UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Dottorato di Ricerca "Le Forme del Testo"

Curriculum: Testi greci e latini

Ciclo 32°

Tesi di Dottorato

Tra testo e messinscena:
Ettore Romagnoli e il teatro greco

Relatore di tesi
prof. Giorgio Ieranò

Dottoranda
dott.ssa Sara Troiani

Coordinatore del Dottorato
prof. Luca Crescenzi

Anno accademico 2018-2019

ταῦτα γὰρ ἄνδρας χρὴ ποιητὰς ἀσκεῖν. σκέψαι γὰρ ἀπ᾽ ἀρχῆς
ὡς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηνται.

Il cómpito è tal dei poeti. Dei tempi agli inizi risali,
e vedi quanto utile agli uomini reser quei vati immortali!

Aristofane, *Rane*, vv. 1030-1 (traduzione di E. Romagnoli)

INDICE

Introduzione 7

I. Ettore Romagnoli nel panorama culturale del suo tempo
1. Ettore Romagnoli: una figura controversa 11
2. La polemica antifilologica tra «ellenismo artistico» e italianità della cultura 17
3. Il ‘traduttore demiurgo’ 44
4. Le «rievocazioni» del dramma antico 62

II. L’esegesi del dramma antico e la sua messinscena teatrale
1. La commedia greca 93
2. Gli studi di musica e ritmica greche 116
3. Dioniso, la tragedia e il dramma satiresco 124

III. Dal testo alla scena: il caso di *Baccanti* e *Agamennone*
1. Romagnoli e la traduzione per il teatro: considerazioni preliminari 155
2. Le *Baccanti* (1912, 1922, 1930) 166
3. La traduzione di *Agamennone* (1914, 1922) 211

Conclusioni 269

Foto e immagini 273

Bibliografia 279

INTRODUZIONE

L'opera di Ettore Romagnoli (1871-1938) ha rappresentato una tappa fondamentale nella storia della ricezione del teatro classico in Italia. L'imponente *corpus* delle sue traduzioni così come i suoi studi critici sul dramma antico improntarono il gusto di un'intera epoca. La sua attività di regista e drammaturgo contribuì, inoltre, alla fondazione e allo sviluppo dell'INDA e lo consacrò come protagonista assoluto della rinascita del teatro greco sulla scena contemporanea italiana. Nonostante il riconosciuto rilievo della sua figura intellettuale nella prima metà del Novecento, ad oggi non esiste uno studio critico complessivo sull'opera di Romagnoli. Le poche indagini critiche a lui dedicate si riducono spesso a scritti d'occasione dal carattere commemorativo e celebrativo. Oppure a polemiche stroncature dei suoi metodi filologici (o anti-filologici): esemplare, da questo punto di vista, il severo giudizio di Enzo Degani[1]. Hanno senz'altro pesato inoltre, nel determinarne la fortuna postuma, le posizioni politiche di Romagnoli: la sua adesione, più o meno sincera, al partito fascista spiega, almeno in parte, la *damnatio memoriae* subita dal personaggio e il relativo oblio in cui caddero le sue opere nel secondo dopoguerra.

Date queste premesse, la ricerca si propone di condurre un esame il più possibile esaustivo dell'opera di Romagnoli come esegeta, traduttore e *metteur en scène* del dramma antico, nella convinzione che solo mettendo in relazione questi tre aspetti sia possibile comprendere più chiaramente in quale modo il grecista concepisca l'interpretazione del teatro greco e ne progetti la 'reinvenzione' drammatica. La messinscena è, per Romagnoli, la manifestazione e il banco di prova di quella centralità degli aspetti performativi che egli attribuisce al teatro greco nei suoi studi critici. Ma essa testimonia anche l'influenza esercitata dall'esperienza del teatro contemporaneo sulla sua stessa opera di interprete del dramma greco.

Il primo capitolo intende fornire una ricostruzione della carriera di Romagnoli, «moderno umanista»[2], nel contesto storico-culturale di inizio Novecento: dopo un breve profilo biografico, l'esposizione è suddivisa in tre parti volte, ciascuna, ad analizzare le idee del grecista sul rinnovamento degli studi classici, sull'aggiornamento delle traduzioni della poesia greca e sulla messa in pratica delle 'rievocazioni' di un dramma antico. In questo quadro assumono notevole rilievo le polemiche condotte da Romagnoli in opposizione alla filologia scientifica e all'estetica crociana. Gli scritti del grecista vengono inseriti nel contesto del dibattito culturale della sua epoca, cercando di interpretare le polemiche suscitate non come estemporanee intemperanze di

[1] DEGANI 1969 (vd. *infra*).
[2] L'espressione è ripresa dall'articolo *Un moderno umanista: Ettore Romagnoli*, pubblicato senza indicazione dell'autore nel gennaio del 1934 su «Laboravi Fidenter».

uno spirito stravagante ma come manifestazioni, per quanto a volte pittoresche, di dispute culturali cruciali negli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Al tempo stesso, si cercheranno di mettere in luce i numerosi debiti che Romagnoli, il quale pure amava talvolta autoritrarsi come un isolato e un 'bastian contrario', ha contratto nei confronti di studiosi e intellettuali non solo italiani. Nel caso della polemica antifilologica, ad esempio, si cercherà di illustrare come la necessità di una revisione del metodo degli studi filologici in una direzione più attenta alle esigenze di una critica estetica e di impronta tutta italiana avesse trovato spazio anche tra le voci più autorevoli della filologia formale di fine Ottocento. Inoltre, a proposito delle traduzioni, si cercherà di comprendere come l'urgenza divulgativa guidi le scelte del Romagnoli traduttore anche a discapito della fedeltà al testo originale. Infine, riguardo al dramma antico l'analisi si rivolgerà a indagare l'idea di moderna messinscena e l'intero *iter* delle produzioni di Romagnoli a partire dagli spettacoli universitari fino alle prove 'registiche' al di fuori di Siracusa: il ricorso a scritti inediti o semi-sconosciuti e a documenti privati permetterà, inoltre, di ricostruire le dinamiche di una terza polemica, definita 'siracusana'[3], che coinvolse il grecista dal 1927 al 1934, in seguito alla sua estromissione dall'INDA e in riferimento ai cicli sesto e settimo degli spettacoli siracusani.

Il secondo capitolo prende in considerazione gli studi accademici e divulgativi di Romagnoli su tragedia e commedia di V secolo a.C. e sulla musica greca antica, collegandoli al tentativo di ricostruire una *performance* originaria e, insieme, individuando il modo in cui l'esegesi si insinua o viene rielaborata all'interno degli spettacoli diretti dal grecista. Al di là del dichiarato antifilologismo, il metodo analitico della scuola di Piccolomini e Löwy risulta evidente negli scritti scientifici del grecista e rimane latente anche in quelli divulgativi. Inoltre, si è cercato di individuare le principali influenze straniere su cui Romagnoli fondò le sue ricerche, evidenziando l'attenzione che lo studioso rivolge non solo agli studi classici tedeschi o francesi ma anche a quelli inglesi, in un certo senso a lui più affini: in merito alla tragedia, ad esempio, si è tentato di individuare relazioni e parallelismi con i saggi di Walter Pater e con le ricerche condotte dalla scuola di Cambridge, di cui fece parte anche Gilbert Murray il quale si occupò di dramma antico proprio in veste di critico, traduttore e promotore di rappresentazioni teatrali.

Il terzo capitolo, infine, analizza alcune traduzioni di tragedie greche portate in scena da Romagnoli valutando, anche sulla base degli studi teorici relativi alla traduzione per il teatro, quanto l'attenzione alla *performability* del testo ne avesse influenzato la composizione stessa oppure se fossero stati introdotti tagli e modifiche *ad hoc* in fase di produzione dello spettacolo. Insieme alle cronache dell'epoca, che permettono di ricostruire a grandi linee lo svolgersi della messinscena, un'ulteriore fonte è rappresentata dalle edizioni di *Agamennone* (1914), *Baccanti* ed *Edipo re* (1922) che facevano parte della biblioteca privata di Romagnoli e presentano annotazioni dell'autore riconducibili ai relativi allestimenti siracusani: l'analisi di questi volumi, custoditi

[3] Il termine è ripreso a partire da alcuni documenti del Fondo Romagnoli presso la Biblioteca civica di Rovereto (v. *infra*), raccolti in cartelle riportanti la dicitura 'Polemiche Siracusane'.

ora presso il Fondo Romagnoli di Rovereto, lascia presumere che fossero stati usati dal grecista come 'copioni' personali e restituiscono un documento prezioso per comprendere le dinamiche di traduzione che dall'originale conducono all'adattamento teatrale vero e proprio. Prendendo come casi studio le *Baccanti* e l'*Agamennone*, l'indagine sulla versione italiana a confronto con il testo antico è abbinata, quindi, anche alla sua riduzione scenica e alle notizie sugli spettacoli e sulle soluzioni registiche in essi attuate.

La ricerca, oltre ai numerosi studi e alle traduzioni del dramma antico pubblicati da Romagnoli, ha potuto avvalersi di documenti in larga parte inediti conservati in tre principali archivi:

1. l'Archivio della Fondazione INDA di Siracusa (AFI), che contiene informazioni dettagliate sull'allestimento degli spettacoli presso il Teatro Greco dal 1912, oltre a rassegne stampa, figurini, plastici e bozzetti, costumi e maschere, manifesti, spartiti musicali, audiovisivi, fotografie e libretti;
2. il Fondo Romagnoli, donato dagli eredi nel 2016 all'Accademia Roveretana degli Agiati e conservato presso la Biblioteca Civica "Tartarotti" di Rovereto, che comprende gran parte della biblioteca privata di Ettore Romagnoli con una raccolta delle sue pubblicazioni, di manoscritti autografi, appunti, partiture e spartiti musicali originali, locandine, foto e bozzetti degli spettacoli teatrali, documentazione preparatoria per gli allestimenti, articoli, recensioni e interviste, discorsi pubblici e conferenze. La provvisorietà delle citazioni tratte dai documenti inediti è giustificata dal fatto che il Fondo si trova attualmente in catalogazione; tuttavia gran parte degli scritti e degli articoli di giornale sono stati diligentemente suddivisi per argomento dall'amorevole dedizione alla cura del patrimonio librario e archivistico del grecista da parte della moglie Maria Aldisio;
3. il Fondo Duilio Cambellotti, scenografo e costumista degli spettacoli di Romagnoli al Teatro Greco, conservato al MART di Rovereto e contenente corrispondenza privata, scritti, articoli, carte e documenti personali di Cambellotti e una sezione dedicata al materiale professionale e fotografico inerente la sua collaborazione con l'INDA fino al 1948.

Infine, grazie ad un soggiorno di studio presso l'Archive of Performances of Greek and Roman Drama della University of Oxford è stato possibile svolgere parte della ricerca nel ricco archivio dell'istituto e confrontare i primi risultati dell'indagine con alcuni dei maggiori esperti di *reception studies*.

CAPITOLO I
ETTORE ROMAGNOLI NEL PANORAMA CULTURALE DEL SUO TEMPO

1. *Ettore Romagnoli: una figura controversa*

Ettore Romagnoli nacque a Roma l'11 giugno 1871 da Giuseppe Romagnoli e Annunziata Roberti. Frequentò il Ginnasio-Liceo "Quirino Visconti"[1] di Roma per poi iscriversi alla Facoltà di Lettere della Sapienza, dove si laureò nel 1893 con Enea Piccolomini. Successivamente iniziò il suo *iter* come insegnante e professore di Lettere latine e greche presso il Ginnasio di Ceccano (1983-1904) e nei Licei di Cosenza, Avellino, Spoleto, Lucca, Tivoli, Roma (1896-1905). Negli stessi anni (1896-1900) lavorò presso il Museo dei Gessi dell'Università di Roma come assistente di Emanuel Löwy, titolare delle cattedre di Archeologia e Storia dell'arte, e come Libero docente di Letteratura Greca nel 1900. Nel 1905 vinse il concorso come professore ordinario presso l'Università di Catania[2], dove insegnò Letteratura Greca e Lingua e Letteratura tedesca fino al 1908. Successivamente fu professore di Lingua e Letteratura greca presso le università di Padova (1908-1918), Pavia (1918-1935) e Milano (1935-1936). Nel 1936 ritornò alla Sapienza per insegnare prima Filologia greca e Latina (1936-1937) e poi Letteratura greca (dal 28 ottobre 1937). Nominato Accademico d'Italia nel 1929[3], pronunciò i discorsi commemorativi per i Bimillenari Virgiliano (1930) e Oraziano (1935) e rappresentò l'Accademia d'Italia all'inaugurazione degli Istituti Italiani di Cultura presso Budapest, Sezged, Malta, Bucarest, Bruxelles e Barcellona. Ricevette la cittadinanza onoraria a Siracusa nel 1922 e la laurea *honoris causa* dall'Università di Atene nel 1933.

In un primo periodo Ettore Romagnoli si dedicò a studi principalmente critico-filologici abbinando, primo in Italia[4], la ricerca letteraria a quella archeologica. È soprattutto la commedia attica antica ad occupare la sua indagine sul teatro greco in questa prima fase: *L'azione scenica durante la parodos degli* Uccelli *di Aristofane* (1893), *Studi critici sui frammenti di Solone sopra un frammento del* Faone *di Platone e un luogo delle* Ecclesiazuse (1897), *Soggetti e fantasie della commedia attica antica* (1897, 1911), *La 'commedia fiaba' in Atene* (1898), *In Aristophanis* Acharnenses *criticae atque exegeticae animadversiones* (1902), *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane* (1905), *Aristofane e la parodos dei* Cavalieri (1908), *Vasi del museo di Bari con rappresentazioni fliaciche* (1907), *Ninfe e Cabiri* (1908), *Il mimo greco*

[1] BLANCO 1982, 13.
[2] STELLA 1972, 169 è l'unica a riportare Messina come sede universitaria della cattedra.
[3] Insieme a lui furono nominati anche Guglielmo Marconi, Enrico Fermi, Piero Mascagni, Luigi Pirandello, Umberto Giordano, Salvatore Di Giacomo, Cesare Pascarella.
[4] Cfr. Ettore Paratore in ROMAGNOLI 1958, vi; DEGANI 1969, 1444.

(1911), *La commedia attica* (1911). Gli studi condotti in questa prima fase fornirono le premesse esegetico-filologiche alle celebri traduzioni delle commedie di Aristofane che furono redatte a partire dal 1895, con la pubblicazione sulla «Nuova Antologia» di un saggio di versione dagli *Uccelli*, fino all'edizione integrale del 1909 per l'editore Bocca di Milano.

Occupatosi anche di musica e lirica greche[5], Romagnoli proseguì le sue ricerche sul dramma antico dando alle stampe un altro contributo scientifico su *Il contenuto degli scolii Laurenziani di Eschilo* (1916), per poi dedicarsi a opere di taglio più divulgativo: *Il tetro greco* (1918), *Nel regno di Dioniso. Studi sul teatro comico greco* (1918) e *La tragedia greca* (1926). Il progetto di traduzione dell'intero *corpus* di poeti greci per Zanichelli si inserisce in questa prospettiva di divulgazione della cultura classica e per il teatro greco Romagnoli curerà i volumi dedicati a Eschilo (1921-1922) Sofocle (1926), Euripide (1928-1931), ristampando inoltre l'Aristofane (1924-1927). Tra le pubblicazioni di opere singole sono da annoverare le versioni di *Ciclope* (1911) e *Baccanti* (1912), redatte in occasione dell'Esposizione Internazionale di Roma nel 1911 all'interno di un progetto di messinscena dei medesimi spettacoli (insieme alle *Nuvole*) nello Stadio Palatino[6]; la traduzione di *Alcesti*, pubblicata in due edizioni, una ad uso teatrale e l'altra come regalo privato per commemorare la scomparsa della prima moglie, Eugenia Monzani[7]; infine, alcune commedie[8] e i libretti di scena degli spettacoli siracusani venduti esclusivamente nel corso delle rappresentazioni drammatiche.

Tra il 1911 e il 1913 Romagnoli concepì e diresse le prime rappresentazioni classiche con un gruppo di allievi dell'Università di Padova esibendosi nella stessa città al Teatro Verdi e avviando poi una *tournée* a Vicenza, Venezia, Trieste, Milano e, sotto il patrocinio della Società Italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli Studi Classici, presso il Teatro Romano di Fiesole nel 1913 con la Compagnia Stabile del Teatro Argentina che si esibì anche a Roma nello stesso anno. I drammi scelti e da lui stesso tradotti per quei primi esperimenti teatrali furono le *Baccanti*, l'*Alcesti* e il *Ciclope* di Euripide e le *Nuvole* di Aristofane. Dal 1914 iniziò la sua collaborazione come direttore artistico per le rappresentazioni classiche di Siracusa, portando in scena al Teatro Greco *Agamennone* (1914), *Coefore* (1921), *Edipo re* e *Baccanti* (1922), *Sette contro Tebe* e *Antigone* (1924), *Medea*, *Ciclope*, *Satiri alla caccia* e *Nuvole* (1927). Nel corso del suo incarico e in seguito al suo allontanamento dalla direzione artistica dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA), divenuto Ente morale nel 1925 per volontà di Benito Mussolini, Romagnoli proseguì la sua attività teatrale in alcuni

[5] Cfr. i contributi nei volumi *Musica e poesia nell'antica Grecia* (1911) e *Nel regno d'Orfeo. Studi sulla lirica e la musica greca* (1921).

[6] Vd. *infra*.

[7] Nel Fondo Romagnoli sono conservate alcune copie di questi volumi commemorativi.

[8] Precedentemente all'edizione integrale del 1909 si segnalano *Gli Uccelli* con la prefazione di Augusto Franchetti (1899), il saggio di versione de *Gli Acarnesi* sulla «Rivista d'Italia» nel 1901 e il testo completo l'anno successivo, *Le Tesmoforiazuse* (1904). In seguito apparve una nuova ristampa delle *Commedie* nel 1916 e, nello stesso anno, la pubblicazione de *La Pace*, mentre al 1921 risale un'edizione singola de *Le Nuvole*.

teatri antichi e siti archeologici italiani presentando una nuova produzione dell'*Alcesti* (1927, 1930) e dell'*Edipo a Colono* (1937) due drammaturgie originali, *Il carro di Dioniso* (1913, 1927, 1936) e *Il mistero di Persefone* (1928, 1930, 1937).

Il primo maggio 1938 Ettore Romagnoli morì a Roma. A mezzogiorno del 30 aprile aveva concluso la traduzione dell'*Antologia Palatina*, pubblicata postuma nella collana *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli*.

Da sempre visto come una figura controversa per via della sua innegabile *verve* polemica, nel corso della sua carriera Romagnoli si rese protagonista di due importanti diatribe rispettivamente contro la critica crociana e la filologia 'scientifica', ponendosi quindi in opposizione alle maggiori correnti accademico-culturali dell'Italia primonovecentesca. Tra il 1910 e il 1911 condusse quella che fu definita 'polemica carducciana', perché prendeva le mosse da alcune affermazioni di Benedetto Croce circa il metodo critico di Giosue Carducci[9]; Romagnoli avrebbe risposto al filosofo napoletano dalle pagine de «Le Cronache Letterarie», la rivista di cui era direttore in quegli anni, in diversi articoli raccolti poi nel volume *Polemica carducciana* (1911) insieme agli interventi dei suoi 'sostenitori' (Vincenzo Morello, Emilio Bodrero e Massimo Bontempelli) e della parte avversa (Croce, Giuseppe Prezzolini e Giuseppe Antonio Borgese). La replica di Romagnoli intendeva reagire alle teorie estetiche del Neoidealismo per assegnare, nell'interpretazione poetico-letteraria, un ruolo preminente all'artista in quanto depositario dell'esperienza diretta della produzione poetica: in questa prospettiva, è Carducci a fornire il modello di riferimento. La polemica porterà alla rottura con Croce che ne avrebbe in seguito criticato anche l'attività di traduttore, precedentemente lodata in riferimento alle versioni di Aristofane[10].

Il 1917 è, invece, l'anno della cosiddetta polemica antifilologica che vide opporsi due divergenti metodologie nello studio delle discipline classiche: la filologia 'severa', incentrata sul metodo formale di impostazione tedesca e sostenuta in Italia dall'esempio del filologo Girolamo Vitelli e della scuola pisano-fiorentina; uno studio più estetico e artistico sui testi antichi per favorire la divulgazione della cultura classica anche ad un pubblico profano, promosso da Romagnoli e dal grecista Giuseppe Fraccaroli[11]. La polemica si aprì in realtà nel 1897 per la mancata assegnazione di una cattedra universitaria a Nicola Festa, allievo di Vitelli: quest'ultimo si scontrò proprio con Fraccaroli, che faceva parte della commissione d'esame. Romagnoli si inserì nella polemica dapprima pacatamente con un intervento del 1898, ma in seguito all'entrata in guerra dell'Italia nel 1915 cominciò a pubblicare sul settimanale milanese *Gli Avvenimenti* una serie di articoli che raccolse poi nel volume *Minerva e lo scimmione* (1917), dove attaccava veementemente il metodo scientifico tedesco e i suoi proseliti italiani vagheggiando nel finale il celebre *philologiam esse delendam*[12].

[9] Cfr. CROCE 1907, 207.
[10] Vd. *infra* per un approfondimento.
[11] PASQUALI 1973 [1925], 168-71 cita, significativamente, proprio questi tre studiosi nel delineare un quadro delle tendenze della filologia greca in Italia nei primi venticinque anni del Novecento.
[12] Per un quadro d'insieme sugli interventi di Romagnoli nella polemica si veda il successivo paragrafo.

