, se si pensa che un prologo fu affidato a una serie di incontri con artisti e maestranze (ci piace qui ricordare almeno lo scenografo Nicola Rubertelli e la costumista Giusi Giustino), in cui il problema della restituzione filologica richiamava e si confondeva con quello della persistenza e della memoria degli aspetti più suggestivi ed evanescenti della *performance*. Questo libro nasce in parte da quell'evento, e ne rappresenta anche – a distanza d'anni – una naturale evoluzione: tramontata l'ipotesi di registrare in qualche modo proprio la fase introduttiva, i dia-

loghi degli artisti con gli studenti e le loro considerazioni sul passato e sul futuro delle loro discipline, si sono persi alcuni pezzi per strada, mentre altri se ne sono aggiunti, nello spirito di una riflessione che non smette di esercitare una grande fascinazione, e assume nuove connotazioni in rapporto ai *media* prescelti, alle epoche o alle figure prese in esame. Alcuni punti sono rimasti fermi: l'idea di accostare critica dei testi classica e romanzo, per usare la formula di un celebre studio di Alberto Varvaro, nella convinzione che entro la diversità di questioni potessero trovarsi spunti comuni; quella di provare a offrire una panoramica geografica e temporale tale da segnalare il rilievo e la continuità degli interrogativi che il rapporto filologia-spettacolo solleva; l'affidarsi a voci dissimili per formazione e interessi, a suggello di una trasversalità che è parte integrante dei problemi trattati ed elemento fondamentale in una visione complessiva. L'auspicio è che i saggi qui contenuti possano costituire un punto di partenza in una ricerca che ci auguriamo prosegua con eguale intensità e dinamismo.

Questo volume non si sarebbe potuto realizzare senza l'aiuto di molti: l'ex Magnifico Rettore dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli", professor Francesco Rossi, che ha voluto generosamente sostenere l'iniziativa convegnoistica ed editoriale; il Dipartimento di Studi delle Componenti Culturali del Territorio, divenuto poi Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli", e in particolare i professori Maria Luisa Chirico, Rosanna Cioffi, Stefania Gigli, Marcello Rotili e i mai troppo lodati responsabili dell'amministrazione dottori Anna Giordano e Romualdo Rossi; l'Università degli Studi di Napoli "Federico II"; la Direzione Generale per le Politiche sociali, le politiche culturali, le pari opportunità e il tempo libero della Regione Campania; le Gallerie di Palazzo Zevallos Stigliano – in particolare il dottor Antonio E. Denunzio; il Teatro di San Carlo e il Me.Mus.; il Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo della Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia; la Fondazione "Pietà de' Turchini" – Centro di Musica Antica; il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università degli Studi di Cagliari.

Cagliari-Napoli, estate 2017

Francesco Cotticelli
Roberto Puggioni

Teatro e riscrittura

di Paola Radici Colace

Il giudizio sull'impatto del teatro classico nella cultura occidentale non è fatto solo di 'testi' scritti per la rappresentazione sulle scene. Collaborano alla sua definizione altri aspetti indiretti, trasversali, oggetto anch'essi di continue riscritture e rideterminazioni. Si tratta dei *Realien*, costituiti dalle strutture spazio-architettoniche, che disegnano lo spazio scenico, e dei segni esterni dell'illusione teatrale, tra cui predominante concettualmente e materialmente è la maschera. Le tappe del riuso di questi aspetti sono altrettanto interessanti quanto quello dei significanti e dei significati, e finiscono per spostare gli scenari della spettacolarizzazione in spazi, quali la corte imperiale a Bisanzio e la liturgia cattolica, quasi concretizzazione di un traslato mentale che, mentre sancisce la dimensione immanente della teatralità anche al di fuori del teatro, fa comprendere la sostituzione progressiva, nella storia, degli spazi e dei luoghi della rappresentazione.

Nel segno del riuso di questo eterno palinsesto sempre immanente, mi propongo di mettere in luce un aspetto inusuale, in cui lo spazio della riscrittura non riguarda i temi della finzione o della configurazione delle molteplici modalità di riattualizzazione dei significanti e del significato del teatro classico, ma la capacità del teatro di uscire al di fuori della 'scena', per performare, con il suo lessico e i suoi simboli, la vita.

Lavorando sulle sabbie mobili di una lingua che ha indicato con lo stesso termine *prosopon* il 'volto umano', la 'maschera' e il 'personaggio', ho effettuato uno *screening* di testi, che permettono di evidenziare come il modello dell'immaginario teatrale, con i suoi simboli e la sua liturgia, si sia prestato come utile carrello *pass-partout* per 'scrivere', o 'de-scrivere', la vita.

Il processo, analizzato attraverso i fenomeni della similitudine esplicita (*hosper*) e di quella similitudine accorciata e scioccante che è la metafora, giunge fino ad individuare una sovrapposizione progressiva del teatro con la vita, facendo di quest'ultima, che era stata, con la nascita del teatro,

ribaltata sulla scena, un ‘doppio’ di ritorno, uno specchio su cui la rappresentazione, con le sue modalità e le sue tecniche, finisce a sua volta col rimbalzare creando gli effetti di un triplice vetro deformante. Tanto deformante che alla fine della parabola il concetto espresso dal preverbio ὑπό che all’inizio indica soltanto l’atto di ‘nascondersi sotto’ una maschera, di volta in volta indossata come un vestito (ἐνδύω) o come uno scafandro (ὑποδύω) o come una fascia che si pone intorno (περιτίθημι), va a caricarsi negativamente nell’estremizzazione metaforica dell’‘ipocrisia’ come la finzione del teatrante.

C’è un brano di Luciano che fa da *trait d’union* simbolico tra il paragone e la metafora: in esso l’autore fa uso del termine *prosopon* (maschera/ruolo/personaggio) per indicare i ruoli giudiziari dell’accusato e dell’accusatore, ma ritenendo il ‘salto’ (traslato) che la metafora presuppone troppo ardito, lo attutisce affiancandogli un paragone, **καθάπερ ἐν ταῖς κωμωδίαις**, che ne spiana l’arditezza ricomponendola, lungi da equivoci, all’interno dell’universo teatrale. Il testo è tratto dall’opera *Calumniae non temere credendum*.

1) Luc. Cal. 6

τριῶν δ’ ὄντων προσώπων, **καθάπερ ἐν ταῖς κωμωδίαις**, τοῦ διαβάλλοντος καὶ τοῦ διαβαλλομένου καὶ τοῦ πρὸς ὃν ἡ διαβολὴ γίνεται, καθ’ ἕκαστον αὐτῶν ἐπισκοπήσωμεν οἷα εἰκὸς εἶναι τὰ γινόμενα.

Essendo tre i **personaggi**, **come nelle commedie**, quello del calunniatore, quello del calunniato e quello davanti al quale si discute la calunnia, noi li esamineremo singolarmente, come è giusto che sia.

Continuando sulla scelta retorica intrapresa, Luciano inizia ad individuare e definire i tre personaggi, cominciando dal personaggio ‘principale’.

2) Luc. Cal. 7

Πρῶτον μὲν δὴ, εἰ δοκεῖ, **παραγάγωμεν τὸν πρωταγωνιστὴν τοῦ δράματος**, λέγω δὲ τὸν ποιητὴν τῆς διαβολῆς.

Prima di tutto, **presentiamo il protagonista del dramma**, intendo dire l’autore della calunnia

Il linguaggio utilizzato in 1) per definire i vari soggetti implicati nell’azione giudiziaria come i ‘personaggi’ di una *pièce* teatrale, ciascuno con la sua ‘parte’, è amplificato in 2), in cui la comparsa dell’imputato è descritta come l’‘entrata in scena’ di un personaggio, sia attraverso l’uso del verbo tecnico *παράγω* (ampiamente attestato nel senso di *introduce on the stage*), che del *nomen agentis* *πρωταγωνιστής* (ampiamente attestato nel senso di “on the stage, one who plays the first part”). Ma ritenendo Luciano troppo ardito il salto metaforico, ne completa la perspicuità con dei puntelli che

sono o la comparazione (καθάπερ ἐν ταῖς κωμωδίαις), o la glossa (λέγω δὲ τὸν ποιητὴν τῆς διαβολῆς).