Le due polemiche, insieme all'adesione al partito fascista[13], rappresentano i dati biografici principali attorno ai quali la critica successiva alla morte di Romagnoli si è concentrata per indagarne l'influenza culturale, rinvenendo nelle attività come traduttore e teatrante gli aspetti più originali del suo lascito. Svariati scritti commemorativi apparvero nei decenni che seguirono la morte del grecista[14], incentrando il discorso da un lato sulla lode per le traduzioni, specialmente quella di Aristofane, che contribuirono alla divulgazione di autori e testi «allora generalmente più famosi che conosciuti»[15]; dall'altro sull'impegno profuso nell'organizzazione e realizzazione delle rappresentazioni del dramma antico, che nei suoi studi fu trattato sempre come spettacolo[16] e fornì il modello per la produzione di drammi satireschi originali ispirati ad Euripide e al repertorio mitologico greco[17]. Il suo peculiare interesse per la natura performativa del fatto teatrale guida, quindi, le ricerche accademiche e gli scritti divulgativi di Romagnoli sul dramma antico e ne ispira l'attività artistica:

> non gli studi sull'Aristofane, il Sofocle, l'Eschilo, l'Euripide, e poscia sul Plauto e il Terenzio, avevano portato il Romagnoli all'amor per il teatro – come taluno ha scritto – ma codesta sua ardente passione per le scene, sviluppatasi in uno col suo estro poetico sin dai suoi giovanissimi anni, erano stati la ragione precipua del suo accostamento a quei grandi classici della commedia e della tragedia, greci e latini.[18]

La polemica antifilologica e quella anticrociana vengono trattate nella maggioranza delle memorie ora come «il frutto di una momentanea impennata di malumore»[19], ora come *boutades* di uno spirito satirico in perfetta consonanza con la prediletta musa aristofanesca e con il suo essere un «carducciano nell'anima, nei modi di pensare, nel modo di scrivere»[20] spinto quindi, sulle orme del maestro spirituale, alla veemenza, all'impeto, all'esaltazione della patria[21]: nella sua commemorazione di Romagnoli, ad esempio, Gennaro Perrotta ricostruisce la polemica antifilologica in poche pagine e con toni concilianti, giudicando *Minerva e lo scimmione* «un libro divertente e scritto con arte»[22] e ricordando come Vitelli, pur diventato avverso a Romagnoli, non gli negò mai «né l'ingegno grande, né la genialità artistica, né la solida conoscenza del greco»[23].

[13] PIRAS 2017 lo annovera tra i partecipanti al Convegno per la cultura fascista di Bologna (1925).
[14] Si veda il fascicolo monografico in «Dioniso» 11/2, 1948, che raccoglie gli interventi di L.A. Stella, C. Del Grande, L. Massa Positano, V. Bonajuto, V. De Falco, e le memorie di PERROTTA 1948, PARATORE 1958, CUCCHETTI 1964, STELLA 1972, BLANCO 1982.
[15] DE FALCO 1948, 133. Anche DEGANI 1969, 1446 riconosce a Romagnoli «il merito di aver saputo in qualche modo ridestare l'interesse, già allora declinante, per la cultura classica».
[16] STELLA 1948, 75.
[17] PARATORE 1958, 35-6.
[18] CUCCHETTI 1964, 12-3.
[19] PARATORE 1958, 24.
[20] PERROTTA 1948, 99
[21] Cfr. anche BLANCO 1982, 22.
[22] PERROTTA 1948, 100.
[23] Ivi, 93.

Una differente presa di posizione è invece esposta da Enzo Degani nella raccolta *I critici* (1969). Degani, pur riconoscendone i meriti acquisiti con la sua opera divulgativa, etichetta Romagnoli come il rappresentante «dell'inquieto irrazionalismo e di quel nazionalismo retorico e provinciale, che finì per divenire la più vistosa componente dell'ideologia fascista»[24]: per la prima volta, dunque, l'esaltazione della patria e del genio italico, precedentemente associata alla professione di fede carducciana e vista come tratto caratteristico del Romagnoli polemista, viene intesa da Degani come espressione di orientamenti sciovinisti e xenofobi che condurranno lo studioso ad aderire all'ideologia e al governo mussoliniani. Degani proseguirà l'analisi dell'opera di Romagnoli anche in altri scritti inerenti la storia della filologia italiana dall'Unità d'Italia fino alla morte di Pasquali, il quale affermando l'equivalenza tra filologia e storia ribadì il valore contemporaneamente artistico e documentario dei testi antichi[25]: non a caso, dunque, la visione romagnoliana di un'esegesi estetico-artistica viene bollata come retrograda rispetto all'impostazione scientifica che lo studio delle lettere antiche aveva imboccato a partire dagli anni settanta dell'Ottocento.

In controtendenza, dunque, con le precedenti monografie dedicate a Romagnoli, Degani rileva l'influenza dell'ideologia nazionalista sulla lettura stessa dei testi antichi, il concetto aristocratico dell'arte per cui solo gli artisti possono valutare esteticamente qualsiasi fatto artistico, le frequenti intemperanze di giudizio nei confronti della critica coeva[26] e, in ultimo, la professione di dilettantismo rivendicata con orgoglio da Romagnoli stesso nella prefazione al suo *Il teatro greco* e negativamente ribadita da Vitelli[27]. A tale proposito, viene portato ad esempio della 'svolta' dilettantistica ciò che ad altri era apparsa la maggiore acquisizione dell'opera di Romagnoli: le traduzioni dei poeti greci sarebbero, secondo Degani, infedeli, frettolose, inesatte e, spesso, meri ammodernamenti di versioni precedenti da cui non si salverebbe nemmeno l'Aristofane[28]. La sua attività di studioso viene invece distinta in due momenti, prima e dopo l'assunzione alla cattedra universitaria di Catania nel 1905[29]: infatti, gli studi giovanili, bibliograficamente aggiornati, risentono dell'influsso di Piccolomini e furono accolti tra le pagine degli «Studi Italiani di Filologia Classica», l'autorevole rivista fondata da Vitelli, dimostrando come Romagnoli fosse riuscito «in parte a disciplinare e piegare al rispetto dei testi la sua fertile immaginazione»[30]; la seconda parte della produzione scientifica si fonda, invece, su un metodo di lavoro approssimativo[31] che Romagnoli sembra basare esclusivamente sulla freschezza d'impressione e d'intuizione[32].

[24] Ivi, 1431.
[25] Cfr. PASQUALI 1971 [1920], 44.
[26] Cfr. DEGANI 1969, 1432-3.
[27] VITELLI 1962 [1917-1920], 61.
[28] DEGANI 1969, 1446-7. Cfr. anche PASQUALI 1971 [1920], 36.
[29] DEGANI 1969, 1443-4.
[30] Ivi, 1444.
[31] Ivi, 1444-5.
[32] ROMAGNOLI 1957 [1918], ix. Per il brano in dettaglio vd. *infra*.

Il profilo tracciato da Degani, talmente severo da aver spinto i curatori dell'antologia a pubblicare contestualmente anche la più benevola testimonianza di Perrotta, è tuttavia significativo perché ha influenzato le successive ricerche intorno all'opera di Romagnoli, restituendo inoltre un quadro il più completo possibile della sua eclettica attività critico-artistica[33]. Luigia Achillea Stella, allieva di Romagnoli, in un articolo commemorativo per il centenario della nascita del maestro avrebbe definito in maniera maggiormente precisa i suoi ambiti di interesse come grecista: «*la traduzione dei poeti, la interpretazione e la riesumazione del teatro, lo studio critico-estetico*», tutte attività condotte con «profonda, sicura conoscenza diretta dei testi»[34] e «diuturna familiarità con il loro mondo poetico»[35]: quest'ultima affermazione, contraria al caustico giudizio espresso da Degani solo pochi anni prima, rivela come non vi sia un'opinione univoca sulla figura poliedrica di Romagnoli, ammirato e contestato fino dai suoi stessi contemporanei.

[33] Le polemiche, gli interessi di ricerca, le riflessioni sulla letteratura e il teatro sono distribuiti, oltre che negli scritti ad essi dedicati, anche su raccolte di memorie, articoli giornalistici e libelli e vennero redatti in quella *varietas* di stile (cfr. SERIANNI 2012, 640-1) che sempre caratterizzò la penna e l'estro creativo di Romagnoli. In particolare, Stella ha contribuito nel 1948 a raccogliere una bibliografia pressoché completa delle opere edite e postume del grecista, da cui si evince ancora una volta la varietà di interessi affrontati nel corso della sua carriera accademico-artistica (vd. STELLA 1948b, 136-41).
[34] EAD. 1972, 173.
[35] Ivi, 174-5.

2. *La polemica antifilologica tra «ellenismo artistico» e italianità della cultura*

Nei primi decenni del Novecento il mondo accademico italiano fu coinvolto in una diatriba intorno al metodo di studio delle discipline classiche, che a partire dal 1870 circa aveva trovato nell'ordinamento scientifico dell'*Altertumswissenschaft* tedesca l'esempio principe per promuovere il risveglio degli studi sull'antichità, in particolare del greco antico, nell'allora neonata nazione. Con l'introduzione della Legge Casati del 1859 le istanze di svecchiamento degli studi classici furono attuate all'interno di una generale riorganizzazione del sistema scolastico-accademico, che vide la creazione di un Ginnasio-Liceo, su modello prussiano, per l'istruzione secondaria dei futuri membri della classe dirigente[1] insieme al forte impulso dato alla ricerca scientifica e alla preparazione dei docenti attraverso l'insegnamento del metodo linguistico e filologico tedesco, nonché degli strumenti bibliografici e della struttura seminariale delle Università d'oltralpe[2]. La Germania, infatti, sulla scena europea della seconda metà dell'Ottocento godeva di prestigio scientifico oltre che militare e politico ed esportò il modello positivistico anche all'estero: nel *Proemio* al primo numero dell'«Archivio glottologico italiano» Graziadio Isaia Ascoli spenderà parole di ammirazione per l'organizzazione degli studi e la razionalizzazione dei compiti grazie alle quali «nessuna forza rimane inoperosa e nessuna va sprecata, perché tutti lavorano e ognuno profitta del lavoro di tutti»[3]. Si rendeva, dunque, necessario rifarsi alla Germania per favorire il risveglio della scienza filologica italiana: già Leopardi nella lettera a Carl Bunsen dell'1 febbraio 1826 citava Lipsia quale capitale della filologia classica in paragone a una Roma dominata dall'antiquaria, che nulla aveva a che fare con le ricerche dei secoli precedenti, soprattutto a livello di conoscenza delle lingue antiche[4], e del tutto avulsa dalle coeve correnti della storiografia europea[5]. Oltre al riordino del sistema d'istruzione vennero importati dalla Germania anche materiali e strumenti di studio, in quanto mancavano biblioteche opportunamente organizzate con libri di testo, edizioni critiche e collezioni dei classici affidabili. Fondamentali a tale proposito furono le traduzioni dal tedesco di testi di studio e la loro divulgazione ad opera di Joseph Müller e di altri filologi come Vigilio Inama, Eugenio Ferrai e Domenico Pezzi, con il quale lo stesso Müller fondò nel 1872 la «Rivista di Filologia e di

[1] Nella *Bildungsreform* introdotta da Humboldt nel 1809 lo studio delle lingue classiche, specialmente del greco, assume un ruolo centrale nei *Gymnasia* prussiani. Cfr. BENEDETTO 2012, 393: «Il ritorno alla grecità arcaica e classica non è da intendersi come motivo di regressione e fuga dal presente e dalle sue sfide, ma si anima anzi della volontà di rifondare la società contemporanea secondo un ideale assoluto di *Menschheit* di cui è rintracciata nell'antichità greca da Omero a Platone la realizzazione più alta: centrale è in particolare la riflessione intorno al rapporto tra pieno sviluppo delle facoltà individuali e responsabilità verso la comunità statale nel nuovo significato da essa assunto nell'età della Rivoluzione».

[2] LA PENNA 1983, 241.

[3] ASCOLI 1968 [1873], 39.

[4] Quest'ultima affermazione è riportata nella lettera a Monaldo del 9 dicembre 1822.

[5] TIMPANARO 1969, 491-2.

Istruzione Classica»: il programma della rivista prevedeva lo svecchiamento della filologia classica italiana attraverso il fondamentale apporto della filologia tedesca, che veniva messo in relazione con l'indirizzo di studi promosso in Germania da Gottfried Hermann, la *Sprach-* o *Wortphilologie*[6].

La 'prelezione' pisana di Piccolomini, *Sull'essenza e sul metodo della filologia classica*, datata 30 novembre 1874, risulta esemplificativa per comprendere l'importanza dell'assimilazione del metodo tedesco negli studi classici italiani, influenzati dalla secolare educazione retorico-ecclesiastica[7]. L'esempio della filologia tedesca consentiva, innanzitutto, di apprendere un *metodo* di studio e di ricerca da utilizzare in completa autonomia; in secondo luogo, si proponeva di indagare la «vita intiera dei due popoli classici dell'antichità, del greco cioè e del romano, tramandataci nei monumenti scritti e nelle opere d'arte»[8] secondo una prospettiva *storica* di matrice wolfiano-böckhiana[9]. Tra le fonti di studio dell'antichità Piccolomini pone le fonti epigrafiche e archeologiche, per cui il filologo deve necessariamente avere dimestichezza anche in questi ambiti, ma afferma che la preminenza spetta alle fonti scritte e alla loro interpretazione secondo «i canoni della puntuale ermeneutica hermanniana»[10], quindi tra-

[6] La 'filologia formale', promossa da Hermann, identificava le fonti per la ricostruzione del mondo antico con i testi scritti, i quali andavano indagati criticamente e con saldo possesso della lingua nelle sue articolazioni grammaticali, sintattiche, metriche e stilistiche: un metodo di lavoro caratterizzato da un rigoroso e drastico scetticismo (DEGANI 1999, 281) in cui le congetture proposte non hanno mai la pretesa di essere definitive. Tuttavia, la Germania conosceva un ulteriore indirizzo filologico identificato nella scuola di August Böckh il quale, rifacendosi alla visione wolfiana della scienza dell'antichità, promosse un metodo d'indagine definito *Sachphilologie*, ovvero filologia 'storica', in cui assumevano importanza come fonti per comprendere l'antichità non solo i testi e, quindi, la lingua scritta ma anche tutti quei *Realien* compartecipanti alla conoscenza della civiltà greco-latina nella totalità delle sue manifestazioni: la filologia ha come compito la conoscenza del conosciuto (cfr. BÖCKH 1877, 10: «Erkennen des vom menschlichen Geist Producierten, d.h. des Erkannten») ed è essa stessa storia in quanto entrambe sono, sì, limitate ad un ambito ma lo indagano in stretta connessione con le altre attività della vita di un popolo.

[7] Cfr. PICCOLOMINI 2006 [1875], 13: «Le tradizioni scolastiche dei due popoli [italiano e francese], malauguratamente informate ai principii di un ordine religioso, il quale anche delle lettere classiche seppe valersi ai suoi fini esiliandone la critica, che suscita la ragione ed affina il gusto, e ponendole in balia della retorica, che la ragione spegne e il gusto falsa e imbastardisce, potranno ritardare, non impedire il trionfo della scuola filologica: che l'eccellenza dell'indirizzo filologico è abbastanza provata dalla altezza e dalla universalità della cultura classica in Germania, ed anche in Olanda e in Inghilterra, non meno che dalla sua decadenza in Francia e in Italia». Piccolomini non manca però di citare anche le eccezioni a questa tendenza, tra cui annovera Giacomo Leopardi (ivi, 18-9).

[8] Ivi, 5.

[9] LA PENNA 1979, 237. Con quest'ultima affermazione Piccolomini si preoccupa di riabilitare la cultura latina quale continuatrice e imitatrice, «tanto splendida e libera quanto s'addice alla maestà del popolo romano» (PICCOLOMINI 2006 [1875], 5) di quella greca, a fronte della sua svalutazione da parte della filologia tedesca che viveva invece un rinato interesse per l'ellenismo.

[10] DEGANI 1989, 1078. L'insegnamento universitario di Enea Piccolomini e Girolamo Vitelli, entrambi specializzatisi in Germania rispettivamente con Mommsen e Kirchhoff a Berlino e con Curtius e Ritschl a Lipsia, nonché fondatori delle scuole pisana e fiorentina, fu decisivo per la diffusione del metodo hermanniano negli studi filologici italiani.

mite una solida preparazione grammaticale a partire dagli insegnamenti della linguistica comparativa[11]. Piccolomini, tuttavia, si dimostra un «caldo fautore»[12] ugualmente della scuola hermanniana e di quella böckhiana, ovvero di quella sintesi già espressa negli studi di F.W. Ritschl e A. Kirchhoff e che negli ultimi decenni dell'Ottocento doveva avere il suo sbocco in Wilamowitz[13]; allo stesso tempo, non nega che la critica congetturale è oggetto di particolare avversione sia a causa degli eccessi emendatori talvolta perseguiti – e di cui si riconoscono i limiti ma anche la necessità, laddove la congettura derivi da una *recensio* accurata e argomentata rigorosamente[14] – sia per la scarsa attenzione riservata al sentimento estetico, che tuttavia non può prescindere dalla buona conoscenza della lingua che sola garantisce un'interpretazione esatta e una sobria ed accurata esposizione[15].

Nonostante la larga diffusione che stava prendendo piede in Italia, la 'germanizzazione' degli studi classici non fu accolta con favore unanime e le recenti ricostruzioni sulla questione mettono in luce come negli stessi ambienti filologici si lamentasse il diffuso predominio della prassi critico-congetturale: in alcuni casi si trattava di vere e proprie opposizioni al metodo hermanniano in una fase che ancora risentiva del precedente insegnamento umanistico-retorico di impronta gesuita[16] e dell'antiquaria romana; d'altra parte, invece, si rinvengono lamentele per il fatto che l'approccio estetico-letterario ai testi spesso risultasse sacrificato. Tale era la preoccupazione di Piccolomini espressa nella 'prelezione' pisana, mentre un altro fautore del metodo hermanniano, Girolamo Vitelli, si dichiarava disinteressato alle grandi sintesi storiche, letterarie e culturali, su cui si trovava addirittura a ironizzare:

> Mi rallegro di cuore che non manchino giovani i quali indirizzino seriamente l'operosità loro alla critica e alla interpretazione dei classici greci. Altri, con inimitabile grazia venosina, *naso suspendunt adunco* la 'povera gente' che non

[11] PICCOLOMINI 2006 [1875], 7. Cfr. LA PENNA 1979, 237-9 sui rischi che una competizione tra linguistica e filologia classica potesse soffocare sul nascere la ricerca intorno a quest'ultima, soprattutto nella preparazione dei docenti ginnasiali e liceali.

[12] PICCOLOMINI 2006 [1875], 9.

[13] LA PENNA 1979, 240.

[14] PICCOLOMINI 2006 [1875], 12.

[15] Ivi, 12-3: «Che la lettura dei classici debba produrre anco l'effetto di formare quello squisito sentimento estetico che nelle opere letterarie sa gustare le bellezze del concetto e della forma, è per me fuori di dubbio. Ma tengo egualmente per certo che a destarlo e ad educarlo, dato che si trovi nei discepoli una sufficente [*sic*] cognizione della lingua e la naturale attitudine che per ogni studio si richiede, niente altro debba aggiungersi da chi insegna che una esatta interpretazione ed una esposizione sobria e accurata».

[16] Resistenze sono rintracciabili nella retorica delle composizioni in latino difesa da Tommaso Vallauri, nel sostegno alla grammatica tradizionale contro la linguistica comparativa da parte di monsignor Mirabelli e nelle storie della letteratura arretrate e scientificamente inesatte ancora circolanti nel 1875. Anche allo stesso Giovanni Pascoli, in occasione della pubblicazione di *Epos* (1897), verrà rimproverata la poca familiarità con il metodo filologico tedesco da parte del latinista Carlo Pascal (vd. LA PENNA 1983, 242-4). Inoltre, cfr. DEGANI 1988, ID. 1989, 1065-9 e ID. 1999, 298-9 sulla polemica sorta tra Gaetano Pelliccioni e Domenico Dencotti intorno alla pubblicazione del *Commentariis doctorum virorum in Sophoclis Oedipum Regem epimetron* nel 1867, in cui il primo lamentava le innumerevoli ed assurde congetture al testo dell'*Edipo re* di Sofocle da parte di filologi tedeschi quali Meineke, Dindorf, Schneidewin, Nauck.

> sa levarsi a sublimi altezze letterarie, storiche, archeologiche; io plaudo a chi sopporta serenamente il sarcasmo, e continua a credere che senza lo studio minuto e paziente della lingua greca (il che vuol dire della grammatica, della prosodia, della metrica, delle varie lezioni, degli scolii e di tante altre pedanterie) le 'geniali' costruzioni e divagazioni, per quanta vernice abbiano di filologia, di archeologia e di scienza storica, saranno spesso e volentieri castelli in aria.[17]

Da una parte, dunque, si rileva una preoccupazione per le esigenze estetiche nell'attività d'interpretazione, dall'altra viene dichiarato un certo discredito per questo tipo di indagini, anche se aperture ad una collaborazione tra i due metodi si rinvengono pure tra le fila degli hermanniani. Giovanni Canna, all'interno del suo studio su *Le opere e i giorni* di Esiodo, pubblicato nello stesso anno della *Prolusione* piccolominiana, dichiara come la scienza tedesca sia necessaria a comprendere il testo ma solo se sufficientemente accompagnata dal senso del «bello morale e letterario»[18]; addirittura, prosegue, «a preferire molte delle lezioni del codice parigino, col quale vennesi dal 1823 in poi migliorando la recensione di Demostene, ci guida non solo la scienza grammaticale, ma eziandio un senso di convenienza morale ed estetica»[19]. Quindi, la filologia e l'estetica non sarebbero più intese come momenti successivi e disgiunti ma cooperanti all'interpretazione attraverso una sintesi tra erudizione e sentimento morale[20]. Simili posizioni vengono ribadite nel 1881 anche da Felice Ramorino, il quale pur legittimando la ricerca filologica minuta non teme di affermare come l'erudizione sia inutile se non permette di mostrare l'evoluzione storica degli antichi e non si rende, perciò, «ancella della storia»[21]. Inoltre, Ramorino distingue due tipi di indirizzi negli studi filologici italiani (e che si riconducono, in linea generale, alla filologia formale e storica) e contestualmente le caratteristiche proprie di ciascuno: il primo praticato da studiosi dotati di pazienza e di acutezza mentale, prevalenti in Germania, il secondo da chi possiede ingegno artistico e versatile al quale sono maggiormente inclini francesi, italiani e inglesi[22]. Questa bipartizione generale sulle predisposizioni peculiari allo studio dell'antichità sarà ripresa da Romagnoli, insieme al concetto di natura ancillare riconosciuta alla filologia, in *Minerva e lo scimmione*.

Una una presa di posizione che vada oltre l'ottica wolfiano-böckhiana è resa dall'«umanesimo estetizzante»[23] promosso da Giuseppe Fraccaroli e sorto proprio negli stessi anni in cui Benedetto Croce andava teorizzando la sua *Estetica*. La critica di Fraccaroli, escludendo un ritorno al vecchio classicismo retorico, riteneva che il metodo filologico non dovesse rappresentare il fine ma piuttosto il mezzo per giungere all'interpretazione degli autori antichi, sentiti principalmente come «modelli etici ed

[17] VITELLI 1898, 303.
[18] CANNA 1874, 465-6.
[19] Ivi, 160.
[20] LA PENNA 1983, 247.
[21] RAMORINO 1881, 159-60.
[22] *Ibid.* Cfr. LA PENNA 1983, 248 sull'influenza della critica letteraria francese, in particolare di Sainte-Beuve, nella ricostruzione di quadri d'insieme storico-letterari.
[23] DEGANI 1999, 304.

estetici insuperati»[24]. Con l'uscita nel 1903 del suo *L'irrazionale nella letteratura* viene concettualizzata la costante irrazionale come elemento necessario alla produzione artistica e, quindi, alla sua stessa interpretazione, di contro alla filologia, che attraverso l'analisi e il ragionamento ottunde l'entusiasmo e smorza l'amore così come «il medico, che cura onestamente una bella donna, resta impassibile davanti a lei, – a lei che forse gli farebbe perdere la testa, quando non c'entrasser di mezzo né la scienza né la ragione. Gli è che l'arte vuole amanti e non medici»[25]. La teoria, contenendo in realtà un paradosso di fondo per cui si vuole teorizzare l'irrazionale per comprendere l'arte[26], venne utilizzata da Fraccaroli per trattare la questione omerica e sostenere la tesi di un unico autore per *Iliade* e *Odissea*, quindi, in evidente controtendenza con le conclusioni dei *Prolegomena ad Homerum* di F.A. Wolf. Eppure, nonostante il volume intendesse opporsi al metodo filologico scientifico e alla sua aridità interpretativa, l'incapacità di comprendere il fatto artistico non era ancora caratterizzata come propria della mentalità tedesca riducendo la polemica fraccaroliana a un certo provincialismo italiano[27].

Pur essendo tra i promotori della polemica antifilologica, Fraccaroli non mostrò inizialmente il proprio dissenso in maniera aggressiva, come è testimoniato dalla sua recensione a *L'inno omerico a Demetra* di V. Puntoni (1896) in cui le osservazioni riguardo certi ragionamenti troppo sottili, 'connaturati' alla critica analitica, sono trattati però in una prospettiva costruttiva[28]. Il dissidio vero e proprio scoppiò nel 1897 per ragioni concorsuali: in occasione del conferimento della cattedra di professore straordinario di Letteratura greca a Catania, la commissione, di cui faceva parte anche Fraccaroli, avrebbe giudicato ultimo tra gli eleggibili il vitelliano Nicola Festa che concorreva con Carlo Oreste Zuretti, allievo del grecista veronese. L'esito, tuttavia, fu annullato dal Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, che annoverava tra i suoi rappresentanti anche Vitelli. Successivamente, nel 1899, fu bandito un nuovo concorso per un posto da ordinario a Palermo e Festa si presentò nuovamente di fronte alla stessa commissione (con la sola sostituzione di Comparetti, a cui subentrò Michele Kerbaker) portando come nuovo titolo una sua recente edizione delle odi e dei frammenti di Bacchilide (1898). Festa incontrò nuovamente l'opposizione di Fraccaroli che avanzò la sua ineleggibilità e, ancora una volta, il Consiglio Superiore rese nullo il risultato, tranne che il primo posto ottenuto da Giovanni Setti; tuttavia il Ministro Baccelli

[24] ID. 1989, 1105. Per un profilo vd. CAVARZERE – VARANINI 2000.
[25] FRACCAROLI 1903, 8.
[26] Cfr. LA PENNA 1983, 261: «Egli scopre che l'arte non è prodotto della ragione, ma dell'irrazionale, e ne deduce, piuttosto confusamente, che va interpretata per via irrazionale».
[27] Ivi, 260-1. Inoltre, il libro non pare risentire della polemica tra Nietzsche, Rhode e Wilamowitz (cfr. SERPA 1972), in occasione della pubblicazione de *La nascita della tragedia* nel 1872, così come in generale la critica italiana estetizzante, secondo La Penna, non ne avrebbe subito alcuna influenza diretta: sembra, anzi, che lo stesso Nietzsche non godesse delle simpatie di Fraccaroli e di Romagnoli (LA PENNA 1983, 246), nonostante le sue teorie si oppongano allo storicismo di Wilamowitz e siano relativamente vicine a quelle degli 'artisti-esegeti' contro la microfilologia praticata da Vitelli e dai suoi allievi. Sulle perplessità di Nietzsche riguardo la filologia vd. UGOLINI 2012.
[28] FRACCAROLI 1897.

avrebbe successivamente convalidato il risultato del concorso[29]. A fronte degli evidenti risultati concorsuali, fu Ermenegildo Pistelli ad aprire pubblicamente la questione insinuando che Fraccaroli intendeva colpire Vitelli e la scuola fiorentina e coinvolse nella diatriba anche Giovanni Pascoli[30], il quale era stato professore di Festa a Matera e ne riconobbe la qualità del lavoro su Bacchilide sottolineando i meriti della formazione vitelliana[31]. Alle varie accuse[32], Fraccaroli rispose con l'articolo *Come si fa un'edizione di Bacchilide: questioni filologiche e non filologiche*, in cui veniva criticato il metodo seguito da Festa[33]; allo stesso modo, Vitelli nell'opuscolo *Il signor Giuseppe Fraccaroli e i recenti concorsi universitari di Letteratura greca* illustrava, invece, tutta una serie di errori commessi da Zuretti[34]. A partire, dunque, da una disputa che altro non era se non una «prova di forza tra poteri baronali»[35] si giunse all'aperta contrapposizione di due diversi metodi d'insegnamento[36] che avrebbe aperto alla teorizzazione di «un approccio volutamente alieno dai tecnicismi filologici (che pure Fraccaroli ben padroneggiava) ed un'attenzione programmatica agli aspetti estetici dell'opera d'arte che gli attirò fin da subito la simpatia dei giovani antiaccademici»[37].

Nel 1898 Romagnoli si inserì nella diatriba tra Fraccaroli e Vitelli esponendo, nella recensione all'edizione commentata del *De rerum natura* ad opera di Carlo Giussani, la sua 'teoria dei sassolini' per descrivere metaforicamente l'incessante accumulo di materiali, anche minuti, che occupava costantemente i filologi senza sfociare in un vero lavoro di sintesi. La critica non sembra concepita ancora come attacco alla filologia tedesca, ma la decisa presa di posizione di Romagnoli contro la coeva scienza filologica, inutilmente intenta ad ammassare pietruzze per l'infinita costruzione dell'edificio dell'*Altertumswissenschaft*[38], potrebbe sembrare inattesa per un allievo di Piccolomini il quale aveva dimostrato con i suoi primi lavori di saper padroneggiare il metodo scientifico tedesco. Inoltre, la commissione di concorso per la cattedra catanese, formata da Vitelli, Fraccaroli e Kerbaker, ne aveva riconosciuto e premiato l'ottima scuola e le attitudini più strettamente filologiche congiunte alle qualità stilistiche e speculative[39]. Tuttavia, Romagnoli stesso nell'autobiografia romanzata *Ricordi Romani*[40] fa risalire l'atteggiamento ostile al severo metodo filologico agli anni di scuola e all'incontro-scontro con la grammatica latina di F. Schultz, vero e proprio strumento di tortura reo di aver infranto le aspettative sul mondo antico che da bambino si era

[29] vd. PAGNOTTA – PINTAUDI 2015, 236, n. 17.
[30] PISTELLI 1899.
[31] PASCOLI 1899.
[32] Vd. anche VITELLI 1899a.
[33] FRACCAROLI 1899.
[34] VITELLI 1899b.
[35] BALDI 2012, 7.
[36] LODI 1962, 135
[37] BALDI 2012, 5.
[38] ROMAGNOLI 1917 [1898], 41-4.
[39] La citazione, tratta dal giudizio della commissione, è riportata in PERROTTA 1948, 94.
[40] STELLA 1948b, 136 cataloga il volume sotto la dicitura «Novelle», lasciando intendere la composizione romanzata delle vicende autobiografiche, forse confermata dall''allucinato' prologo alla raccolta (ROMAGNOLI 1928, v-xiv).

figurato attraverso «le stampe di Giambattista Pinelli, il *Nerone* di Pietro Cossa e certe indimenticabili rappresentazioni di burattini a Porta Montanara»[41]. In seguito a un vero e proprio processo domestico (il tribunale era composto dagli animali di casa Romagnoli) la *Grammatica* subì l'esecuzione capitale con un fucile a pallini e venne nascosta in un cassetto[42] fino a quando il giovane compì sedici anni: a quell'età, infatti, Romagnoli venne colpito dalla «rosolia letteraria» e dalla «divina intuizione» che gli permisero di recuperare brillantemente la media in latino[43]. Nella stessa raccolta di memorie Romagnoli rievoca, inoltre, l'origine del suo spirito 'antiteutonico' in un episodio che lo vede protagonista assieme all'odiato compagno di origine tedesca Franz von Bauchschmerz: un rapporto, quello tra il giovane Romagnoli e lo studente dal significativo nome parlante, che vorrebbe metaforicamente rappresentare l'atteggiamento spregiudicatamente ossequioso dei filologi 'intedescati' – qui celati dietro la maschera del professore d'italiano «che dopo la laurea aveva guadagnato una borsa di studio, era stato a Berlino, era tornato cotto e stracotto di tutta la tedescheria»[44] – di fronte alle evidenti 'devianze' della scienza tedesca denunciate, invece, a gran voce dal 'precoce antifilologo'[45]. La rievocazione della vicenda non può che essere paradigmatica, dunque, della definitiva presa di posizione di Romagnoli nel 1928, anno di pubblicazione dei *Ricordi Romani*, contro quell'indirizzo di studi che aveva rappresentato, tuttavia, la base della sua formazione scolastico-accademica.

Come si è accennato in riferimento alla 'teoria dei sassolini', la critica di Romagnoli alla filologia non era inizialmente diretta contro il metodo formale tedesco ma, come già altri prima di lui, intendeva rivendicare la necessità di lavori di respiro storico-letterario e comprensivi dei contributi parziali condotti su un tema o un autore dell'antichità: questa è, ad esempio, la prospettiva adottata per il suo studio *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane* (1905) in cui il grecista si propone di ricostruire l'evoluzione della commedia attica antica a partire da primitive messinscene farsesco-popolari e di identificare le caratteristiche originali proprie dell'opera di Aristofane, senza mancare di citare alcuni fondamentali contributi in lingua tedesca a sostegno delle sue tesi[46]. Ancora nell'aprile del 1906 Romagnoli intervenne a Roma con un discorso pubblico dal titolo *Fasi storiche nella concezione dell'ellenismo* in cui attribuiva alla Germania «la gloria d'aver svelato al mondo l'ellenismo»[47]. Come già Piccolomini[48] prima di lui, Romagnoli rintraccia la spinta allo sviluppo del metodo scientifico nel movimento riformista perché affine al «vero spirito dell'arte ellenica, il quale

[41] Ivi, 60.
[42] Ivi, 69-70.
[43] BLANCO 1982, 15-6.
[44] ROMAGNOLI 1928, 77.
[45] Al termine di un'esposizione in classe, il docente d'italiano avrebbe elogiato il tema di Bauchschmerz, pieno di «trovate di quelle così marchiane, così inattese, così inverosimili, che l'animo di tutti noialtri [*scil.* gli scolari] si spampanava nella più inzuccherata giocondità», suscitando l'esclamazione del giovane Romagnoli: «[…] il lavoro di Bauchschmerz è una ridicola sudiceria» (ivi, 79-80).
[46] Vd. *infra*.
[47] ID. 1911 [1906], 201.
[48] Cfr. PICCOLOMINI 2006 [1875], 15-7.

è di libertà e d'indipendenza intellettuale», contrariamente all'umanesimo italiano temperato dal latino e sorto «su la barbarie teologica» che imponeva un'imitazione 'morale' dell'antico[49]. La Germania, dunque, avrebbe avuto il carattere ideale «a penetrare il vero spirito ellenico che non la donchisciottesca aspirazione dei moltissimi umanisti a foggiar la vita contemporanea sugli esemplari antichi»[50].

Tuttavia, tra gli studiosi che secondo Romagnoli contribuirono a rivelare l'autentico volto della civiltà greca mancano, di fatto, i nomi di quei filologi a cui Vitelli, Piccolomini e altri riconoscevano il primato negli studi classici: l'ellenista, infatti, cita «i sommi principî che dallo studio dell'arte greca derivò» J.J. Winckelmann per conoscere, anche se parzialmente, la «proteiforme varietà dell'arte ellenica» e ricorda, di seguito, l'«epoca eroica delle scoperte archeologiche» di cui si rese protagonista, insieme a T. Bruce, H. Schliemann[51]. L'arte greca, sia quella statuaria-monumentale che quella delle pitture ceramiche, avrebbe rivestito, nell'ottica di Romagnoli, un ruolo principe nell'interpretazione dei fenomeni letterari, svincolandoli una volta per sempre da un classicismo di maniera:

> Anche la semplice analisi letteraria, spezzate le lenti bizzarramente deformatrici del convenzionalismo critico, schiude oggi nuove profonde vedute. L'epopea, la lirica, la tragedia, ogni produzione letteraria, appariscono in aspetti nuovi, e si staccano dall'isolamento che sembrava irrigidirli, per associarsi con vibrazione simpatica a fenomeni della universale letteratura. […] E dissipata la nebbia delle nostre pupille, quasi ogni opera letteraria dell'Ellade lascia cadere il suo drappeggio *classico*, e rivela, ora la viva sprezzatura popolaresca, ora l'accesa policromia o la sognante sfumatura romantica.[52]

Come ha correttamente rilevato Rostagni, l'interesse di Romagnoli è rivolto «al mondo dei miti, dei misteri, delle fiabe, delle farse, degli elementi anonimi e popolari»[53] e i nomi che ricorrono nella trattazione e nei suoi stessi studi accademici sono quelli di T. Zieliński e H. Reich per gli studi sul carattere popolaresco della commedia, di E. Rohde, H. Usener, G. Kaibel per gli studi di psicologia religiosa e di J.E. Harrison riguardo le origini dei riti cultuali ellenici[54]. Nel testo, tuttavia, risulta assente qualsiasi

[49] ROMAGNOLI 1911 [1906], 201.
[50] Ivi, 202. La figura di Don Chisciotte verrà positivamente ripresa da Romagnoli per definire il proprio atteggiamento contro il metodo filologico tedesco.
[51] Ivi, 203-5.
[52] Ivi, 207.
[53] ROSTAGNI 1950, 448. Si veda come i medesimi campi d'interesse siano coltivati già da Domenico Comparetti il quale, prolifico negli studi delle discipline classiche italiane prima della diffusione del metodo scientifico nella ricerca accademica, si era dimostrato pressoché «estraneo a un interesse specifico per i fatti stilistici o metrici, insomma di tecnica espressiva, e così pure per problemi di tradizione manoscritta e di critica testuale» (TIMPANARO 1969, 495). Gli studi su un autore o un testo sono indagati da Comparetti principalmente per gli aspetti folkloristico-leggendari, senza però implicazioni romantiche ma con l'atteggiamento proprio del «naturalista» (ivi, 496-7).
[54] In *Minerva e lo scimmione* Romagnoli ribadirà la sua ammirazione per Usener, citato insieme a K.O. Müller, Curtius, Mommsen, Ribbeck e Bergk, «geniali filologi che onorano veramente la Germania» (ROMAGNOLI 1917a, 86).

riferimento a Nietzsche, sebbene Romagnoli rilevi l'indissolubile legame tra musica e poesia greca e come da esso derivi l'origine stessa della tragedia[55], senza dimenticare di svolgere la propria trattazione intorno alla scoperta dello spirito dionisiaco che capovolge l'ideale classico diffuso dall'estetica winckelmanniana e viene definito, con crociana perifrasi, «il subentrare dell'intuizione alla riflessione»[56]. Eppure, Nietzsche era stato citato solo un anno prima nello scritto *La musica greca*: in un passo che riproduce parola per parola le affermazioni riportate nel discorso pubblico romano, Romagnoli, pur premiando le intuizioni della *Nascita della tragedia*, ne condanna la dottrina schopenhaueriana che infonde lo scritto, probabilmente riprendendo il *Tentativo di un'autocritica* premesso alla seconda edizione che, secondo Paolo Zoboli, il grecista avrebbe conosciuto in traduzione francese[57]. Anche altri studiosi sopra citati non rimangono immuni dal suo giudizio critico in vari scritti più o meno contemporanei al testo della conferenza: Romagnoli sottolinea, ad esempio, le eccessive sottigliezze d'ingegno in cui sarebbe caduto Zieliński nel tratteggiare un tipo di 'commedia-fiaba' ateniese istituendo comparazioni con racconti popolari greci tramandati dall'antichità fino all'epoca odierna[58], o ancora quando rimprovera a Reich di trascurare gli studi e le dissertazioni di eruditi italiani in riferimento agli studi sul teatro[59].

Dunque, pur non dimostrando ancora quell'atteggiamento germanofobo che lo caratterizzerà nello svolgersi delle successive tappe della polemica antifilologica – o, meglio, riconoscendo, senza ancora distinguerlo nettamente, uno spartiacque nel 1870 che divide la Germania 'romantica' da quella 'positivistica'[60] –, Romagnoli sembra rivendicare la maggior attenzione dovuta agli studi sull'arte, sugli elementi popolari, sugli aspetti religiosi e psicologici che costellano e rendono vivo e palpitante il mondo antico, ma che parte della scienza filologica tedesca[61] e i suoi proseliti italiani tendono

[55] ID. 1911 [1906], 209-11.

[56] Ivi, 212.

[57] ID. 1911 [1905], 41 e ZOBOLI 2004, 96. Indicativa è anche una minuta dello stesso Romagnoli, ora nell'omonimo Fondo, che riporta un elenco delle opere nietzschiane in edizione francese. Secondo ROSTAGNI 1950, 448 Nietzsche rimane fondamentale per l'elaborazione delle teorie di Romagnoli sulle origini dionisiache e sulla concezione musicale del dramma greco, eppure risulta citato solo in altre due occasioni: nella conferenza su Pindaro (ROMAGNOLI 1958 [1910], 258 e 277) e, in maniera negativa, in *Minerva e lo scimmione* (ID. 1917a, 115): «mai i poeti tedeschi giungono al sereno equilibrio tra l'ispirazione e l'arte cosciente, che costituisce l'intima essenza dei capolavori classici. O tentano il cielo; e si perdono tra le nubi della follia, come Nietzsche, o in una frigidità cristallina, come, assai sovente, lo stesso Goethe». Oltre alla lettura diretta delle opere nietzschiane, Romagnoli potrebbe aver subito l'influenza di altri studi, che più o meno consapevolmente ne riprendevano le teorie. Per un approfondimento vd. *infra*.

[58] Cfr. ID. 1911 [1898], 134: «I sagaci lettori avranno volta per volta osservato quanto di eccessivamente acuto e di specioso vi sia nelle argomentazioni dello Zieliński».

[59] ID. 1911, 150. Le opere citate sono le *Origini del teatro italiano* del D'Ancona (1891) e i non meglio specificati studi di Croce, De Amicis, Fossato, Scherrillo sulla commedia dell'arte.

[60] TREVES 1992a, 279. Per una distinzione più consapevole cfr. ROMAGNOLI 1917a, 10-1.

[61] Cfr. TREVES 1992a, 280: «[…] il superamento della Grecia winckelmanniana […] il Romagnoli credeva, e diceva, dovuto non allo "storicismo", non alla discoverta "storica" della grecità e della Grecia, e neppure, in antitesi complementare, al pensiero del Nietzsche […], ma a quegli studi di primitivismo, di *Völkerpsychologie*, di animismo naturalistico, che furono il bagaglio più accettabile della Germania positivistica – o, meglio, della sola filologia capace d'incidere sull'umanesimo e il classicismo d'oltre Manica».

a trascurare a favore di una ricerca incentrata sulla critica testuale e limitata dall' «ancor vivo indirizzo storico il quale non ammette se non la gelida esposizione e il preciso controllo di fatti e di date»[62].

L'atteggiamento di Romagnoli verso la filologia formale e l'influenza del metodo tedesco pare mutare tra il 1909 e il 1911, anni cruciali per l'elaborazione di quella 'esegesi artistica' che il grecista intendeva applicare allo studio delle discipline classiche e in generale alla critica letteraria, come sostenuto anche nella polemica carducciana. Un primo saggio di questo metodo interpretativo viene esposto in occasione di una conferenza pubblica su Pindaro tenuta nel corso del 1909 a Padova, Roma, Napoli, Milano e, infine, a Firenze nell'aula magna dell'Istituto di Studi superiori, la 'roccaforte della filologia'[63]. Il testo della conferenza è incentrato sull'interpretazione della poesia pindarica attraverso il paragone con le arti plastiche e visive nell'Atene di V sec. a.C., secondo quindi una prospettiva che trascurava *volontariamente* la critica testuale: l'opera del poeta tebano, secondo Romagnoli, non si riduce alle disamine sui cataloghi di agoni e sulle genealogie degli atleti, ma esce «non solo dalla mèra filologia, ma anche dalla mèra letteratura»[64]. Il grecista rileva, ad esempio, come il carattere principale dei testi pindarici sia l'evidenza e la simultaneità temporale degli eventi descritti, che derivano dalla tecnica pittorica e trascurano i nessi logico-narrativi in modo tale che «il poeta non ci dice donde vengano i suoi eroi: li ha sempre pronti e li schiera dinanzi a noi. Le figure balzano al primo piano, con fortissimo rilievo, e spesso il poeta le fissa quasi materialmente, le fa ristare dall'impeto all'immobilità improvvisa, sì che le vediamo ergersi come il Farinata dantesco o l'Aiace foscoliano»[65].