Segue una rapida presentazione del ‘protagonista’, che ricalca l’andamento delle sezioni “*ta tou dramatos prosopa*” contenute nelle succinte *hypotheseis* bizantine: «Costui non è per niente un brav’uomo, noto a tutti, ritengo. Infatti nessun brav’uomo sarebbe causa di mali per il vicino...».

Il salto dal ‘paragone’ alla ‘metafora’ è completamente compiuto nei passi che seguono, che dimostrano nell’uso ormai disinvoltato della maschera teatrale come metafora l’avvenuta saldatura tra vita e teatro, divenuto fornitore di schemi ed archetipi per studiare e descrivere la vita.

Su ‘la via delle maschere’, per giungere dal paragone alla metafora il passo è breve. Tra i due punti estremi del percorso si possono inserire due brani, collocabili cronologicamente tra il I e il II sec. d.C., relativi a ‘personaggi’ storici, che ‘depongono’ la loro identità per ‘assumerne’ un’altra. Nel *De Herodoti malignitate* lo storico Erodoto, protagonista del trattato plutarcheo, è presentato nell’atto di ‘parlare’ (εἶρηκεν) ἐν τῷ Σόλωνος προσωπεῖῳ cioè di “indossare” la maschera-personaggio dello statista greco per nascondervisi dietro e dentro e dare sfogo, con questa copertura, alla sua voglia di oltraggio contro la divinità:

Plut. *Mor.* 857 f

τοῖς δὲ θεοῖς λοιδορούμενος ἐν τῷ Σόλωνος προσωπεῖῳ ταῦτ’ εἶρηκεν· “ὦ Κροῖσε, ἐπιστάμενόν με τὸ θεῖον πᾶν ἐὸν φθονερόν τε καὶ παραχῶδες ἐπειρωτᾶς ἀνθρωπείων πραγμάτων πέρι”·

inoltre **nella maschera-personaggio (nei panni) di Solone, ha detto** queste cose, oltraggiando gli dei: “O Crespo, tu interroghi, sulle faccende umane, proprio me che intendo ogni essere divino come qualcosa di invidioso e travolgente.

La struttura grammaticale ἐν + dat. + gen., indica la perfetta sovrapposizione tra Erodoto e il suo personaggio (Solone), ed individua la subdola possibilità per chi scrive di far muovere i personaggi della sua storia come marionette e di veicolare in maniera ventriloqua, attraverso di loro, le proprie idee, ammantandole della maschera di una falsa e fuorviante oggettività.

In un brano relativo all’età neroniana, Dione Cassio descrive Nerone ed i suoi seguaci nei loro travestimenti con maschere, coturni e cetre, insolito esercito in cui i guerrieri sono ‘attori tragici’, la guerra diventa uno ‘spettacolo’ e l’intera vita scivola insensibilmente nella finzione ‘teatrale’.

3) D.C. LXIII 8, 4

ἀλλ’ ἦσαν οἱτοὶ Νερόνιοι ἂν **στρατιῶται** γένοιτο, καὶ **ὄπλα** κιθάρας τε καὶ **πληκτρα προσωπεῖά** τε καὶ ἐμβάτας ἔφερον. καὶ **ἐνίκησε νίκας** οἷας **στρατοπέδῳ** τοιοῦτῳ ἔπρεπε

Ma solo i Neroniani sarebbero potuti diventare **guerrieri**, e portavano **al posto delle armi cetre, plettri, maschere e coturni**. E (Nerone) **vinse vittorie** quali si conveniva ad un **siffatto esercito**

La dimensione scenica dell'imperatore teatrante viene amplificata dallo storico antineroniano, attraverso un abile atto linguistico che riscrive *sub specie theatri* la vita di Nerone: l'atto di assunzione della 'maschera' da parte dell'inquieto figlio di Agrippina è sincronica alla dismissione della dignità che il suo ruolo pubblico comportava, in una stridente contraddizione tra la porpora imperiale rifiutata e i belletti da saltimbanco assunti:

D.C. LXIII 9, 4

τοὺς ἐμβάτας ἀναβαίνων κατέπιπτεν ἀπὸ τοῦ κράτους

salendo sui calzari **crollava giù** dal potere

Se si esaminano i materiali linguistici con cui il passo è costruito, ci si accorge che la metafora teatrale si nasconde proprio là dove non si parla di teatro.