Il paragone con le opere d'arte impressionistiche e con alcuni esempi della letteratura e della musica moderna (i richiami sono a *Über Kunst und Alterthum* di Goethe, *Émaux et camées* di Théophile Gautier, alle *Grazie* di Foscolo e alle composizioni sinfoniche wagneriane) costellano la descrizione della poesia pindarica, con la differenza che i primi sembrano rivolgersi a un ideale artistico inesistente nella loro epoca mentre Pindaro «sentiva ed esprimeva naturalmente secondo lo spirito del periodo artistico in cui visse»[66]. È probabile che questo ragionamento, così come altri passi della conferenza, sia in gran parte debitore dell'*Estetica* crociana[67] e una posizione simile viene espressa da Romagnoli nel 1916 anche per i classici della letteratura italiana che «mostrano, sotto qualche velo o rabesco latineggiante, la immediata derivazione della coscienza, dai sentimenti, dalle espressioni popolari», al contrario di altre opere definite 'classiche' ma essenzialmente accademico-libresche[68]. Il riferimento è inteso a

[62] ROMAGNOLI 1911 [1906], 219.
[63] LODI 1962, 136.
[64] ROMAGNOLI 1958 [1910], 276.
[65] Ivi, 264.
[66] Ivi, 270.
[67] *Ibid.*: «In un artista quel che c'importa innanzi tutto, anzi unicamente, è il fenomeno artistico. Ora un simile esame dell'opera fa penetrare nel vivo centro di sensibilità poetica del creatore: e da quello si effonde a sua volta luce sull'opera». Cfr. anche ivi, 261: «Badiamo, io son perfettamente d'accordo coi novissimi estetici nell'ammettere che l'impressione prima sia identica per ciascun'arte».
[68] ID. 1916, 32-3.

colpire l'atteggiamento razionalistico che connota anche la coeva attività filologica e, tornando a Pindaro, Romagnoli non dimentica di elogiarne «la grandiosità dell'espressione verbale»[69] riconosciuta già da Orazio (*carm.* 4, 2, vv. 10-2), ma contraria al giudizio formulato da Wilamowitz il quale ne aveva sottolineato, invece, «una certa desultorietà del dettato»[70] che rimandava alla sua origine beotica[71], indicando nelle massime morali il maggior lascito del poeta.

L'apostrofe a Wilamowitz (definito, ironicamente, «predicatore quacchero» e «pietista del *cant*»[72]), che rappresenta una delle prime manifestazioni di più aperto dissenso con l'attività filologica tedesca e, in generale, a quella italiana, non mancò di suscitare la reazione di Girolamo Vitelli il quale sul «Marzocco» del 6 giugno 1909 rispose ad un'anonima recensione della conferenza, pubblicata dalla medesima rivista il 30 maggio, in cui Romagnoli veniva lodato come filologo-poeta difensore della bellezza sacrificata ad una critica «oscuratrice e non illuminante»[73]: in particolare, l'espressione «generosa e balda rivolta»[74], attribuita nell'articolo a Romagnoli per le sue invettive contro la filologia tedesca e contro il suo maggiore esponente, non trova il favore di Vitelli il quale difende «l'improbo lavoro di quei poveri di spirito»[75], dei «meschini uccellatori di sillabe»[76] che tuttavia avrebbero permesso all'ellenista di esporre la propria indagine sulla poesia pindarica, ammonendo contestualmente gli studenti di letteratura greca (da lui equiparata di fatto alla filologia) a comportarsi «come il Romagnoli studioso ha fatto, non come il Romagnoli conferenziere ha detto»[77] e ribadendo quanto gli studi classici italiani non siano dediti al servilismo per la scienza straniera ma, piuttosto, ancora non del tutto autonomi rispetto all'avanzata scienza d'Oltralpe[78]. La risposta di Romagnoli sul numero successivo del «Marzocco» ribadisce come lo studio dell'antichità classica non possa essere condotto senza una solida base filologico-linguistico-archeologica, ma che allo stesso tempo l'opera di un artista non può essere paragonata alla metafisica, all'algebra e alla statistica come Wilamowitz e altri vorrebbero ridurla: questa sorta di 'algebrizzazione' filologica renderebbe la materia di studio arida e oscura senza permettere ai profani di avvicinarvisi e facendo loro credere che il verbo scientifico sia di fatto inattaccabile proprio perché non immediatamente verificabile da chi non è specialista. Romagnoli, certo, non dimentica le eccezioni di divulgatori quali Croiset e Fraccaroli e riflette altresì su come «i problemi di tecnica artistica vogli*ano* precisione e sottigliezza non minore che i filologici»[79], ribadendo quindi che «il filologo deve avvicinarsi trepido come ogni altro

[69] *Ibid.*
[70] ROSSI 1973, 128.
[71] ROMAGNOLI 1958 [1910], 278.
[72] Ivi, 258.
[73] Ivi, 282.
[74] *Ibid.*
[75] Vitelli [1909] in ROMAGNOLI 1958 [1910], 284.
[76] Ivi, 283.
[77] Ivi, 289.
[78] Ivi, 289-90.
[79] ROMAGNOLI 1958 [1910], 294.

uomo d'intelletto all'opera sacra del genio. Chi confonde l'infallibilità della dottrina con l'infallibilità del giudizio artistico, rivela, non richiesto, una lacuna del suo ingegno; e sia pur questo grandissimo»[80].

L'ostilità di Romagnoli verso Wilamowitz sembra essere spesso fraintesa per via del più deciso nazionalismo che l'ellenista assume in seguito alla prima guerra mondiale e che lo porterà a polemizzare contro l'omaggio commemorativo reso da Giorgio Pasquali in occasione della morte del filologo tedesco. Ancora nel 1916, infatti, nella recensione all'edizione critica e al commento delle tragedie eschilee pubblicati da Wilamowitz nel 1914, Romagnoli distingue nettamente tra il lavoro filologico in quanto tale e quello di interpretazione del testo. Nell'analisi del primo volume, contenente il testo critico dei drammi, il grecista elogia, di fatto, la cura con cui il filologo avrebbe passato in rassegna tutti i codici di Eschilo riproponendo alcune conclusioni, solo parzialmente nuove ma acutamente coordinate[81], sulla tradizione manoscritta del tragediografo; inoltre ne apprezza l'intenzione di non interpolare i numerosi luoghi guasti relegando in apparato la versione dei codici ma, a differenza della precedente edizione Wecklein-Vitelli, di mantenerli tra segni diacritici in modo da «evitare il sospetto di leggere Wecklein o magari Weil o magari Wilamowitz invece di Eschilo»[82] e, insieme, dimostrando nelle poche emendazioni acume e buon gusto. Eppure, il giudizio positivo non viene replicato nella sezione dedicata alle *Interpetrationen* in quanto la *dicke Geschmacklosigkeit*, per usare la definizione di Pasquali[83], si rivelerebbe inadeguata al compito proposto da Wilamowitz e da quest'ultimo così espresso:

> Der Interpret eines Kunstwerkes hat mehr zu thun [*sic*] als die Wörter und Sitze zu erklären: er soll den Wald und die Bäume sehen, soll dem Dichter nachfühlen, soll das Werk und den Verfasser als etwas Lebendiges empfinden und die andern es empfinden lehren, ja er soll dazu fortschreiten, das lebendig Empfunden zu beurteilen.[84]

Romagnoli non tarda a ribadire che da alcuni anni tenta di promuovere la stessa posizione proprio tra i seguaci italiani di Wilamowitz, eppure rileva come il suo commento ad Eschilo sia impostato sulla filologia formale e proceda, così, «allo studio d'un opera d'arte col medesimo spirito con i medesimi criterî che gioverebbero in un inventario, in una revisione di bilancio, in un sopralluogo giudiziario»[85]: un metodo, come tornerà a ribadire Romagnoli in *Minerva e lo scimmione*, alla portata di tutti e che non richiederebbe alcuna attitudine artistica e letteraria. Delle interpretazioni del Wilamowitz Romagnoli mette in luce l'eccessiva dottrina e l'argomentazione logico-razionale sui brani 'oscuri' che lo portano a formulare conclusioni superflue all'intelligenza del testo e senza intuito artistico, come dimostra l'esempio del grido di Cassandra (vv. 1072-

[80] Ivi, 291.
[81] ID. 1916a, 155.
[82] Ivi, 2.
[83] PASQUALI 1971 [1920], 86.
[84] WILAMOWITZ 1914, v.
[85] ROMAGNOLI 1916a, 170.

3) che si vorrebbe ricondurre al suo improvviso accorgersi della presenza di un cono di pietra, rappresentante l'idolo di Apollo e posto nell'antichità di fronte alle abitazioni[86]. Romagnoli, all'epoca reduce dal suo primo incarico come direttore artistico per l'allestimento dell'*Agamennone* siracusano nel 1914, interpreta, invece, la scena dal punto di vista dello spettatore profano che immagina Cassandra «immota, sorda, perfettamente distaccata da tutto quello che la circonda, seguendo, con gli occhi sbarrati nel vuoto, una sua intima visione; e quando questa è arrivata ad un culmine d'orrore insostenibile, prorompe in quel grido straziante»[87]. Dunque, Romagnoli non intende contestare il metodo filologico se questo rimane circoscritto all'emendazione del testo, ma una volta uscito dai suoi confini per entrare nell'esegesi ecco che ne rivendica la competenza all'artista.

Romagnoli identifica, così, il problema principale del metodo filologico nella «mancanza di efficace opera divulgatrice» che può essere condotta solo dall'ellenista di professione, poiché «tanto sarà comprensiva la parola divulgatrice, quanto profonda e minuta sarà la conoscenza tecnica»[88]: queste le premesse ad un nuovo discorso pubblico sul tema del rinnovamento degli studi sull'antichità, letto durante il Quarto Convegno dalla società italiana per l'incoraggiamento degli studi classici «Atene e Roma» nell'aprile del 1911. Il significativo titolo, *La diffusione della cultura classica*, rimanda infatti alle istanze divulgative da promuovere a favore del pubblico italiano desideroso, secondo il grecista, di intendere i testi dell'antichità classica. Tuttavia, la preparazione scientifica acquisita dai filologi nel corso degli studi universitari risulta inadatta all'attività esegetica così come la intende Romagnoli: «trascrivere e collazionare codici, discutere varianti, preparare edizioni critiche, disquisire testi minuziosamente. Fatiche utilissime e nobilissime, ma che non stimolano la insita genialità sopita, non accrescono quella ridesta, non sono propedeutica a penetrare nel suo complesso, nella sua luce la poesia dell'Ellade»[89]. Il bersaglio, qui come altrove, è la critica del testo condotta secondo il metodo hermanniano, di cui Romagnoli vuole ridimensionare l'importanza e rilevare lo scopo eminentemente pratico di preparazione di testi filologicamente corretti in ausilio allo loro interpretazione. Secondo questa prospettiva, Romagnoli intende promuovere a livello scientifico un 'ellenismo artistico', volto a favorire un'attività esegetica basata essenzialmente su «versione e illustrazione»[90] degli autori antichi, quindi sulla loro traduzione e interpretazione.

Il programma di formazione dei futuri esegeti, come delineato da Romagnoli, si basa sullo studio della poesia greca in relazione agli aspetti ritmico-musicali e alle arti figurative, dal momento che «poesia, musica e arte figurata sono in Ellade tre Cariti strette in nodo indissolubile: se svellate l'una dall'amplesso, il volto delle altre subito

[86] WILAMOWITZ 1914, 173-4.
[87] ROMAGNOLI 1916a, 169. Gli appunti di Romagnoli che si leggono al volume di Wilamowitz presso il fondo roveretano riportano, in modo più pungete, il suo pensiero: «Questo è quanto ha [da] dire su Cassandra?».
[88] ID. 1917 [1911], 70-1.
[89] Ivi, 72
[90] Ivi, 79.

trascolora e si offusca»[91]. Romagnoli propone, quindi, un piano di lavoro che consiste, innanzitutto, nell'introdurre in ogni ordine e grado di studi l'insegnamento dell'arte figurata greca che deve essere affiancata all'esperienza diretta delle opere oggetto di studio, grazie alla fondazione di musei all'interno di università e centri di cultura nonché preparando pubblicazioni scientifiche e insieme popolari sulle raffigurazioni ceramiche, considerate dall'ellenista «il più vivo ed efficace commento della vita e della letteratura greca»[92]. Inoltre, si rende necessario uno studio approfondito della lettura ritmica della poesia greca secondo un criterio pratico per ricostruire lo schema metrico del verso antico e integrarlo con esecuzioni musicali basate sui frammenti di musica greca. A fronte di una simile preparazione, eminentemente 'artistica', l'esegeta potrà procedere nell'opera di interpretazione e di traduzione dei testi antichi, accogliendo alcuni criteri volti all'ammodernamento linguistico del testo tradotto rispetto al taglio accademico e letterario delle precedenti versioni[93], che erano state condotte su informazioni errate e insufficienti riguardo le forme e il carattere dell'arte ellenica[94]. Inoltre, al termine del discorso, Romagnoli propone di investire su un progetto di ben più ampia divulgazione: la rievocazione del teatro greco che proprio in quegli anni riportava successi sulle scene europee e veniva sperimentato, tra gli altri, dall'attore e capocomico Gustavo Salvini[95].

Romagnoli, dunque, delinea la propria idea in merito allo studio dell'antichità classica attraverso quel 'metodo artistico' che già nella diatriba con Benedetto Croce era stato negativamente etichettato dal filosofo come un «verseggiare e suonare la chitarra»[96], in quanto intendeva ricondurre la critica poetico-letteraria al mestiere:

> Solo chi ha saputo il torbido affanno della ispirazione e le lente e tenaci lotte contro la sorda materia, solo chi ha provata l'ineffabile tortura dell'inseguire il fantasma poetico e di costringerlo nella parola capricciosa e ribelle, solo quegli, e abbia pur sempre fallito nei suoi tentativi, saprà comprendere quel che sognò, quel che volle, quel che ha creato l'artista.[97]

Romagnoli tratteggia il modello del critico-artista in Giosue Carducci[98], ma lo ritrova anche nel giovane amico Giosuè Borsi le cui competenze stilistico-letterarie, nonché attoriali, lo rendevano idoneo a simile attività, alla quale quest'ultimo si dedicava solo

[91] Ivi, 73.
[92] Ivi, 118. Romagnoli utilizza con una certa frequenza esempi archeologico-figurativi nei propri studi critici (vd. *infra*).
[93] Ivi, 94.
[94] Ivi, 92.
[95] Vd. *infra*.
[96] Croce [1910] in ROMAGNOLI 1911, 98.
[97] ROMAGNOLI 1911, 46.
[98] DEGANI 1969, 1434-5 ritiene che il metodo artistico sia una riproposizione della «vecchia estetica 'mistica' di derivazione romantica» con i riferimenti alla figura del poeta-vate o al riconoscimento, nello scritto *L'insegnamento teorico di Giosuè Carducci* (1933), di facoltà artistiche, più o meno elevate e riservate a pochi privilegiati.

per dimostrare simpatia o incoraggiamento nei confronti di amici letterati o artisti stimati[99]. La figura di Borsi, come delineata nella *Commemorazione* che Romagnoli lesse in occasione della sua morte avvenuta al fronte nel 1916, è quella di un dilettante che però si cimentava nel campo del giornalismo, della letteratura, della poesia e della recitazione con serietà e grazie ad un ingegno innato, dimostrando di saper padroneggiare a livelli accademici l'interpretazione critico-letteraria senza la mediazione del metodo storico scientifico che, al contrario, permetteva di affermarsi soprattutto a chi disponeva di modeste capacità intellettuali[100]. Il richiamo diretto alla scienza tedesca e al suo predominio intellettuale si pone in evidente rapporto con gli eventi politico-militari della Grande Guerra: l'equazione, di fatto, sembra essere sostenuta dallo stesso *Aufruf an die Kulturwelt* (l'«Appello dei 93») firmato nel 1914, tra gli altri intellettuali tedeschi, anche da Wilamowitz per giustificare l'invasione del Belgio da parte della Germania tra l'agosto e il settembre dello stesso anno, rendendo quindi «l'intero ceto accademico esplicitamente complice dell'impresa meno difendibile e propagandisticamente meno felice dell'imperialismo tedesco»[101].

Con l'entrata in guerra dell'Italia nel 1915 e sulla scia delle proteste di intellettuali italiani interventisti e di studiosi franco-inglesi che, in risposta più o meno diretta all'*Aufruf*, svalutavano i contributi della scienza tedesca negli studi accademici europei[102], Romagnoli cominciò a pubblicare sul settimanale milanese *Gli Avvenimenti* una serie di articoli che raccolse poi nel volume *Minerva e lo scimmione* (1917), in cui accusava la filologia classica tedesca, identificata con la critica del testo, e i suoi proseliti italiani di aver equiparato le discipline storiche e letterarie alle scienze esatte, indagando fenomeni minimi, traendo regole meccaniche universali (le 'leggi' della grammatica e della fonetica) ed emendando i testi in maniera ardita e illogica. Investendo su una tale preparazione scientifica, ai filologi classici veniva così negato ogni approccio 'artistico' ai testi antichi, il solo – come era stato precedentemente ribadito – a garantire l'opera di esegesi e, quindi, di divulgazione della cultura classica. Nel suo «libro di battaglia»[103] Romagnoli riapre, così, la polemica antifilologica spostando il confronto da diatribe interne all'Università italiana verso moti patriottici e nazionalistici in linea, certo, con la situazione politica[104] ma anche con una tendenza che, almeno dal 1909, sosteneva le sue opinioni a favore di un rinnovamento degli studi classici.

[99] ROMAGNOLI 1916b, 14.
[100] Ivi, 13-7.
[101] CANFORA 1980, 42. In alcuni passi di *Minerva e lo scimmione* Romagnoli parla di 'invasione di cavallette filologiche' in riferimento all'emigrazione di filologi tedeschi in Italia e alla fondazione a Roma dell'Istituto storico prussiano e di quello archeologico germanico (ROMAGNOLI 1917a, 142-8). L'Istituto archeologico tedesco a Roma era stato infatti considerato come un centro di spionaggio da GRAY 1915, 57-106 (il capitolo porta il significativo titolo *Spionaggio aulico e colturale*) e anche Vitelli sembrava credere a questa notizia (*Per la serietà degli studi dell'antichità classica*, «Il Marzocco», 24 marzo 1918).
[102] CANFORA 1980, 43-5.
[103] ROMAGNOLI 1917a, xii.
[104] CANFORA 1980, 48-9.

Non senza una certa ironia[105] e introducendo la macchietta del professor Eselkopf ('testa d'asino') come modello del filologo tedesco[106], il grecista descrive il processo attraverso il quale la filologia avrebbe perso il suo ruolo di preparatrice di testi per diventare «scienza delle scienze»[107] imponendo alle ventiquattro discipline a lei subordinate da Wolf il proprio metodo di ricerca:

> I filologi più induriti vorranno concedermi che parecchie di quelle ventiquattro discipline non le ha inventate la *filologia scientifica tedesca*. La storia, per esempio, la critica letteraria, la interpretazione dei grandi autori, esistevano da un pezzo. Se non che, ciascuna di queste discipline aveva metodi suoi proprî, ed ai cultori di ciascuna d'esse si dimandavano qualità peculiari e ben distinte. […] Alla filologia sembrò invece che quella pluralità fosse deleteria, quelle opere manchevoli e da dilettanti; e ai molti metodi sostituì dunque il proprio, unico come il prezzo unico dei bazar. È ben chiaro che chi impone il proprio metodo è padrone, come chi impone le taglie a Bruxelles è padrone del Belgio. E quello che avvenne per l'antichità classica, si ripeté, su per giù, in ogni altro campo di studî. E così, la filologia, a poco a poco, da ancella divenne padrona. La serva padrona.[108]

Il metodo, secondo Romagnoli, avrebbe condotto ad una svalutazione delle materie di studio a causa dell'obiettività e dell'impassibilità presupposte alla ricerca, di contro ad una conseguente supervalutazione della tecnica fine a se stessa la quale, d'altronde, poteva essere appresa a livello internazionale sdoganando le 'peculiarità' dei singoli genii nazionali da un apporto originale agli studi classici[109] e permettendo anche ai più deboli ingegni di collaborare con il proprio minuscolo contributo scientifico (i famosi 'sassolini')[110]. La diffusione del metodo, infatti, avrebbe avuto due conseguenze profondamente incisive. La prima attesta con preoccupazione la secessione della scienza

[105] ROMAGNOLI 1917a, xiii. Cfr. anche ivi, xvi: «Io credo erronei e nefasti per i nostri studî molti principî nei quali voi ciecamente giurate; e li combatto con tutte le armi lecite alla polemica, dalle quali niuno pretese mai di escludere né l'ardore né l'ironia né il sarcasmo»; ID. 1917b, 20: «E solo perché le mie proposte furono sempre, e anche due mesi fa, ostinatamente respinte, solo per questo, io, dovendo rivolgermi al pubblico dei lettori, e avendo perciò bisogno di farmi leggere, ricorro al condimento della satira, che tanto vi esacerba, ma senza il quale nessuna opinione, né buona né cattiva, riuscì mai a trionfare ed imporsi». PASQUALI 1971 [1920], 74 fa notare come la storia della filologia tedesca tratteggiata da Romagnoli sembri proprio una caricatura e si affretta a correggere l'erronea interpretazione delle teorie wolfiane, per la quale l'ellenista avrebbe poi frainteso l'evoluzione del metodo (vd. *infra*).