D.C. LXIII 9, 4

τὸ προσωπεῖον ὑποδύνων ἀπέβαλλε τὸ τῆς ἡγεμονίας ἀξίωμα

indossando la maschera **gettava via** la dignità propria del suo ruolo

L'espressione **τὸ προσωπεῖον ὑποδύνων**, con cui è descritto l'inizio dell'attività teatrale di Nerone, pur avendo alle spalle una metafora (quella dell'entrare in una maschera come atto di immersione e rivestimento, fino ad essere circondato ed assimilato completamente dalla nuova dimensione), è già acclaratamente tecnica per indicare l'assunzione dei panni di un personaggio, ed in questo caso impiegata in senso reale, perché lo stravagante imperatore calcò effettivamente le scene.

Lo conferma un brano di uno storico a lui certo non favorevole, che elenca impietosamente le *performances* per nulla convenienti al suo ruolo in cui l'imperatore teatrante amava esibirsi.

D.C. LXIII 9, 4

ἔδειτο ὡς δραπέτης, ἐποδηγεῖτο ὡς τυφλός, ἐκύει ἔτικτεν ἐμαίνετο ἡλᾶτο, τόν τε Οἰδίποδα καὶ τὸν Θυέστην τόν τε Ἡρακλέα καὶ τὸν Ἀλκμέωνα τόν τε Ὀρέστην ὡς πλήθει ὑποκρινόμενος. καὶ τὰ γε προσωπεῖα τοτὲ μὲν αὐτοῖς ἐκείνοις τοτὲ δὲ καὶ ἑαυτῷ εἰκασμένα ἔφερε· τὰ γὰρ τῶν γυναικῶν πάντα πρὸς τὴν Σαβῖναν ἐσκεύαστο, ὅπως κάκεινη καὶ τεθνηκυῖα πομπεύη. καὶ πάντα ὅσα οἱ τυχόντες ὑποκρίνονται, κάκεινος καὶ ἔλεγε καὶ ἔπραττε καὶ

ἔπασχε, πλὴν καθ' ὅσον χρυσαῖς ἀλύσεσιν ἐδεσμεύετο· καὶ γὰρ οὐκ ἔπρεπεν, ὡς ἔοικεν, αὐτοκράτορι Ῥωμαίων σιδηραῖς δεῖσθαι.

si incatenava come fosse uno schiavo fuggitivo, si faceva portare per mano come se fosse cieco, era in stato interessante (!), partoriva (!), smaniava, andava in giro facendo la parte ora di Edipo, ora di Tieste, ora di Eracle, ora di Alcmeone, ora di Oreste, e indossava maschere talvolta somiglianti a questi personaggi mitici, talaltra a se stesso: ancora si ornava con tutti gli ornamenti delle donne per fare la parte di Sabina, affinché quella pur morta andasse in processione. Mentre gli attori che si trovavano lì interpretavano tutte quante queste scene, Nerone parlava, compiva azioni e soffriva come un commediante, eccetto per il fatto che si incatenava con catene d'oro: e infatti non conveniva per niente a un imperatore dei Romani, così pare, incatenarsi con catene di ferro!

Il teatro con la sua patina linguistica entra invece come metafora nell'espressione con cui lo storico stigmatizza la contestuale dismissione della dignità imperiale.

D.C. LXIII 9, 4

ἀπέβαλλε τὸ τῆς ἡγεμονίας ἀξίωμα.

Con questa espressione, la dignità della carica di imperatore è considerata paradossalmente una 'maschera', se il verbo che la accompagna è ἀποβάλλω costruito con lo stesso prefisso ἀπο- che in tanti casi (ἀφαιρέω, ἀποτίθημι etc.) precede i verbi che indicano la fine del mascheramento, l'abbandono di un ruolo, in una parola la conclusione della finzione teatrale. Ma in questo caso assunzione e dismissione, altrove espresse dalla coppia polare ἀναίρέω «prendere sopra di se', ἀφαιρέω "buttar via" (la maschera), non appartengono entrambe all'inizio ed alla fine della finzione teatrale, ma l'assunzione della maschera da commediante da parte di Nerone coincide con l'abbandono, la dismissione del ruolo di imperatore, linguisticamente raccontato come se già questo fosse stato una maschera. La lingua rende in maniera sorprendentemente efficace quella sorta di confusione esistenziale, in cui la vita ed il teatro si sono pericolosamente mescolati, fino a far sbavare i contorni dell'uno nell'altra: l'imperatore teatrante, che aveva già considerato un ruolo da scena la dignità imperiale, che aveva realmente trascorso il repertorio tradizionale interpretando moltissimi personaggi non solo maschili (Edipo, Tieste, Eracle, Alcmeone, Oreste), ma anche femminili (Sabina), nascondendosi dentro le loro maschere, finisce col fare della sua vita una continua rappresentazione teatrale, giungendo, in un paradosso surreale, ad indossare anche maschere εἰκασμένα «somiglianti a se stesso», cioè a diventare, in un triplice salto mortale, in una serie di giochi degli specchi, l'attore di se stesso.

Nella fusione tra vita e realtà, un posto importante merita un passo del *Timone* di Luciano, in cui un *Ploutos* dice:

4 Luc. Tim. 27

Οὐ τυφλοί, ὦ ἄριστε, ἀλλ' ἡ ἄγνοια καὶ ἡ ἀπάτη, αἴπερ νῦν κατέχουσι τὰ πάντα, ἐπισκιάζουσιν αὐτούς· ἔτι δὲ καὶ αὐτός, ὡς μὴ παντάπασιν ἄμορφος εἶην, προσωπεῖόν τι ἐρασιμώτατον περιθέμενος, διάχρυσον καὶ λιθοκόλλητον, καὶ ποικίλα ἐνδὺς ἐντυγχάνω αὐτοῖς· οἱ δὲ αὐτοπρόσωπον οἰόμενοι ὄραν τὸ κάλλος ἐρῶσι καὶ ἀπόλλυνται μὴ τυγχάνοντες. ὡς εἰ γέ τις αὐτοῖς ὄλον ἀπογυμνώσας ἐπέδειξέ με, δῆλον ὡς κατεγίνωσκον ἂν αὐτῶν ἀμβλυώττοντες τὰ τηλικαῦτα καὶ ἐρῶντες ἀνεράστων καὶ ἀμόρφων πραγμάτων.

Non sono ciechi, carissimi, ma l'ignoranza e la cecità, che in questo momento li posseggono completamente, fanno ombra alla loro ragione; a ciò si aggiunge il fatto che io stesso ho posto intorno (al mio volto) (περιθέμενος), per non sembrare interamente deforme, una maschera (προσωπεῖον) amabile, dorata e distinta con gemme e ho indossato (vestiti) variopinti. E quelli, credendo che questo sia il mio vero volto (αὐτοπρόσωπον) si innamorano della bellezza del mio aspetto, e non volendo vanno alla perdizione. Ma se qualcuno mi mostrasse loro nudo, è evidente che si accorgerebbero di essere stati ciechi fino a quel momento, e di essersi invaghiti di cose non amabili e brutte.

Qui il gioco è al contrario. Siamo in piena metafora. *Ploutos* ha 'indossato', per vivere, anzi per sopravvivere, e non per recitare come Nerone, una maschera che potremmo dire archetipicamente pirandelliana, una maschera di gentilezza, di amabilità, una doratura esteriore sotto cui nascondere la propria deformità. Una maschera che gli uomini non riconoscono come tale, scambiandola per il suo vero volto (αὐτοπρόσωπον), innamorandosene alla follia, ma firmando con questo atto la loro perdizione. Se qualcuno togliesse la maschera e mostrasse il vero volto di *Ploutos* nella sua nudità (γυμνός e γυμνώω 'nudo' e 'denudare' sono espressioni dello smascheramento), allora si accorgerebbero dell'abbaglio preso.