[106] Cfr. ROMAGNOLI 1917a, 92-3: «[…] ecco il filologuccio tedesco inforcar gli occhiali a stanghetta, sedere a scranna, e assumere con molto sussiego, dinanzi ad Omero ad Eschilo a Tucidide a Lucrezio ad Orazio a Tacito, la *posizione obiettiva*. Lasciate così le frasche sentimentali, passionali, estetiche, Herr Philologus si mise, come i cultori delle scienze esatte presi a scimmieggiare, a fabbricare strumenti di precisione, a dettare norme metodiche, a creare algoritmi, a fondar teorie, a scuoprire leggi».

[107] Ivi, 65.

[108] Ivi, 75-6.

[109] Ivi, 114-21.

[110] Ivi, 83.

filologica dal «vulgo dei profani»[111], mantenuti a distanza sia dal gergo altamente specializzato utilizzato nei contributi scientifici[112], ridotto persino a 'formule matematiche' negli apparati critici[113], che dall'opinione stessa degli 'eselkopfiani' sullo scarso valore letterario dei testi antichi, ad esclusione degli alessandrini da loro apprezzati 'per affinità elettiva'[114]. La seconda conseguenza riguarda la trasformazione delle Università che, intese ormai come manifatture di filologia[115], allontanerebbero dallo studio quei giovani naturalmente disposti alle discipline letterarie:

> […] ebbri del giovanile amore per l'arte e per la poesia, che nel cuore degli eletti avvampa con più furia di ogni altro amore, vengono alle Università a chiedere una parola di luce, a chiedere la rivelazione d'un mondo appena intravisto nelle scuole secondarie. Nel Liceo, pensano, tutto è necessariamente monco, superficiale, annegato nella miseria scolastica. Ma all'università tutto sarà elevatezza e fulgore. […] Il povero neofita cascava dalle nuvole. E vuoi subito, vuoi dopo qualche vano tentativo di resistere a quel martirio, fuggiva per disperazione le aule soporifere. E a mano a mano, tale aureola di papavero ebbe circondate le Facoltà di Lettere, che i giovani d'ingegno neppure le cercarono più, ma tentarono lor ventura in plaghe meno paurose, nella libera letteratura o nel giornalismo: e formarono, e formano tuttora, un nucleo di cultura interamente separato dal mondo universitario[116].

In sostanza, il metodo filologico tedesco avrebbe non solo soppresso l'elaborazione originale del materiale di studio secondo l'indole del letterato italiano, in cui «l'arte e la dottrina non furono mai due cose, bensì una sola, indivisibile»[117], ma avrebbe inoltre allontanato il popolo e gli artisti dal praticare, secondo la disposizione propria di ciascuno, la cultura classica. Il famoso «ceterum censeo philologiam esse delendam» posto a conclusione di *Minerva e lo scimmione*, quasi un preludio al successivo paragone tra Germania e Cartagine richiamato da esponenti politici angolo-tedeschi sul finire della prima guerra mondiale e – più sottilmente – dallo stesso Wilamowitz nell'articolo

[111] Ivi, 111. Cfr. anche ID. 1917b, 25: «[…] la Società v'ha belli e giudicati. Non sentite quale inesorabile condanna ai vostri metodi è la severa indifferenza delle moltitudini, contro la quale invano reagite con sterili lamentazioni, con iracondi improperî?».

[112] Cfr. ID. 1917a, 23: «La filologia è come la seppia. Essa, in un travaglio ormai secolare ha accumulato un prodigioso tesoro di parole tecniche, di segni convenzionali, formule, abbreviazioni, sigle, riferimenti, ed anche peculiari stranissimi atteggiamenti di pensiero: tutto un gergo ostico ed incomprensibile ai profani. Provate a toccarla con la punta d'un dito, ed essa schizza intorno a sé nero e nero, senza parsimonia. Nessuno ci capisce più nulla; e appena i filologi si mettono a discutere, i non filologi scappano».

[113] All'eccesso di sintesi che Romagnoli contesta nella stesura dell'apparato critico, portandolo a somigliare a un algoritmo (ivi, 94 s.), risponderà PASQUALI 1971 [1920], 52-3.

[114] ROMAGNOLI 1917a, 108: «[…] questi frigidi poeti erano meravigliosi eruditi, bibliotecarî, raccoglitori di libri, compilatori di edizioni. Oltre che la letteratura, inaugurarono essi la filologia».

[115] Ivi, 133. In *Wir Philologen* (1874-1875) Nietzsche equiparava il filologo classico ad un funzionario stipendiato (vd. UGOLINI 2012, 395).

[116] ROMAGNOLI 1917a, 176-8.

[117] Ivi, 181. Tra i vari letterati-filologi italiani, Romagnoli cita 'i grandi precursori' Poliziano, Leopardi e Foscolo.

Der Untergang Kathagos («Der Tag», 11 ottobre 1918)[118], segna un mutamento preciso nelle successive ricerche di Romagnoli sulla poesia e sul teatro greci, programmaticamente basate da quel momento in avanti su un approccio diretto ai testi dell'antichità classica, senza consultare le «minute disamine di opinioni altrui»[119] che tolgono «ogni freschezza d'impressione, d'intuizione»[120] e che a causa della specializzazione del sapere rimangono un mistero sibillino per i non iniziati.

Le posizioni di Romagnoli contro l''assolutismo' filologico negli studi classici furono accolte e variamente riprese da altri intellettuali[121] e fornirono al grecista le premesse per nuovi scritti, in parte polemici, volti però a promuovere alcune pratiche di rinnovamento accademico[122]. In particolare l'«Atene e Roma», già nel maggio del 1916, reagì al cambio di alleanze con un bando a favore di un nuovo impulso all'italianità degli studi classici da realizzarsi attraverso la compilazione di strumenti e di un *corpus* scientifico di larga estensione ad opera di studiosi nostrani[123]. La proposta, secondo Romagnoli, si poneva però ancora nel solco della critica testuale con l'intenzione principale di produrre nuove edizioni critiche di grandi autori o di minori 'specialisti' (in medicina, culinaria, ecc.), protraendo «tutto quel lavorio da formiche e da maniaci a cui si riduce da non so quanto tempo l''attività filologica scientifica'» senza permettere, ancora, lo studio degli autori «per il loro contenuto» e da parte di «uomini dotati di spirito filosofico e d'intuito artistico e letterario»[124].

Non mancarono anche le reazioni da coloro contro i quali *Minerva e lo scimmione* sembrava essere stato scritto: il filotedesco Girolamo Vitelli e la sua scuola[125]. Nella prefazione della seconda edizione del *pamphlet*, infatti, Romagnoli aveva citato lo scritto di Vitelli *Italiani e tedeschi*, pubblicato su «Il Marzocco» il 30 luglio 1916, come esempio di apologia della Germania scientifica insieme ad una replica pacata all'altrettanto equilibrata critica di Ernesto Bonaiuti[126] alla prima edizione del volume. Negli anni di guerra Vitelli si preoccupò in realtà di 'rincorrere' lo sciovinismo dei suoi avversari, conducendo in alcuni scritti una riflessione sulla storia degli studi di

[118] Cfr. TONDINI 2019 sulla ricostruzione di come l'analogia tra la Grande Guerra e lo scontro romano-cartaginese fosse stata sfruttata negli ultimi mesi del conflitto e permanesse anche nelle pagine del *Mein Kampf* di Hitler.

[119] ROMAGNOLI 1957 [1918], ix.

[120] *Ibid.*

[121] LODI 1962, 137-8 cita tra i sostenitori di Romagnoli: Corrado Barbagallo, Giuseppe Fraccaroli, Emilio Bodrero, Massimo Bontempelli, Arturo Calza, Napoleone Colajanni, Giuseppe Fanciulli, Ettore Janni. Inoltre, un saggio del 1918 scritto da C.A. Alemagna sotto lo pseudonimo di Generale Filareti cita nel titolo esplicitamente Romagnoli (*La rivolta degli Strelitzi. Da Ettore Romagnoli alla Kultur e viceversa*).

[122] Cfr. ROMAGNOLI 1917b e ID. 1918.

[123] Per il bando e le citazioni puntuali vd. ID. 1917b.

[124] Ivi, 16.

[125] Cfr. VITELLI 1962 [1917-1920], 4. Lo stesso Vitelli sarà accusato dai suoi detrattori di collaborazionismo con lo spionaggio culturale tedesco, anche se non mancano sue dichiarazioni contro le azioni politico-belliche dell'impero (cfr. CANFORA 1980, 45-6).

[126] LODI 1962, 137-8.

filologia classica che oscilla nel riconoscere l'importanza della scienza tedesca e ridimensionarne il primato a favore della filologia inglese e, nello specifico, bentleyana[127]. Contro l'insurrezione antifilologica, invece, è dedicato il libello *Filologia classica… e romantica*, scritto nel 1917 ma pubblicato postumo solo nel 1962[128]. Vitelli intendeva rispondere alle provocazioni dell'«esègeta»[129] Romagnoli e del 'pindarista' Fraccaroli, i quali «vogliono che ai fini dell'insegnamento classico l'Università italiana si trasformi in scuola di cultura. E quando questo si sarà ottenuto, si vorrà ancora di più: si vorrà l'istituto universitario fucinatore – forse basterà anche, semplice ammiratore! – di poetastri classicheggianti, di critici vaporosi che, magari ignoranti dell'alfabeto greco, sapranno penetrare nei più intimi recessi dell'anima eschilea, sapranno palpitare d'amore con Saffo, satireggiare con Archiloco, impugnare la lancia con Achille e vituperare i filologi con Tersite»[130].

Il libello si propone di distinguere un classicismo della scuola, in cui letteratura e storia rivestono una parte preponderante soprattutto in riferimento all'educazione morale e civile del popolo italiano, dal tecnicismo della scienza dell'antichità impartito nelle università su impulso del metodo scientifico tedesco, in quanto «dal seicento in poi è mancata in Italia una copiosa produzione originale filologica tale da alimentare italianamente il classicismo della scuola e della cultura in generale»[131]. A questo Vitelli ribadisce la necessaria ripartizione tra cultura classica media e scienza filologica, le quali devono di pari passo svolgersi:

> Tradurre i monumenti letterari greci e latini, diffondere la conoscenza dell'antichità classica e destare l'interesse di dotti ed indotti, di giovani e vecchi, di uomini e donne per quanto ebbe di nobile e grande la vita dei Greci e dei Romani, per l'arte, per la poesia, per la scienza antiche – tutto ciò rappresenta, se

[127] CANFORA 1980, 52-6.

[128] La pubblicazione dell'opuscolo prima nel 1917 e poi nel 1920 sarebbe stata frustrata, secondo GIGANTE 1964-1965, in primo luogo da alcuni *excerpta* alla *Teoria e storia della storiografia* di Croce pubblicati sul «Giornale d'Italia» del 21 luglio 1917, a cui il Vitelli assegna il merito di aver fornito il pretesto alla scrittura del volumetto: per meglio comprendere le considerazioni del filosofo napoletano l'autore avrebbe premunito i lettori di «quelle modeste conoscenze storiche e dottrinali che ogni studente di filologia classica ha apprese dalla viva voce del maestro o si è facilmente appropriate dai non pochi libri che, da un secolo a questa parte – in Italia, per verità, meno che altrove –, furono composti sulla "Enciclopedia della filologia classica", o come altrimenti, e con minor pompa, fu battezzata la conoscenza del mondo greco-romano» (VITELLI 1962 [1917-1920], 3). Eppure, a leggere le pagine crociane ci si rende conto dell'equivoco interpretativo in cui sembra essere caduto Vitelli, dal momento che lo scritto promuove piuttosto una critica al 'filologismo' tedesco (cfr. CROCE 1917 [1915]) e fu citato da Romagnoli nella prefazione alla seconda edizione di *Minerva e lo scimmione* come «succoso riassunto» del suo libro (ROMAGNOLI 1917a, xxiv. Cfr. anche la critica di NICOLINI 1919 alla deformazione che Romagnoli in quell'occasione avrebbe reso del pensiero di Croce). L'annunciata pubblicazione del 1920, invece, potrebbe essere stata nuovamente ripensata in seguito all'uscita di *Filologia e storia* ad opera del Pasquali. Il manoscritto sarebbe stato poi ritrovato da Medea Norsa, la quale tuttavia non desiderò darlo alle stampe.

[129] VITELLI 1962 [1917-1920], 4-5, n. 1 e n. *a*: l'accento si riferisce alla pronuncia del termine durante il discorso *La diffusione della cultura classica* del 1911.

[130] Ivi, 32.

[131] Ivi, 28.

> si vuole, la funzione più alta, più meritoria, più geniale dello studio dell'antichità; ne rappresenta, se così volete, la sola funzione praticamente e immediatamente utile. Ma questa è una ragione per voler ridurre l'Università a fucina e officina di traduzioni e divulgazione? La divulgazione avrà allora soltanto l'alto valore a cui accennavo, quando sia manifestazione parallela alla scienza pura, alla indagine obbiettivamente storica.[132]

Sembra quasi di sentire le parole di Romagnoli sull'equivalenza tra scienziato e divulgatore, eppure Vitelli non individua un'unica figura ma intende riservare all'università l'educazione al lavoro scientifico[133] liberandola dai «vanitoselli che […] educano ed educheranno i giovani alla facile superficialità e al dilettantismo»[134]. Così come negli scritti polemici di Romagnoli, frequenti sono gli attacchi *ad personam* anche nell'opuscolo vitelliano: si è già ricordato il gioco 'prosodico' tra esègeta ed esegèta e non mancano accenni all'opera di traduzione dell'Aristofane redivivo[135] e allo scarso valore accademico che Vitelli attribuisce a tale attività rispetto alla critica congetturale, necessariamente legata alla padronanza della lingua e dello stile autoriale, mentre pure chi non conosce il greco e il latino è in grado di essere traduttore mirabile, come testimonia l'esempio di Vincenzo Monti[136]. Anche l'attività drammaturgica e registica di Romagnoli viene richiamata quasi a sottolineare l'eccessiva teatralità della polemica[137], così come la sua vena artistica che considera il classicismo valevole di permettere «ai genii letterarii come lui…di classicheggiare in prosa e in verso»[138] giustificando il suo operato attraverso il paragone con gli umanisti italiani («con un'altra giravolta vi ponete all'ombra dei nostri grandi umanisti e ci direte che erano artisti come voi»[139]): diversamente, afferma il Vitelli, agirebbe Gilbert Murray con la sua duplice attività di filologo e poeta, termini che in Inghilterra, precisa, non risulterebbero antitetici[140].

Il presunto dilagare del dilettantismo negli studi universitari, direttamente collegato alla 'preparazione artistica' propugnata da Romagnoli e Fraccaroli, pare essere la maggior preoccupazione di Girolamo Vitelli e viene registrata, con altre parole, anche da Giorgio Pasquali in un resoconto sugli studi di greco nel primo venticinquennio del Novecento apparso su «Leonardo», ripubblicato poi nel 1973 su «Belfagor». Da una breve indagine sulle tre maggiori figure che, a suo dire, hanno operato nel panorama

[132] Ivi, 36. Non si dimentichi che Vitelli aveva promosso nel 1897 la fondazione della «Società Italiana per la diffusione degli Studi Classici», un «coraggioso tentativo di contemperare istanze scientifiche e divulgative» (DEGANI 1989, 1087).

[133] VITELLI 1962 [1917-1920], 48. Vitelli ribadisce invece l'identificazione tra professore di letteratura e filologo, su cui già altrove aveva insistito (cfr. Vitelli [1910] in ROMAGNOLI 1958 [1910], 289), in disaccordo, come lui stesso afferma, con l'opinione di Romagnoli e Fraccaroli (VITELLI 1962 [1917-1920], 96).

[134] Ivi, 61.

[135] Ivi, 11.

[136] Ivi, 78.

[137] Ivi 16, 35; cfr. anche Paoli in VITELLI 1962 [1917-1920], vii.

[138] Ivi, 72.

[139] Ivi, 29.

[140] Ivi, 114.

degli studi classici – Vitelli, Fraccaroli e Romagnoli – Pasquali riconosce come l'esempio dato dal lavoro degli ultimi due abbia, di fatto, incrementato il numero di traduzioni sia in versi che in prosa spesso ricche di inesattezze rispetto al testo originale[141]. Inoltre, l'aumento della pratica traduttoria in Italia avrebbe ridotto l'attività di commento e di emendazione per via dello scetticismo e dell'indifferenza al testo predicati da Romagnoli[142], così come gli studi di grammatica e metrica non sarebbero stati sufficientemente esercitati in quanto «cresciuto a dismisura l'estetismo superficiale e ciarlatanesco, l'antichità classica non è più sentita come problema»[143]. Già nel 1920 Pasquali si era inserito nella polemica antifilologica con uno scritto, *Filologia e storia*, volto a confutare le argomentazioni esposte in *Minerva e lo scimmione* e giustificare la necessaria internazionalizzazione della scienza[144], nonché il diritto a fruire del testo antico secondo una posizione sia artistica che storica[145] e linguistica in quanto «sensibilità estetica e intolleranza della corruttela vanno necessariamente, parrebbe, di ugual passo. Ma del pari, capacità di emendare e coscienza estetica sono legate, sembra, strettamente»[146]. Infatti, come ribadirà nel successivo articolo del 1925, Pasquali considera Girolamo Vitelli il 'vero artista', dal momento che grazie alla sua capacità di emendare e integrare testi mutili dimostra «congenialità con l'arte antica, con l'arte di un antico determinato»[147], un'abilità di gran lunga maggiore sia della critica letteraria che della traduzione[148] in quanto necessita, appunto, di una percezione estetica estremamente spiccata che deriva da uno studio approfondito della lingua, del pensiero e dell'arte antichi[149].

Nel rispondere, argomento per argomento, alle critiche di Romagnoli contro la filologia tedesca, Pasquali ribatte alla definizione del popolo italiano come immaginoso, nervoso e insofferente[150] con la quale il grecista intende giustificare l'inadeguatezza dei filologi nostrani a utilizzare il metodo scientifico se non 'scimmiottandolo'[151]: «[…] gli umanisti praticarono, si dice, pur senza sistematizzarlo, il metodo critico; questo che per loro fu vanto, dev'essere vergogna per noi lontani nipoti? […] Il genio della stirpe, per chi ci crede, dev'essere costante: o siamo noi diventati altri da

[141] PASQUALI 1973 [1925], 172.
[142] Ivi, 173.
[143] Ivi, 176.
[144] Cfr. ID. 1971 [1920], 2: «L'autore del presente libriccino, mentre stima pazzia razionalistica la Lega delle Nazioni, mentre giudica concetto assurdo quello di Stati ai quali dello Stato manchi l'attributo essenziale, la sovranità, crede all'unità dello spirito europeo, dello spirito umano. Egli si sente insieme Italiano ed Europeo, quantunque consideri i doveri verso la propria comunità statale, l'Italia, superiori a quelli verso la propria comunità di cultura, l'Europa civile, il mondo civile. Egli crede alla *Weltkultur* e in certa misura anche alla *Weltliteratur*».
[145] Cfr. ivi, 49: «[…] finché nell'uomo vivrà l'interesse storico, nessuno deve presumere di vietare allo storico di considerare anche i classici, come tutti gli altri scrittori antichi, quali monumenti e documenti storici».
[146] Ivi, 12.
[147] ID. 1973 [1925], 168.
[148] Ivi, 168-9.
[149] ID. 1971 [1920], 14.
[150] ROMAGNOLI 1917a, 174.
[151] Ivi, 13.

quel che eravamo, dall'èra umanistica in poi? […] Se i Tedeschi sono davvero per eredità morbosa maniaci incurabili, gl'Italiani ragionatori lucidi, contemplatori pieni di discretezza e di gusto, non è possibile che gli studiosi di questi due popoli non applichino diversamente quegli stessi canoni che, finché rimangono nei manuali, non hanno né sapore né odore né colore come l'acqua distillata. Non cessino dunque gli Italiani di lavorare a loro modo su quei testi classici sui quali c'è ancora da fare e imprimano a essi il suggello della loro personalità nazionale»[152]. Pasquali, dunque, ribadisce la necessità di sfruttare gli strumenti della scienza filologica e ne giustifica l'utilità proprio grazie alla continuità con il genio italico e, anzi, propone una sorta 'convivenza' tra le diverse attività di ricerca sui testi antichi senza definire la superiorità dell'una o dell'altra, come invece avrebbe voluto fare Romagnoli svalutando la filologia formale[153].

A conclusione dell'opuscolo, Pasquali offre una disamina della storia della filologia tedesca partendo dalla considerazione che il medesimo tema era stato svolto da Romagnoli in *Minerva e lo scimmione* sulla base di un fraintendimento riguardo l'interpretazione delle teorie di Wolf. Infatti, il raggruppamento delle ventiquattro discipline sotto l'egida della Scienza dell'Antichità non sarebbe derivato, secondo Pasquali, dall'imposizione del metodo filologico ma, piuttosto, dal loro convergere a un fine unico, cioè la conoscenza totale dell'antichità in se stessa per la quale si rendeva necessario lo studio sia del greco e del latino, che delle relative manifestazioni artistiche e non intese come documenti storici[154]. Inoltre, dimostrando la sua ammirazione per Müller Romagnoli sembrerebbe dimostrare di non riconoscerlo come indiretto allievo di Wolf attraverso l'insegnamento böckhiano[155], anzi ne avrebbe riprodotto in piccolo la stessa polemica contro Hermann[156] svolgendo però la parte di quest'ultimo:

[152] PASQUALI 1971 [1920], 27-8.
[153] Ivi, 28.
[154] Ivi, 67-73.
[155] Ivi, 75.
[156] Il contrasto che esplose nel 1825 in occasione della pubblicazione del *Corpus Inscriptiorum Graecorum* ad opera di Böckh (DEGANI 1999, 285-8), vide contrapporsi le due differenti concezioni dell'elemento *Sprache*: l'uno inteso da Hermann quale strumento pressoché esclusivo per indagare le peculiarità di un popolo e che, tuttavia, presuppone molteplici conoscenze *reali*; l'altro, espresso dalla scuola böckhiana, pone la lingua tra le *Sachen* e rende la filologia quale mezzo principale per il dominio completo di ogni dato. L'intervento di K.O. Müller, allievo prediletto di Böckh e «alfiere di uno storicismo ancora più globale di quello del maestro» (ivi, 288), nella *Vorwort* alla sua edizione delle *Eumenidi* (1833) estese i termini del dissidio dichiarando il proprio disprezzo per quei 'filologi di professione' alla Hermann e sostenendo contestualmente l'avvento di una nuova generazione di studiosi interessata a domande più profonde di quelle a cui la pura erudizione di note (*Notengelehrsamkeit*) era in grado di rispondere: «queste *tiefere Fragen*, che vanno ben oltre le questioni di *Sprache* e *Versmaß*, riguardano ovviamente il significato ideologico e politico del dramma, il suo piano drammatico, la particolare trattazione del mito, i problemi orchestrici e scenografici, i rapporti con i dati archeologici, gli avvenimenti storici, le istituzioni giuridiche e così via» (ivi, 289) grazie alle quali l'opera di Eschilo avrebbe potuto riacquistare vita e attualità. La recensione da parte Hermann allo scritto, oltre a demolire alcune ipotesi avanzate dal Müller, intendeva ridefinire i termini del dissidio tra i due metodi di studio affermando come gli elementi storici, antiquari, mitologici e artistici coadiuvano sì all'interpretazione autentica del testo a cui, tuttavia, è necessario *preporre* lo studio della lingua e quindi la comprensione delle parole, del senso e del contesto per non pervenire a risultati

> Il Hermann voleva godere i poeti classici quali opera d'arte e, in quanto filologo, fornire agli altri i mezzi di goderli, e nulla più; il Müller non pensava nient'affatto di vietare ai suoi avversari una gioia, di cui anch'egli, uomo di gusto e artista, partecipava, ma voleva per sé il diritto di considerare una tragedia greca [*scil.* le *Eumenidi*] quale documento della leggenda, la leggenda a sua volta quale documento di antichissime concezioni etiche e giuridiche, intorno alla famiglia e all'ereditarietà di colpe e di vendette in essa. Il Müller ha tradotto in versi Eschilo, come il Romagnoli; Gottofredo Hermann ha pubblicato ed emendato testi, come il Vitelli. Il Romagnoli ammira il Müller; il Vitelli considera sé stesso quasi un nipote spirituale dell'Hermann […] Eppure basta un momento di riflessione per accorgersi che, se questa nostra polemica riproduce la polemica di quegli insigni in quel modo che le cose piccole possono riprodurre le grandi, Il Romagnoli fa qui la parte del nemico della storia, Heramann, con più il disprezzo per le «questioni minute», cioè per tutto ciò che porta a sentir direttamente l'opera d'arte ne' suoi particolari; il Vitelli e noi vitelliani facciamo la parte del Müller.[157]

Pasquali ammette, poi, che attorno al 1870 «una schiera di piccoli Hermann, cui del Hermann mancava il senso d'arte e la conoscenza sicura della forma, infieriva congetturando, storpiando, mozzando membra sane»[158] concordando, a quanto pare, con le recriminazioni di Romagnoli contro l'eccesso emendatorio che aveva investito la pratica filologica di quegli anni. Solo con Wilamowitz, il quale nella sua *Einleitung in der griechischen Tragödie* (1889) ribadisce la necessaria convergenza dei metodi hermanniano e böckhiano negli studi filologici[159], in Germania si riprese «a interpretare e… a congetturare, due operazioni dello spirito che di necessità vanno di pari passo»[160]. Per di più, il filologo tedesco avrebbe espresso un programma congeniale a quello professato da Romagnoli riguardo la necessità di scrivere commenti «per far cadere la luce

esclusivamente parziali, allo stesso modo dei puri linguisti che trascurano qualsiasi argomento che non appartiene alla loro sfera d'indagine. Gli stessi lavori di Hermann, d'altronde, dimostrano come l'araldo della filologia formale si cimentò in problemi di più ampio respiro rispetto all'esclusiva redazione di note, dichiarandosi inoltre favorevole a utilizzare i materiali della 'scuola archeologica', purché fossero seriamente vagliati, come sussidio all'indagine intorno al testo antico (ivi, 290). Per approfondimento sulle due scuole e sul contrasto tra Hermann e Böckh vd. anche VOGT 1979.

[157] PASQUALI 1971 [1920], 77-8. Sull'influenza di Vitelli in Pasquali sono avanzati alcuni dubbi da LA PENNA 1988, 19-20: la sua formazione, infatti, risente principalmente dell'insegnamento di Wilamowitz, Schwarz e Leo rendendolo «il vero grande "tedesco" della filologia classica italiana» (CANFORA 1980, 52).

[158] PASQUALI 1971 [1920], 82.

[159] WILAMOWITZ 1889, 257: «wir philologen als solche haben nichts vom dichter noch vom propheten, was beides bis zu einem gewissen grade der historiker sein muſs. dagegen müssen wir etwas vom schauspieler in uns tragen, nicht vom virtuosen, der seiner rolle eigene lichter aufsetzt, sondern vom echten künstler, der dem toten worte durch das eigene herzblut leben gibt». Nel 1846 Hermann e Böckh giunsero ad una riconciliazione e una sintesi delle due scuole si raggiunse prima con l'hermannino Ritschl, il quale pur fedele alle istanze metodologiche del maestro riconosceva böckhianamente la filologia come «Reproduction des Lebens des classischen Alterthums durch Erkenntniss und Anschauung [*sic*] seiner wesentlichen Äußerungen» (RITSCHL 1833, 501), poi con Wilamowitz e altri a partire dal 1870.

[160] PASQUALI 1971 [1920], 84.

dei versi antichi, col loro antico candore e nel loro antico fulgore, su anime atte a riceverla»[161], così come nel suo commento all'*Eracle* invita a studiare «la sinonimica, la scelta delle parole secondo le sfumature di significato e tono»[162], proprio come Romagnoli ribadiva la necessità di «una notomia dei testi che illumini ciascuna parola nel suo significato ordinario e nelle sfumature assunte in ogni testo e in ciascun luogo di ogni testo; […] nel colore principale e nei riverberi delle altre parole»[163].

La polemica sembrava ormai esaurita in seguito alla risposta di Pasquali del 1920 contro le 'intemperanze' scientifiche e politiche di Romagnoli, il quale non smise però di mettere alla berlina la filologia tedesca e, più in generale, i tedeschi e gli 'intedescati' italiani nei suoi ritratti satirici e in due nuovi articoli contro Wilamowitz[164]. Addirittura, nel 1935 pubblicò una terza edizione di *Minerva e lo scimmione* con un nuovo proemio, in cui si rievoca l'atmosfera generata all'interno della comunità scientifica in seguito alle prime due edizioni. Romagnoli intende, qui, sfatare l'opinione secondo cui la stesura del *pamphlet* sarebbe stata ispirata da una «passione contingente e improvvisata»[165] dovuta alla guerra in corso:

> Il mio libro era ispirato a meditazioni e convinzioni profonde; e se la forma era appassionata, la parte essenziale era condotta con quella che i nemici, se onesti, se intelligenti avrebbero dovuto dichiarare «severità e obiettività scientifica» […] Non fu improvvisazione di guerra: fu sintesi di tutta la mia vita di studioso, dal giorno che, innamoratomi dell'arte e della poesia, m'iscrissi, semplicione, alla *Facoltà di Lettere*, e mi trovai fra le grinfie dei più fieri nemici dell'arte.[166]

Un libro di battaglia, dunque, scritto per conseguire l'abolizione di un metodo che impediva di conciliare scienza e arte e che Romagnoli individuava nella «lenta, lunga, tenace dedizione dello spirito latino allo spirito tedesco»[167]. Insieme al successo editoriale e alla polemica scatenata all'interno della comunità filologica scientifica, *Minerva e lo scimmione* sembrava aver raggiunto il proprio obiettivo dal momento che, come è possibile valutare anche attraverso l'analisi di Pasquali del 1925, i programmi scolastici e universitari, i titoli presentati ai concorsi, i libri di testo e i commenti ai classici antichi ripresero i principi sostenuti dalle tesi romagnoliane[168]. Naturalmente,

[161] La traduzione è in ivi, 86.
[162] Ivi, 87.
[163] La citazione riportata da Pasquali è tratta da ROMAGNOLI 1917b, 30.
[164] Il primo, dal significativo titolo *Ritorno agli antichi amori*, fu scritto in seguito alla pubblicazione sulla «Rivista di Filologia e d'Istruzione classica» di una conferenza che Wilamowitz tenne a Firenze nel 1925 ed era inteso, ancora una volta, a protestare contro la scienza straniera e, parimenti, italiana che tengono in scarsa considerazione gli studi nostrani, in questo particolare caso rappresentati dalla disciplina storica e dalle scoperte archeologiche. Cfr. ID. 1935 [1926], xix-xxxv. Il secondo è, invece, un attacco al necrologio che Pasquali dedicò al filologo tedesco nel 1932 a cui seguì una risposta dell'autore. Cfr. ID., *Disinfettare la filologia*, «La Gazzetta del Popolo», 2 febbraio 1932 e PASQUALI 1971 [1932], 91-4.
[165] ROMAGNOLI 1935, x.
[166] *Ibid.*
[167] Ivi, xi.
[168] Ivi, xii.

la cerchia fiorentina mantenne la propria opinione negativa nei confronti di Romagnoli, etichettandolo come 'dilettante volgarizzatore'[169], anche se le sorti della guerra costrinsero molti dei cosiddetti 'tedescofili' a dichiarare pubblicamente lealtà allo Stato italiano, come accadde a Girolamo Vitelli. Eppure, la battaglia intrapresa da Romagnoli non era ancora del tutto vinta, dal momento che l'erudizione[170] vista come «accrescimento di confusione mentale e spaccio di castronerie autenticate agli occhi dei profani con l'arcano sigillo della *severità scientifica*» sarebbe riapparsa subito dopo la pace del 1918 e in virtù dell'internazionalismo filologico: perciò la ripubblicazione del volume, insieme agli altri saggi considerati nelle pagine precedenti, dimostrava la propria validità anche al di fuori del contesto storico entro il quale erano stati scritti, nonostante l'accenno finale alla politica espansionistica hitleriana[171] sembri far ripiombare nel medesimo clima della prima guerra mondiale.

Nonostante le accuse di sciovinismo rivolte a Romagnoli[172] il quale, come si è visto, non cela i propri accessi nazionalisti, né si trattiene dal ribadire a gran voce il coinvolgimento politico di Wilamowitz nel corso della prima guerra mondiale, la crociata 'antifilologica' deve essere rapportata anche alle perplessità manifestate sia dalla critica estetizzante italiana, sia da filologi quali Piccolomini e Ramorino, dimostrando come il «banditore del *delenda philologia*»[173] si rendesse, in realtà, portavoce di istanze ribadite a partire già dal 1870 e successivamente sviluppatesi negli ambienti della filologia classica italiana con maggiore o minore ostilità. Tuttavia, l'attività di Romagnoli come docente universitario era tutt'altro che svincolata dall'insegnamento del metodo filologico, in quanto convinto «[…] della iniziale necessità di una preparazione grammaticale lessicale filologica sui testi prima di ogni interpretazione estetica […] Lo ricordano i suoi allievi, cui richiedeva come una sorta di "penso" almeno un esperimento di ricerca filologica prima di lasciarli passare a più impegnative prove di critica estetica o storica. Lo attestano i suoi manoscritti e i testi su cui lavorava da Aristofane alla Antologia: fitti di note, appunti, rilievi di carattere testuale»[174]. Naturalmente, alcune delle sue pagine polemiche sono dedicate anche all'auspicato svecchiamento dell'istituzione universitaria[175], di cui mai negò il prestigio e l'elevato valore educativo al punto da abbandonare con l'ingresso in aula «ogni polemica, ogni sarcasmo, ogni personalismo»[176]. Come rilevato da Luigia Achillea Stella, la polemica 'antifilologica' non deve essere considerata una dichiarazione di guerra contro la filologia ma, piuttosto, intesa a rivendicarne il ruolo propedeutico che «facendo giustizia sommaria di principii errati e di metodi limitati e insufficienti, voleva soprattutto

[169] Cfr. l'estratto di un articolo di Palmieri [1934] in ROMAGNOLI 1935, xiii-xiv.
[170] Rappresentata qui dal richiamo a Wilamowitz e alla sua conferenza tenuta a Firenze nel 1925 (ivi, xv-xxv).
[171] Ivi, xxviii.
[172] Cfr. LODI 1962, 137 e DEGANI 1969, 1431.
[173] PASQUALI 1971 [1920], 28.
[174] STELLA 1971, 172.
[175] Cfr. ROMAGNOLI 1919a.
[176] STELLA 1971, 179.

sgombrare la strada a una critica che non fosse soltanto studio letterale dei testi o ricerca di documenti o di fonti, ma assurgesse a ricostruire, indagando in profondità con spirito aperto alla bellezza e intento ai più alti problemi, l'opera dell'autore antico intesa come poesia, o come storia o come pensiero»[177]. Romagnoli non rinnegò mai l'utilità del metodo scientifico che aveva appreso negli anni universitari e «sotto lo scintillante umorismo del polemista, sotto la facilità scorrevole del traduttore»[178] si celavano una disciplina e un lavoro rigoroso di preparazione, un aggiornamento costante sulle novità filologiche, sulla scoperta di nuove varianti annotate a matita ai margini dei testi – ricorda la Stella – prima di accingersi a studiare o a tradurre un autore. Questa sua preparazione 'tecnica', tuttavia, si inseriva in una più vasta cultura e in una gamma di interessi tale da permettergli di descrivere il contesto e la formazione culturale dell'autore prescelto[179] creando anche confronti con la moderna letteratura italiana ed europea[180]. Senza una tale preparazione filologica e senza una predisposizione ad abbracciare il contesto storico-culturale nonché la (presunta) formazione di un autore o di un genere letterario, non avrebbe mai potuto compiersi, ad esempio, la traduzione completa del teatro di Aristofane: un lavoro di acuta penetrazione e comprensione profonda dello stile e della lingua del commediografo ateniese, lodato tra gli altri da Benedetto Croce[181], Domenico Comparetti e Augusto Franchetti.

Ancora nei discorsi inaugurali per gli anni accademici 1918-1919 e 1920-1921 dell'Università di Pavia Romagnoli continuerà ad approfondire le due tematiche dell'esterofilia filologica e del distacco tra *élite* culturale e universitaria. Da un lato, mettendo in risalto i rischi dell'internazionalizzazione culturale, che pur essendo necessaria per il progresso civile deve fungere da ponte tra i popoli mantenendo il suo carattere di mezzo[182], Romagnoli è convinto che il travaso di culture straniere sia poco opportuno per il popolo italiano, «erede della più vetusta cultura che vantino gli uomini», e ancor meno opportuno l'aver trapiantato il materiale ad esso più eterogeneo: quello tedesco[183]. Dall'altro, constata come la ricerca universitaria sia da tempo screditata in quanto dissociata dalle ragioni pratiche della società[184] e dalla stessa classe colta con la quale non desidera essere confusa: «[…] se un filologo vuole oltraggiare un suo collega, lo chiama letterato»[185]. Eppure, Romagnoli consiglia di non respingere le grandi raccolte predisposte dai filologi tedeschi ma, successivamente, di elaborarle secondo la disposizione intellettuale della stirpe italica: il grecista sembrerebbe, quindi, promuovere una 'xenofobia moderata' a favore di un rapporto paritario tra l'Italia e le nazioni straniere in campo culturale[186], spronando altresì i giovani uditori

[177] EAD. 1948, 70.
[178] Ivi, 71.
[179] Ivi, 70-1.
[180] Cfr. PERROTTA 1948, 93.
[181] Cfr. CROCE 1907, 206.
[182] ROMAGNOLI 1923 [1918-1919], 23.
[183] Ivi, 39-40.
[184] ROMAGNOLI 1923 [1920-1921], 5-7.
[185] Ivi, 10.
[186] ID. 1923 [1918-1919], 46-7.

a essere ricostruttori della cultura in forme italiche[187]. Allo stesso tempo, descrive il vero metodo scientifico come «un travaglio intimo dello spirito che, fissando intensamente il suo problema, cerchi insieme, in tutte le plaghe dello scibile, le relazioni che spianino la via a risolverlo»[188]: data la natura essenzialmente attiva e creatrice del pensiero critico, inoltre, l'uomo di scienza dovrebbe coincidere con il divulgatore, proprio come era già stato affermato nel 1911 a proposito dell'esegeta[189], poiché «quando il dèmone getta in uno spirito i germi della creazione, esso vi insinua anche il fòmite lirico che li fa sbocciare in parole di fiamma»[190].

[187] Ivi, 49.
[188] ID. 1923 [1920-1921], 11-2.
[189] Cfr. ID. 1917 [1911], 70-1.
[190] ID. 1923 [1920-1921], 17. Cfr. anche NENCIONI 1897 [1890], 417-8: «I più insigni critici moderni e contemporanei di Europa sono nei loro scritti, anche nelle più dotte e filosofiche pagine, artisti della parola; e fanno veramente *opere d'arte*: tali Guglielmo Schlegel, Carlyle, Ruskin, Michelet, Sainte-Beuve, Taine, Renan. Come va che da noi fatte pochissime e più lodevoli eccezioni, un libro di critica letteraria, artistica, o storica, è quasi sempre scritto barbaramente […] senza vita, senza calore, senza colorito, senza allettamento veruno, grigio e uggioso come un tetto di lavagna in novembre? Io credo che derivi, almeno in parte, da questo. Il critico italiano ha una sacrosanta paura di passar da *poeta* – e che gli si addebiti di non esser abbastanza serio e scientifico. Ed è un assurdo. Ogni vera critica è, o dovrebbe essere, una resurrezione, una interpretazione di vita».

3. *Il 'traduttore demiurgo'*

Reduce dalla pubblicazione integrale delle *Commedie* di Aristofane nel 1909 e dalle traduzioni di *Ciclope* e *Baccanti*, pubblicate per i tipi Quattrini rispettivamente nel 1911 e 1912 ma già commissionate per gli spettacoli classici dell'Esposizione Universale a Roma, Romagnoli si trova a discutere sul tema *Della miglior maniera di tradurre gli autori greci e farne penetrare lo spirito nelle menti moderne* nella citata conferenza letta al Quarto Convegno di «Atene e Roma». Agli inizi del Novecento, infatti, il discorso teorico attorno alle traduzioni italiane dei testi greco-latini risulta determinato da una certa sfiducia, come rileva Remigio Sabbadini in un saggio dal titolo *Del tradurre i classici antichi in Italia* in cui si proponeva, al contrario, di illustrare l'utilità dell'attività traduttoria e definirne la natura artistica nel momento in cui la traduzione passa dall'essere 'letterale ovvero interlineare' a 'oratoria', distinguendosi a sua volta in fedele quando mantiene idee, figure e parole dell'originale compatibilmente alle regole della lingua d'arrivo, e libera «quando conserva le idee e le figure, ma non le parole, le quali essa pesa non conta»[1]. Le riflessioni dei traduttori, in quegli anni, sembrarono concentrarsi infatti sul «problema della fedeltà all'originale, della maggiore o minore competenza linguistica del traduttore, della sua comprensione perfetta o approssimativa del testo affrontato»[2] riproponendo tesi e concetti che fanno capo a questioni di resa linguistica e metrica in rispetto o meno alla letterarietà o allo spirito del testo fonte[3]. Allo stesso tempo, ragioni di rifiuto per la traduzione classicheggiante si affacciarono a partire dall'esempio di Pascoli, inducendo gli stessi specialisti della disciplina a rendersi portavoce di versioni più moderne e con ricadute artistico-divulgative[4].

In questo senso, dunque, la conferenza di Romagnoli si propone, oltre che come programma di rinnovamento degli studi classici, anche come un'esposizione dei principi che regolano l'attività del traduttore e, secondo l'opinione di Zoboli, «per esporre le premesse teoriche della titanica impresa che si è prefissa»[5], ossia la versione dell'intero *corpus* dei poeti greci che verrà realizzata dal grecista a partire dal 1921 con la pubblicazione presso la casa editrice Zanichelli della collana *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli*. Nel delineare il suo programma, Romagnoli procede dall'assunto

[1] SABBADINI 1900, coll. 203-4: il richiamo è alla distinzione ciceroniana tra *interpres* e *orator* e al celebre passo «non enim ea [verba] me adnumerare lectori putavi oportere, sed tamquam appendere» (*Opt. gen.* 13 s.). Cfr. anche ZOBOLI 2004, 73.

[2] GHEZZO 1973, 249-50.

[3] ZOBOLI 2004, 80-5 riporta una panoramica sulle osservazioni condotte dai traduttori italiani di teatro tragico greco all'inizio del Novecento intorno a questi due temi.

[4] GHEZZO 1973, 258 riferisce di «professori storicamente e filologicamente agguerriti» che avrebbero mantenuto il monopolio nella traduzione dei classici nei primi decenni del XX secolo, citando Ettore Bignone per la resa 'dannunziana' dei testi, Fraccaroli e Romagnoli per il ruolo decisivo rivestito come divulgatori della cultura classica.

[5] ZOBOLI 2004, 85.

secondo il quale l'assimilazione del passato è essenziale al progresso umano e avviene grazie alla traduzione delle opere letterarie dell'antichità; tuttavia, l'attività di traduzione risulta complicata «a causa della varietà e dello sfiorire e tramutare relativamente veloci delle lingue»[6]: quindi il traduttore 'ideale' dovrebbe essere concepito come un «demiurgo posto fra il mondo antico e il moderno, che contrasta a passo a passo l'opera demolitrice degli anni, e stringe un vincolo tra le età sparite e le presenti […] perché, tramutando continuamente le lingue quasi ogni età deve avere le sue traduzioni, cioè il riconcepimento e la riespressione delle opere antiche nelle forme sintattiche stilistiche vive e presenti»[7]. È l'opera del traduttore, dunque, ad avere carattere immanente ed insieme eterno, al contrario dello studio filologico che protrae il proprio lavoro *ad infinitum* attraverso pratiche emendatorie eccessive ed inutili su edizioni critiche già assodate[8].