Il cammino verso la metafora è ormai definitivamente avviato. Quel verbo ὑποκρίνω, che nell'antica prassi del teatro antico designava l'*actio* dell'ὑποκριτής, cioè del personaggio B che sulla scena rispondeva, grazie alla forza del prefisso ὑπο- che indica il 'sotto', il 'nascosto', 'quello che non si vede', partorisce dal suo seno una metafora, la ὑποκρίσις.

Ma anche gli altri termini dello stesso campo semantico si organizzano semanticamente e strutturalmente nella stessa direzione, a sancire la drammatica, filosofica scissione tra l'*esse* e il *videri*. Dal 'travestimento' materiale del nascondersi indossando una maschera, e quindi dell'entrare nel gioco della rappresentazione, si passa a quello morale e caratteriale, che, isolato in qualche fonte ellenistica, diventa ricorrente nelle fonti ecclesiastiche, cui forse non è estranea la dura lezione dei farisaici sepolcri imbiancati: non sono pochi i casi in cui si è pronti ad assumere una maschera invisibile:

-la maschera della cautela

5) Isid. Pelus. *Epistolae* 1, 281 (M. 78, 348 B)

έν προσωπείω εὐλαβείας αἰχμαλωτίζον τὰ γυναικάρια

sotto la maschera della cautela facevano schiave delle donnine

-la maschera della verità e della giustizia

6) Nil. *Ep.* 2, 85 (M. 79, 240 D)

ὁ δὲ μονήρης βίος τὴν ἀληθείαν καὶ τὴν δικαιοσύνην φιλοκαλεῖν ὀφείλει, οὐχ ὑπόκρισιν, καὶ σκηνην, καὶ προσωπεῖον τῆς ἀληθείας καὶ τῆς δικαιοσύνης

la vita monastica deve amare la verità e la giustizia, **non la simulazione, la scena e la maschera della verità e della giustizia**

-la maschera del paganesimo mascherato col volto di Cristo.

7) Basil. Seleuc. *Or.* 27 (M. 85, 309 B)

Ἑλληνισμὸν Χριστιανίσμου προσωπεῖω κρυπτόμενον

Religione pagana coperta dalla maschera del Cristianesimo

Il teatro, che nei Padri della Chiesa è sempre negativamente visto come ‘finzione’, ‘inganno’, ‘simulazione’, con il conseguente trasferimento in situazioni moralmente sbagliate dei termini ‘scena’, ‘teatro’, ‘maschera’, pervade tutta l’esistenza umana: ognuno porta una maschera, ognuno recita un ruolo, una parte, si rapporta agli altri con una rappresentazione di sé.

Non è certo un caso che alla fine della storia la teologia cristiana preveda un giudizio divino, un momento in cui tutti dovranno deporre (ἀποτίθεσθαι) quest’ombra di vita (ὄνειρον τοῦ βίου) e le maschere (προσωπεῖα) della scena terrena (τῆς ἐνθάδε σκηνης), e che questo giudizio che dà origine alla vera vita, di cui la nostra di mortali era nient’altro che una pallida ‘rappresentazione’, l’ombra di un sogno, si chiami con un nome che è sinonimo dello smascheramento: Apocalisse deriva infatti da ἀποκαλύπτω. Di ἀπο come preverbio dei verbi che indicano il ‘buttar via’ la maschera abbiamo già parlato. Καλύπτω è sinonimo di κρύπτω, ‘coprire’, ‘nascondere’.

Il giorno del giudizio universale tutti gli attori della Commedia umana, nella valle di Josefāt, deporranno la maschera da teatranti del loro ‘apparire’, per rimanere, ‘nudi’, nella realtà del loro ‘essere’.