La provocatoria proposta del grecista di investire su una nuova traduzione di tutti i classici greci si accompagna all'esposizione di alcuni criteri volti all'ammodernamento linguistico del testo rispetto al carattere accademico e letterario delle precedenti versioni, prevalentemente redatte in un linguaggio venerando, ispirato e solenne[9] oppure risalenti «a tempi in cui si avevano idee insufficienti o fondamentalmente errate sulle forme e sul carattere dell'arte ellenica»[10], come dimostrano le prime due strofe della *parodos* delle *Rane* nella traduzione di Vittorio Alfieri che interpretò il canto corale quale esempio di componimento ditirambico attribuendogli un carattere buffonesco e grottesco[11]. Il testo della conferenza si rivela, inoltre, prezioso per delineare un *vademecum* pratico della traduzione secondo cinque criteri principali: 1) ricorrere ad un'espressione semplice, diretta e naturale penetrando a fondo il pensiero dell'autore e rimuginandolo «finché ci venga spontanea alle labbra la maniera con cui esprimeremmo quel concetto parlando non in bigoncia, ma in una eletta conversazione»[12]; 2) «collocare nella sintassi più semplice il vocabolo più ricco di colore»[13], nel senso di riprodurre ciò che di caratteristico è impresso nell'opera di un autore, senza cadere in una falsa concezione di classicismo o dimenticando di trovarsi di fronte ad un'opera d'arte in cui i singoli particolari ebbero per il poeta «importanza precipua, se pure non furono addirittura nuclei di ispirazione»[14]; 3) cogliere le impressioni fondamentali dell'autore e tradurle senza analisi o ricomposizione secondo i processi logici della lingua d'arrivo[15]; 4) mutare o sopprimere espressioni che appesantiscono la traduzione

[6] ROMAGNOLI 1917 [1911], 81.
[7] Ivi, 82-3. Romagnoli ammettendo la variabilità delle lingue contemporaneamente affermerebbe la storicità del concetto di fedeltà al testo da tradurre, come si rinviene nell'affermazione di CARY 1963, 11: «[…] la fidélité à l'original est une des notions les plus élastiques qui soient, et ce qui paraît un calque à une certaine époque sera dénoncé comme infidèle cinquante ans plus tard».
[8] ROMAGNOLI 1917 [1911], 84.
[9] Ivi, 94.
[10] Ivi, 90.
[11] Ivi, 91-2.
[12] Ivi, 97.
[13] Ivi, 101.
[14] *Ibid.*
[15] Ivi, 104-5.

senza contribuire in nulla al colore originario[16]; 5) laddove possibile, realizzare traduzioni ritmiche dal momento che proprio il ritmo rappresenta il nucleo primo e più profondo dell'ispirazione poetica ed è trasportabile da una lingua all'altra[17].

Secondo questa prospettiva, quindi, Romagnoli intende la traduzione come un riconcepimento a fine d'arte dell'opera di un altro artista in un'altra lingua[18] dichiarando, altresì, la necessità di far sorgere un «movimento di simpatia che induca gli artisti a cimentarsi in questo campo ora spregiato»[19] e di formare, contestualmente, ellenisti versati nel campo della poesia, dell'arte e della musica antiche dotandoli di quella sensibilità indispensabile all'opera di esegesi che andrebbe così a coincidere proprio con la pratica traduttoria, «la più fervida prova d'affetto che uno spasimante letterario, gradito o respinto, possa offrire al suo idolo»[20]. Il grecista sembra riecheggiare affermazioni wilamowitziane nel momento in cui rende gli ellenisti, di fatto, 'titolari' della traduzione dei classici greco-latini[21]. Eppure, ancora nel 1928, esprimerà una certa insoddisfazione nei confronti delle versioni redatte dai filologi, deplorando come, tra le varie motivazioni che portarono al discredito in cui erano caduti gli studi classici presso i non specialisti, si trovi anche la

> trasformazione che gli scrittori e in genere tutta la vita degli antichi devono subire attraverso la ineliminabile trafila dei dotti, dei così detti «specialisti», o, come si chiamano da sé, «scienziati severi». Trasformazione, o, se volete, trasposizione nella incolore frigidità accademica, o nella vacua solennità retorica, per cui ogni «vien qui» si tramuta in un «appo a me vieni», ogni «poco fa», in un «or non ha guari», ogni «moriammazzato», in un: «All'Averno discendi». E sotto questa patina che preclude ogni infiltrazione ed ogni circolazione di ossigeno, le opere d'arte muoiono, come le piante, se le rivestite tutte d'una vernice impermeabile. E si capisce bene che alle persone di buon senso e di buon gusto non è mai andato a genio il mestiere del frugasepolcri o del beccamorti.[22]

La citazione, ripresa dai *Ricordi romani*, è inserita nel capitolo *Il finto brigante* in cui Romagnoli racconta la propria esperienza di spettatore alle affollate lezioni sulla «riforma degli studii classici» tenute alla Scuola di Magistero della Sapienza dal poeta dialettale Giuseppe Martellotti (in arte Guido Vieni): quest'ultimo dilettava gli studenti con traduzioni in romanesco-viterbese tratte da Omero e Orazio nel tentativo di

[16] Ivi, 106.
[17] Ivi, 108-11. Vd. *infra* per le teorie intorno alla trasmutazione di ritmi antichi in versi moderni.
[18] Ivi, 93.
[19] Ivi, 111. Nella conferenza su Pindaro, Romagnoli pensa a D'Annunzio quale traduttore ideale del poeta tebano (cfr. ID. 1958 [1910], 275).
[20] ID. 1926, 8. La citazione è riportata in merito alla passione giovanile di Romagnoli per Goethe che lo spinse a tradurre le opere del poeta.
[21] WILAMOWITZ 1901, 1: «[…] die Übersetzung eines griechisches Gedichtes kann nur ein Philologe machen […] aber etwas Philologisches ist die Übersetzung darum doch nicht». Di opinione contraria e in reazione all'offensiva antifilologica di Romagnoli è Girolamo Vitelli quando afferma che «forse l'unica cosa che si può fare senza sapere il latino e il greco sono le traduzioni di poesia e prose greche e latine» (VITELLI 1962 [1917], 78).
[22] ROMAGNOLI 1928, 176-7.

far comprendere al pubblico moderno come quella poesia dovesse suonare all'orecchio dell'ascoltatore antico, restituendone l'espressività anche cruda e contraria a certa tradizione letteraria italiana. Martellotti prende di mira in particolare la traduzione iliadica del Monti il quale, «intossicato di accademia sino alle midolla», avrebbe fatto parlare gli eroi omerici con «paroloni sesquipedali» tratti dal vocabolario o con espressioni fredde e insipide, come nell'invettiva di Achille contro Agamennone: «Ebro! cane agli sguardi, e cervo al core». Il poeta viterbese evidenzia come l'espressione non sia in grado smuovere l'ascoltatore a compartecipare alle passioni dei personaggi, mentre una traduzione dialettale renderebbe meglio il sapore originario dell'insulto: «Vie' qui, grugno de cane, si ciài fritto; | che ciài 'na sborgna, che 'n t'aregghi ritto»[23]. L'esempio della viva lingua dialettale, che già aveva appassionato Romagnoli con i canti popolari[24], e della creatività poetica di Martellotti potrebbero aver influenzato il giovane studente nella sua intenzione di risvegliare le opere antiche dal loro sonno, solo apparentemente di morte[25], seguendo la via della traduzione e teorizzandone i principi a vantaggio del gusto moderno.

Il divorzio tra 'poeti' e 'professori' nel campo della traduzione[26] trova accenni anche nelle considerazioni rese nel 1920 da T.S. Eliot, allora ancora sconosciuto al grande pubblico come critico e poeta d'avanguardia[27], a proposito della rappresentazione di *Medea* all'Holborn Empire, con protagonista l'attrice Sybil Thorndyke: Eliot lamenta la sensazione di distacco e superiorità tra scena e platea dovute alla traduzione di G. Murray e argomenta la necessità di una guida che permetta un'adeguata comprensione dell'eredità classica: «We need an eye which can see the past in its place with its definite differences from the present, and yet so lively that it shall be as present to us as the present. This is the creative eye; and it is because Professor Murray has no creative instinct that he leaves Euripides quite dead»[28]. Pur sembrando consona alle idee di Romagnoli, la critica di Eliot si fondava su un *milieu* poetico che intendeva porre le basi al nuovo canone modernista in lingua inglese e nell'immediato non suscitò alcuna influenza sul gradimento per le traduzioni di Murray[29]: infatti, le versioni

[23] Le citazioni sono riportate in ivi, 170-1.

[24] Romagnoli avrebbe coltivato la passione per i canti popolari romaneschi fin da bambino ascoltando la sua domestica Filomena. In seguito, durante gli anni universitari e «dinanzi alla scelta d'un soggetto di laurea, passo non meno delicato e pericoloso del santo matrimonio», propose di approfondire «quelle antiche e care canzonette» vedendosi, però, rifiutare il tema perché difficilmente conciliabile con il carattere scientifico della ricerca. Ivi, 6.

[25] Ivi, 177.

[26] MOUNIN 1965, 141. VITELLI 1962 [1917], 97 nega valore alle traduzioni artistiche nella formazione classicista in quanto inutili al progresso della scienza e utili solo a «preparare generazioni di retori e poetastri inetti». PASQUALI 1964 [1920], 37, pur accettando la pratica delle traduzioni artistiche in versi per riprodurre in qualche grado l'espressione estetica dell'originale, ne rileva anche la mancata aderenza al testo per cui non sarebbero accettabili sotto l'aspetto esegetico.

[27] ACKERMAN 1986, 329.

[28] ELIOT 1920, 70.

[29] ACKERMAN 1986, 333. Vd. anche ivi, 335: «His [*scil.* di Murray] poetic masters and models were Morris and Swinburne, with the Pre-Raphaelites behind them. And of course it was these middle and late Victorians, so easy and confortable for readers and auditors in 1920, whom Eliot in his own poetry (and therefore in his criticism) was out to assail and supplant».

di quest'ultimo risultavano adatte ad agevolare la dizione attoriale[30] e portarono «an altogether unprecedented textual authenticity»[31] tra il pubblico teatrale inglese, altrimenti abituato a fruire del dramma antico attraverso rifacimenti o esibizioni amatoriali in lingua originale[32]. L'attività insieme di studioso e *popularizer*, lodata anche da Vitelli, permetterebbe, quindi, di associare il *Regius Professor* oxoniense a Romagnoli il quale parve riprendere i medesimi interessi accademici in relazione alle influenze ritualiste rintracciabili in alcuni suoi contributi scientifici[33]; tuttavia, l'opera di Murray fu intesa anche a risvegliare una coscienza critica in riferimento ad avvenimenti politici e sociali coevi[34], mentre Romagnoli si presentava sì attivamente coinvolto ma principalmente sul versante della *ri*-creazione artistica e della divulgazione, a tutto campo, di un patrimonio a suo parere fondamentale per favorire un'identità culturale italiana[35].

Nonostante nella conferenza del 1911 Romagnoli faccia riferimento anche all'imprescindibile ruolo dell'esegeta nell'attività di illustrazione dei classici[36], i saggi che accompagnano la pubblicazione delle versioni di Romagnoli dimostrano un certo carattere di provvisorietà, quasi che l'interprete, pur offerti i dati e delineate le problematiche attorno al testo, non ne riportasse le conclusioni utili ad una comprensione più completa da parte del lettore medio[37] ma le intendesse riservare proprio alla traduzione[38]. Nel saggio prefatorio al *Ciclope* del 1911, Romagnoli – riferendosi brevemente a un precedente giudizio di Benedetto Croce il quale, in un articolo dal significativo titolo *Di un valente traduttore*, aveva definito il grecista un «traduttore nato», in quanto la sua filologia e la sua vena artistica gli avrebbero permesso, da un lato, di interpretare sufficientemente i testi, dall'altro, di verseggiarli adeguatamente senza, però, elevarli a critica e poesia[39] – ribadisce il ruolo preponderante della traduzione per l'intelligenza e la fruizione del testo antico:

> Mi pare d'aver offerti al lettore non filologo i principali elementi che servono alla intelligenza del nostro Ciclope. Se non che un amico mio filosofo mi avverte che io non ho fatto ancora nulla, che adesso anzi, dove faccio punto, viene

[30] THORNDIKE – CASSON 1960, 153.
[31] MORWOOD 2007, 135.
[32] Un quadro generale è tracciato in HALL – MACINTOSH 2005.
[33] Vd. *infra*.
[34] Cfr. ZYL SMIT 2016, 309.
[35] Cfr. ROMAGNOLI 1923 [1918-1919], 39: «Così avviene che pei tramiti arcani della discendenza fisiologica il bambino italiano ha già filtrate nell'intimo della sostanza spirituale alcune attitudini che, anche se non hanno agio di estrinsecarsi, permangono latenti, qualunque sia il luogo dove egli debba poi crescere, qualunque il grado della sua educazione. Il popolano di Roma risolve un quesito di diritto con l'acume d'un giurista. Il fanciullo fiorentino esalta e biasima con squisitezza aforistica il garbo d'un'anfora. Il pastore di Sicilia, perduto sotto un albero nella fiammea calura del meriggio estivo, modula pei sette fori del sufolo melodie degne della sampogna di Pan».
[36] ID. 1917 [1911], 79.
[37] MASSA POSITANO 1948, 99-100.
[38] L'esegesi deve precedere la traduzione, ma quest'ultima non potrà restituire la gamma di interpretazioni possibili del testo, restando a un livello maggiormente chiaro e superficiale rispetto all'originale (GADAMER 1983, 444). Cfr. CONDELLO – PIERI 2011 per una selezione di esempi pratici intorno al binomio commento-traduzione di testi classici.
[39] CROCE 1911, 77.

> il buono, che studiar l'opera del genio è scopo e non limite della critica, che dovere del critico è rivivere l'opera d'arte, fare la sintesi spirituale, eccetera eccetera.
> Amico mio filosofo, contèntati di quel che t'offro. Io voglio far qui semplicemente opera d'esegeta. Le impressioni che produce in me il *Ciclope* come opera d'arte, ho cercato di infonderle tutte nella versione: non chiedermi che te le riscriva qui giustificandole con dimolte ragioni, e giungendo a una determinazione assoluta di questo lavoro[40].

Romagnoli, dunque, sembra promuovere una sorta di sintesi tra le attività di *interpres* e *orator* di memoria ciceroniana, tuttavia le due anime di cui si fregia lo stesso ellenista non sembrano secondo la critica moderna aderire completamente. Già Perrotta[41] rilevava come le sue traduzioni non fossero esenti da inesattezze, espressioni prosaiche e sviste ma tali errori erano facilmente perdonabili per via dell'afflato artistico di cui erano infuse e perciò aliene da necessità esegetiche, proprio come per le traduzioni poetiche dei tragici redatte da Wilamowitz; così, Romagnoli si sarebbe impegnato piuttosto a tradurre i classici rimanendo spiritualmente fedele agli originali senza tentare di abbellirli con ornamenti pletorici. Perciò, conclude Perrotta citando Croce, era un «traduttore nato» in quanto era artista nato[42].

L'allusione all'«amico filosofo», si inseriva nella più ampia polemica 'carducciana' che, tra il 1910 e il 1911, coinvolse Croce nelle contestazioni del gruppo delle «Cronache Letterarie» – di cui facevano parte, oltre a Romagnoli, V. Morello, M. Bontempelli, Fraccaroli, C. Cessi, E. Bignone, E. Bodrero – in riferimento alla svalutazione di Carducci da parte dello stesso filosofo napoletano e di Enrico Thovez[43]. Se la

[40] ROMAGNOLI 1911, lviii-lix. Il saggio prefatorio al *Ciclope* non è, in generale, focalizzato sul testo di Euripide, ma intende fornire una panoramica storico-evolutiva sul dramma satiresco grazie a fonti iconografiche, letterarie e frammentarie.

[41] PERROTTA 1948, 95. A questo proposito si veda anche PASQUALI 1964 [1920], 39-41: «Un "esegeta" geniale e congeniale al suo autore può benissimo darci di esso una versione che, per chi la guardi a una certa distanza, sostituisca benissimo il suo originale, e tuttavia salti a piedi pari o costeggi da lontano i passi difficili. Il Romagnoli è stato meritamente lodato per la sua versione di Aristofane, che leggiamo quasi come poesia italiana, quasi dimenticandoci dell'originale greco, senza sentirci dentro nulla di esotico né di arcaico né di lontano da noi. Ma se a uno verrà un dubbio sul senso esatto di una locuzione di Aristofane e ricorrerà a quella versione, si troverà facilmente deluso: parlo per esperienza e di ciò che dico posso dar le prove, se mi si chiedono. Spesso le parole oscure sono parafrasate in tal modo che non si viene in chiaro come il Romagnoli abbia inteso il suo testo, anzi neppure quale testo abbia avuto dinanzi agli occhi; espressioni poco chiare, di quelle che con ogni probabilità sono corrotte, vengono addirittura saltate. […] Ora anche il Wilamowitz ha pubblicato versioni poetiche, dell'*Orestiade* di Eschilo p. es. Ebbene, anche con le traduzioni del Wilamowitz mi è qualche volta, sebbene meno sovente, capitato quello stesso che con quelle del Romagnoli: non mi è riuscito di veder chiaro né come intendesse il testo né che testo avesse dinanzi».

[42] PERROTTA 1948, 95.

[43] Con l'articolo *I greci e il verso libero* pubblicato sulla «Nuova Antologia» nel 1910 (ora in ROMAGNOLI 1911 che raccoglie tutti gli scritti sulla polemica carducciana) Romagnoli intendeva contestare le tesi sostenute nel libro di Thovez *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna* in relazione al 'versiliberismo' della lirica greca da prendere a modello per rinnovare le forme metriche italiane tradizionali. Romagnoli evidenzia una sostanziale differenza rispetto alla composizione del ritmo nel greco antico in quanto originato su base melica e, quindi, residuo effettivo di una melodia, per cui rifarsi a metri

polemica si riferiva alla rivendicazione di un metodo critico che, richiamandosi a Carducci come «alternativa a Croce»[44], ribadiva l'importanza dell'esperienza, del mestiere dell'artista, nella valutazione della poesia[45], l'articolo *Di un valente traduttore* si poneva, invece, in un discorso sulla legittimità delle traduzioni già condotto nell'*Estetica* del 1902. La teoria crociana attorno al nesso 'intuizione-espressione' che rende ogni fatto estetico sintesi unica e irripetibile tra la materia, «l'emozionalità non elaborata esteticamente o le impressioni», e la forma, «l'elaborazione ossia l'attività spirituale e l'espressione»[46] consente di comprendere l'«inevitabile 'corollario'»[47] circa l'impossibilità delle traduzioni[48]. Variando continuamente le singole impressioni muteranno anche i fatti espressivi che ad esse si riferiscono[49], per cui l'attività spirituale del traduttore risulterà inevitabilmente diversa da quella dell'autore originale dando luogo a due espressioni differenti. Croce ammette l'esistenza di due soli casi di traduzione: da un lato le traduzioni 'inestetiche' o interlineari che ripropongono in forma logica il fatto estetico originale risultando, di fatto, «semplici comenti»[50] di quest'ultimo; dall'altro le traduzioni 'estetiche' che rendono, sulla base dell'impressione *propria* del traduttore, in una forma diversa il contenuto del testo originale[51]. In entrambi i casi «l'elaborazione logica non sarà più, propriamente, un''espressione'; l'elaborazione estetica porterà a due 'espressioni' e dunque a due 'contenuti' diversi»[52], anche se Croce ammette una possibilità relativa delle traduzioni quando si presentano come «espressioni somiglianti, e più o meno prossime» all'opera originale ma, rispetto a quest'ultima, possiedono necessariamente un valore autonomo[53].

antichi per innovare quelli italiani non avrebbe senso, in quanto i primi erano intesi come versi melici e i secondi rappresentano invece versi logici: solo una profonda perizia artistica, come quella di D'Annunzio o Carducci, permette di giungere a risultati soddisfacenti. Inoltre, Romagnoli rintraccia nello scritto alcuni plagi di Thovez da traduzioni dei lirici greci a lui precedenti e, soprattutto, ne constata con rammarico le accuse contro Carducci e, in generale, contro la letteratura italiana e latina. Tuttavia, la polemica si aprì con un successivo articolo del grecista, pubblicato sulle «Cronache letterarie», in cui si prendevano di mira i detrattori del Carducci critico a partire dagli accademici fino a Croce, il quale non viene attaccato per la sua analisi sul poeta maremmano ma per «la convinzione che ha infuso in un incalcolabile numero di giovani, ingegnosissimi, mediocri, inetti, che non si possa andar più avanti senza analizzar con critica minuta, precisa, perfettamente obiettiva, ogni fenomeno d'arte e di pensiero» (ivi, 33).

[44] Questo il titolo del primo capitolo in LANGELLA 1989, che esamina le posizioni contrarie al metodo critico crociano nei primi anni del Novecento.

[45] Il 'monopolio' degli artisti, come lo definì Petrolini (in ROMAGNOLI 1911, 51), si declina in una critica valida solo «in quanto consapevole per esperienza diretta dei processi interni all'elaborazione letteraria» (LANGELLA 1989, 9).

[46] CROCE 1908 [1902], 19.

[47] ZOBOLI 2004, 74.

[48] CROCE 1908 [1902], 78-9.

[49] Ivi, 78.

[50] Ivi, 78-9.

[51] *Ibid.*

[52] ZOBOLI 2004, 74.

[53] CROCE 1908 [1902], 84.

Sulla base di queste premesse il programma di Romagnoli, esposto proprio negli anni della polemica carducciana, assume, secondo Zoboli, «un sapore chiaramente anticrociano»[54] dichiarando la necessità di tradurre con sensibilità artistica e, contestualmente, postulando il valore esegetico della traduzione. La critica al «valente traduttore» rafforza, invece, la posizione di Croce circa le traduzioni inestetiche, tra le quali colloca implicitamente anche quelle di Romagnoli in quanto «i suoi conati artistici e il suo verseggiare […] lo mantengono in quella moderata eccitazione che ci vuole per riecheggiare artisticamente il poeta che si traduce»[55]. Queste affermazioni potrebbero sorprendere se si considera che nel 1907 il filosofo napoletano esprimeva, invece, una certa ammirazione per le versioni di Aristofane tradotte dal grecista: «Ho in gran pregio le traduzioni che Ettore Romagnoli va da più anni pubblicando delle commedie di Aristofane e dei frammenti di altri comici greci: mi deliziano per la loro spontaneità ed eleganza, che riescono quasi del tutto a dissimulare la fatica del tradurre»[56]. Anche in questo caso, tuttavia, la lode è rivolta alla spontaneità e all'eleganza delle versioni, quindi al «piano assolutamente esterno dell''estrinsecazione'»[57] che ha il (solo?) merito di celare la difficoltà del tradurre.

Successivamente, Croce verrà citato da Romagnoli come suo alleato nella battaglia contro la filologia dimenticando, pare, ogni diatriba trascorsa, dal momento che nella seconda edizione di *Minerva e lo scimmione* si afferma come il filosofo «dopo un periodo non breve di germanofilia intellettuale, da qualche tempo va prodigando graditissimi esempî di resipiscenza patriottica»[58]. Tuttavia, il rifermento riguarda principalmente la questione sul metodo filologico e non interessa il discorso sulle traduzioni, che invece sarà ripreso da Croce nella *Prefazione* al suo studio critico su Goethe (1919) corredato da un'antologia di liriche tradotte dallo stesso autore. Pur confermando le precedenti posizioni grazie all'esperienza diretta come traduttore, Croce ammette che «le traduzioni non vengono mosse dalla impossibile speranza di dare degli equivalenti delle opere originali che non soffrono equivalenti, ma, direi, dal desiderio di carezzare la poesia che ci ha recato piacere: di carezzarla coi suoni della lingua che ci è nativa e familiare»[59]. Questa ammissione restringe il campo rispetto alle affermazioni dell'*Estetica* riguardo alla possibile esistenza di traduzioni 'somiglianti' all'originale e, limitando l'equivalenza, Croce limita, dunque, «il diritto della traduzione stessa in quanto traduzione»[60]. Romagnoli, pur non essendo stato apostrofato direttamente, replica alle affermazioni crociane due anni dopo l'uscita del *Goethe*, in un periodo per lui significativo come traduttore: infatti, il primo volume delle tragedie di Eschilo inaugura il progetto della collezione Zanichelli proprio nel 1921. La risposta

[54] ZOBOLI 2004, 86.
[55] CROCE 1911, 7. Cfr. anche ZOBOLI 2004, 87. Successivamente, Croce ammetterà che le traduzioni letterali e in prosa possono conservare un «vago sentore» dell'originale (CROCE 1936, 103).
[56] ID. 1907, 206.
[57] ZOBOLI, 87.
[58] ROMAGNOLI 1917, xxi.
[59] CROCE 1921 [1919], viii-ix.
[60] ZOBOLI 2004, 88.

si colloca nella *Prefazione* alla *Versioni poetiche* di Giacomo Zanella[61] e cita esplicitamente le parole di Croce, definito con dantesca metafora «il Minosse della nostra vita intellettuale» il quale «ha promulgata, con nove giri della critica coda, l'impossibilità, l'assoluta impossibilità delle traduzioni»[62]. Romagnoli riconosce come la mancata equivalenza tra originale e traduzioni sia una verità indubitabile, ma, su questa base, dichiarare le traduzioni «assolutamente impossibili» in quanto «una versione non può dare nessuna idea del testo»[63] rappresenta un'affermazione insostenibile: «[…] codeste illazioni non le troverete sciorinate così nude e crude; ché allora troppo facilmente mostrano la loro inconsistenza. Ma via via, nella critica pratica, le vedrete sottintese come indiscutibili postulati»[64]. Secondo Romagnoli, il compito della traduzione si esplica nell'esempio offerto dall'*Iliade* di Vincenzo Monti che «ha reso popolare Omero in Italia, lo ha fatto amare, ha inspirato poeti ed artisti, ha raffinato il gusto di intere generazioni»[65]: attraverso l'insigne paragone, il grecista intende ribadire come una traduzione possa non tanto suscitare il desiderio dell'opera originale, come voleva Croce, ma, piuttosto, affezionare il lettore a quell'opera nonché renderlo cosciente del valore estetico ovvero della mediocrità delle versioni di uno stesso testo[66].

Tale premessa, intesa a 'riabilitare' la traduzione rispetto all'opinione della critica crociana, è seguita dalla descrizione circa l'essenza di quello che Romagnoli definisce l'«ircocervo della traduzione poetica»[67]: partendo da un discorso sulla genesi della poesia, che nei concetti e nel lessico sembra richiamare l'*Estetica*[68], il grecista considera come al traduttore si richieda minore energia creativa rispetto al poeta, anche se

[61] Grazie alla solida preparazione classica l'attività traduttoria di Zanella si rivolge a un vasto *corpus* di testi poetici che spaziano dal latino e greco e dall'ebraico fino alle lingue moderne (francese, inglese, spagnolo, tedesco, siculo, svedese). Per un catalogo dei poeti tradotti vd. BALDO 2017, 75-9.

[62] ROMAGNOLI 1921b, xiv.

[63] Ivi, xv. ZOBOLI considera l'attacco di Romagnoli a Croce «puramente polemico e assolutamente pretestuoso, facendo fortemente sospettare, addirittura, della malafede dell'ellenista», dal momento che attribuisce al filosofo conclusioni diverse da quelle effettivamente espresse da quest'ultimo. Cfr. ZOBOLI 2004, 88-9.

[64] ROMAGNOLI 1921b, xv.

[65] Ivi, xvi.

[66] *Ibid.* Anche CROCE 1936, 103 citerà la versione del Monti «come supremo esempio di traduzione poetica: in un passo, tra l'altro, che nega la liceità di accostare le "belle infedeli" alle "brutte fedeli"» (ZOBOLI 2004, 89).

[67] ROMAGNOLI 1921b, xvii.

[68] ZOBOLI 2004, 89 basa la sua affermazione sul seguente passo (ROMAGNOLI 1921b, xvii): «Le immagini del mondo esterno si riflettono nel suo spirito [*scil.* del poeta], e provocano una intima forza che le accoglie, le disciplina, le trasforma in simboli fonici. *Et caro verbum facta est*. La trasformazione è qui massima. Nello spirito del traduttore lo stimolo non è offerto direttamente da immagini della vita, bensì da simboli. Questi simboli provocano in esso fantasmi che una forza intima, analoga a quella del creatore originale, disciplina e dispone. Stimolo di secondo grado: che però sino a un certo punto sembra coincidere e confondersi con quello di primo grado, perché le immagini evocate sono anch'esse immagini della vita». Tuttavia, si rileva una certa distanza rispetto al pensiero crociano nel momento in cui Romagnoli ammette il passaggio dalla genesi spirituale della poesia al fenomeno attuato concretamente in suoni fisici, laddove Croce non distingue l'intuizione dall'estrinsecazione. Cfr. ZOBOLI 2004, 89-90.

«in lui è precisa e cosciente l'aspirazione a una esatta riproduzione, che nel poeta originale può essere velata e incosciente»[69]. L'armonia poetica si esprime, infatti, secondo tre fattori: la generale ossatura ritmica che è «suscettibile di riproduzione», i minuti atteggiamenti ritmici e la combinazione vocalico-consonantica, gli ultimi due possibilmente somiglianti all'originale in linea teorica ma praticamente impossibili da rendere[70]. La riproduzione di questa musicalità, che «trascende di molto il mèro suono degli elementi fonici», viene intesa come «compito puramente soggettivo» del traduttore[71]: perciò, il grado di sensibilità istintiva e perizia tecnica possono rendere la versione anche superiore al modello, così come «tutte le traduzioni, se non proprio fatte da guastamestieri, dovranno avere una certa aria di famiglia»[72]. Sulla base delle riflessioni condotte in riferimento all'abilità tecnica che consente di tramutare l'intuizione spirituale in una forma *essenzialmente* metrico-ritmica, Romagnoli paragona il traduttore all'intagliatore o allo stampatore, cioè a quell'artista che riproduce opere di pittura o scultura con tecniche e materiali diversi rispetto a quelli utilizzati per il modello e poiché «è maggiore lo sforzo della riduzione, più vasto il campo riservato all'originalità, il suo posto nella gerarchia artistica deve essere stabilito un grado più alto»[73].

Romagnoli prosegue nel considerare come la soggettività artistica del traduttore si riscontri anche nell'opera di Zanella[74], le cui idee circa la traduzione erano sicuramente affini agli intenti artistici del grecista quanto sfavorevoli alla «pedanteria filologica»[75]:

> Niuno pertanto si creda d'intendere un classico, quando sa correrlo da capo a fondo e renderne le voci equivalenti nella lingua materna; è forza passare oltre la corteccia; trovare il nesso logico de' pensieri nascosto sotto la forma rettorica delle frasi, penetrare lo spirito, onde l'opera intera è condotta; pesare attentamente il valore di quelle sentenze, quando fossero rischiarati dal progresso delle scienze, e dalla luce divina del Cristianesimo. Senza siffatti riguardi lo studio de' Classici può tornare inutile, com'è per quei gretti umanisti che dalla lettura di quelle pagine eloquentissime si levano coll'anima gelata e meschina di prima.[76]

Nella versione di Teocrito, ad esempio, Zanella dimostra una «perfetta indipendenza […] dalla forma ritmica del testo» dovuta alla «sua mentalità» e al «carattere della sua

[69] ROMAGNOLI 1921b, xviii.
[70] Ivi, xix.
[71] Ivi, xix-xx.
[72] Ivi, xx.
[73] Ivi, xxiii. Cfr. anche ZOBOLI 2004, 90.
[74] Cfr. anche BALDO 2017, 16: «Era passione dello Zanella tradurre e lo ricorda nel citato sonetto LXXVI: "Vestir di grazïoso italo manto | Qualche vecchio cantor greco o latino | Fu giornaliero mio trastullo e vanto | Sin dagli anni più verdi" […] amare e apprezzare coloro che poetano in altra lingua significa in primo luogo *impadronirsi* del loro verso, del contenuto e farlo proprio e ciò che avviene nella traduzione, che è il versare in sé, nei propri mezzi espressivi l'essenza stessa della poesia di altro autore».
[75] Ivi, 62-3.
[76] ZANELLA 1990 [1853], 50-1.

cultura» che osteggiavano le innovazioni metriche carducciane per ripiegare, invece, sulle varie forme dell'endecasillabo in modo da «rendere l'indole di ciascun componimento, riferendosi ai vari tipi quali si erano fissati nella letteratura italiana»[77]; similmente, l'appiattimento del «colore mimico» di alcuni idilli «in una fraseologia uniforme e spesso e volentieri accademica»[78] sono ricondotti al disinteresse di Zanella per le ricerche filologiche che avevano rivelato le sfumature dell'arte teocritea[79]. Inoltre, l'opera del traduttore non si rivolge ad un unico autore e ad un'unica lingua straniera ma si nutriva di svariate letture, tra le quali sceglie i componimenti da rielaborare:

> Dalle sue varie e molteplici letture, condotte con la passione del buongustaio, trasceglie ciò che più lo colpisce, e lo rielabora con libertà. Toglie quasi uno spunto e lascia che si svolga nel suo spirito quasi liberamente. Più che trascrizione, la sua è variazione di un tema proposto.
> Questo affrontare, nel lavoro artistico, solo i cómpiti più graditi, tralasciando quelli o alcuni di quelli che vogliono troppa tensione di pensiero o pazienza di ricerca, è, in fondo, opera da dilettante. E dilettante appare in certo modo, lo Zanella nelle sue versioni. Ma dilettante di finissimo gusto e di finissima tecnica, che realmente rende partecipe chi lo ascolta del diletto ch'egli prova componendo.[80]

L'attività di Zanella, pur se condotta trascurando l'analisi critica, riesce superiore a quella di chi interpretando una poesia straniera la traduca poi «nella sua lingua con una accozzaglia di sillabe laceratrici d'ogni ben costrutto orecchio»[81]; per di più, la soppressione dei caratteri specifici di ciascun poeta a favore di «una tendenza a unificare» viene, tuttavia, conciliata dall'uso di colori «intensi e vivaci» che concordano «col disegno sempre preciso, meticoloso», proprio come nell'opera di un miniaturista[82]. Perciò, la raccolta dello Zanella esemplifica chiaramente quanto la soggettività del traduttore incida sul riflesso, più o meno remoto, dell'originale ma, allo stesso tempo, dimostra come l'approccio al testo 'da dilettante' produca gioielli poetici suggestivi ed esemplari per i lettori, soprattutto i più giovani, che potranno così acquisire «una giusta idea dell'arte»[83].

Il testo della conferenza del 1911 e la *Prefazione* alla raccolta di Zanella rispecchiano, anche se non dichiaratamente, le teorie di Romagnoli sull'attività del traduttore

[77] ROMAGNOLI 1921b, xxv-xxvii.
[78] Ivi, xxvii-xviii.
[79] Ivi, xxxii.
[80] ROMAGNOLI 1921b, xxxiii-xxxiv. Cfr. anche BALDO 2017, 17: «La repubblica dei poeti è vasta e giovane, perché ha in sé la capacità di aprirsi a ciò che pulsa nell'anima; la riveste di parole, la vive e la fa vivere sia la propria sia quella di altri poeti. Per questo motivo la traduzione è vera comprensione dell'altro e per questo richiede non un 'vocabolario', una grammatica, e la saccenza di filologi, ma un animo disponibile a cogliere il vero senso della vita, della storia, di avvenimenti passati, presenti e magari presaghi del futuro». Vd. anche ivi, 21-2.
[81] ROMAGNOLI 1921b, xxxiv. Non è chiaro se questa affermazione possa riferirsi a Croce e al suo *Goethe*, anche se l'ipotesi è suggestiva.
[82] Ivi, xxxvii-xxxviii.
[83] Ivi, xxxix.

e permettono di comprendere alcune scelte da lui operate nelle versioni dei classici greco-latini. Come affermato da Lidia Massa Positano nel suo contributo sulle traduzioni del grecista, è necessario considerare da un lato quanto l'originale abbia mantenuto nella versione «il proprio carattere, la propria tonalità inconfondibile», dall'altro «il particolare aspetto che presenta la sensibilità di chi ha tradotto»[84]: come nelle tesi esposte dall'ellenista, dunque, la traduzione si misura sulla convergenza tra il piano oggettivo offerto dal raffronto con il testo originale e la *inevitabile* presenza di una soggettività del traduttore[85]. Nel caso di Romagnoli, questa sensibilità si esplica nel suo essere sia studioso che artista, quindi conoscitore profondo dell'arte greca nelle sue manifestazioni poetico-musicali-visive e, insieme, fine versificatore e letterato incline alla liricità e, soprattutto, al gusto comico-grottesco[86]. Massa Positano considera, inoltre, come entrambe queste caratteristiche si mantengano salde in Romagnoli grazie ad una disciplina che non gli consente dispersioni ma, anzi, influenza il reciproco approccio alle due attività:

> in effetti le qualità proprie dell'artista si ritrovano nel R. critico, interprete e traduttore di greco, anzi talora si sovrappongono spontaneamente alla indispensabile cautela ed acribia, in un certo senso delimitando i confini dell'orizzonte critico e conferendo, così, una certa provvisorietà ai contributi scientifici. Reciprocamente, il freno che l'attitudine a vagliare e meditare impone allo studioso, in modo quasi inconscio, agisce sulle espressioni artistiche: abbiamo quindi una singolare personalità di studioso a volta a volta ribelle o entusiasta, insofferente o indifferente, che coesiste con quella dell'artista inaspettatamente lucido e conscio, attento talvolta sino a dare nel letterato.[87]

La stessa traduzione di Aristofane era stata preceduta da studi critici, che consentirono a Romagnoli di penetrare il testo e restituirlo attraverso «quei ritmi agili, gonfi di vita e di grazia nei quali l'arte aristofanea trova una espressione a sé perfettamente congeniale»[88]; inoltre, una disposizione 'naturale' allo stile di Aristofane[89], che si riscontra anche in altre opere della produzione originale, fu «causa e origine di quel felice e invero assai raro fenomeno che è una traduzione perfetta»[90]. Il colore e la sensibilità musicale (sull'esempio dannunziano e come postulato nella conferenza *La diffusione*

[84] MASSA POSITANO 1948, 83.
[85] Per un approfondimento generale cfr. VENUTI 1995.
[86] MASSA POSITANO 1948, 84.
[87] Ivi, 85.
[88] *Ibid.*
[89] La congenialità di Romagnoli per Aristofane è rilevata da CROCE 1907, 209; DE FALCO 1948, 127; PERROTTA 1948, 95; MASSA POSITANO 1948, 85; PARATORE 1959, 33; DEGANI 1969, 1446; PONTANI 1976, 6. Per un'opinione contraria cfr. CUCCHETTI 1964, 57: «Ma oserò confidarvi come sempre mi sia parso che, fra i quattro [*scil.* i tre tragici e Aristofane], Euripide abbia esercitato maggior presa sul cuore, sul temperamento sensibilissimo del Nostro».
[90] MASSA POSITANO 1948, 87. La studiosa riporta alcuni esempi di fluidità versificatoria e di commento comico-satirico tratti dalle composizioni originali, in versi e in prosa, di Romagnoli (in particolare, il dramma satiresco *Le Donne di Ulisse* e l'articolo *Le tribolazioni d'un Italiano in Alto Adige* pubblicato in ROMAGNOLI 1926).

degli studi classici) rappresentano, infatti, le caratteristiche precipue dell'arte poetica di Romagnoli[91], insieme ad un particolare senso del comico che viene influenzato dalla musa carducciana nei toni veementi e polemici rintracciabili in alcune pagine letterarie dell'ellenista e, allo stesso tempo, nella scrittura volta all'esagerazione buffa di dati reali come si può evincere, tra i vari esempi, dagli articoli raccolti sui *Grotteschi* dove «l'idea comica trascende subito e pone in oblio la cosa o la persona contro cui si appunta per farne soltanto un simbolo del principio a torto o a ragione bersagliato dall'autore»[92].

Per quanto riguarda, invece, la lingua usata da Aristofane il compito del traduttore-demiurgo si rivela essenziale, in quanto la resa linguistica delle commedie aristofanee viene considerata come opera di vera creazione[93] dovendo riprodurre le caratteristiche di un linguaggio colto, letterario e tragico trasformato, però, in dizione comica dall'intuizione autoriale che se ne serve ad uso parodico[94]. La sovrapposizione tra lo stile di Aristofane e quello di Romagnoli, in questo particolare caso, non sembra aderire completamente secondo Massa Positano, la quale rileva come la versione, talvolta, tenda a ipercaratterizzare parole e locuzioni originali: «[…] quell'assiduo sottolineare le espressioni, quel colorirle in molti luoghi con pennellate più intense che non l'antico poeta, è proprio come un lievitare che leggermente si gonfi oltre la linea del limite, è un fermentare che trapela spumoso dagli interstizi, ma generoso sempre e pregno di vitalità»[95]. Gli esempi riportati dalla studiosa si riferiscono, in particolare, a battute di chiaro tono tragico rese da Romagnoli con espressioni «di suono troppo popolare e di senso sforzato»[96], come nel caso dei seguenti passi: *Nub.*, v. 6 ἀπόλοιο = ti si pigliasse un accidente; v. 16 ἐγὼ δ'ἀπόλλυμαι = ed io crepo; v. 41 φεῦ = accidentacci; vv. 105-6 μηδὲν εἴπῃς νήπιον; ἀλλ'εἴ τι κήδει τῶν πατρῴων ἀλφίτων = Non dir corbellerie! Se a cuor ti sta la pappa paterna; v. 113 ὅστις ἐστί = e quale sia vattelapesca. Nei primi tre casi, infatti, la frequenza in espressioni epico-tragiche del verbo ἀπόλλυμι[97] e

[91] MASSA POSITANO 1948, 88-9, 91-2.

[92] Ivi, 91. SERIANNI 1992, 640-1 offre altri esempi dello stile «vivace e brillante» offerto dalle opere polemiche di Romagnoli, sfruttato probabilmente per accattivare un pubblico più ampio rispetto agli specialisti a cui si rivolge negli articoli filologici. Lo studioso, inoltre, riporta un'analisi delle versioni delle *Epistulae* (1928), dei *Sermones* (1929) e dei *Carmina* (1933) di Orazio, delle commedie plautine *Aulularia* e *Miles gloriosus* (1929) e del *De bello civili commentarii* di Cesare (1931) che Romagnoli curò per la collana di classici latini con testo a fronte *Romanorum scriptorum corpus italicum – Collezione romana* edita dalla 'Società anonima Notari'. Per un approfondimento cfr. SERIANNI 2012.

[93] Cfr. PONTANI 1976, 6-9 per un'esemplificazione dell'inventività verbale di Romagnoli nella resa di serie nomenclatorie, locuzioni affettate o ironiche, sostituzioni di genere per tradurre giochi di parole altrimenti intraducibili, espressioni ambivalenti, creazione di *hapax* e di nomi parlanti, parole e allusioni oscene.

[94] MASSA POSITANO 1948, 92-3.

[95] Ivi, 93. Sullo stesso avviso è anche SERIANNI 2012, 643 in relazione alla traduzione dell'*Aulularia* e del *Miles gloriosus* plautini, che insieme alle versioni di Aristofane permettevano «di accentuare l'espressività originaria riorientando il testo classico nel senso di una forte coloritura idiomatica».

[96] MASSA POSITANO 1948, 93.

[97] *LSJ*, s.v.: «[…] stronger form of ὄλλυμι, *destroy utterly, kill*, in Hom. mostly of death in battle, ἀπώλεσε λαὸν Ἀχαιῶν *Il.* 5.758, al.; ἐκπάγλως ἀπόλεσσαν *ib.* 1.268; also of things, *demolish, lay waste*, ἀπώλεσεν Ἴλιον ἱρήν *ib.* 5.648, etc.». Cfr. anche ivi s.v. ἀπόλλυμαι «[…] *perish, die*, […] *cease to exist* […]».

dell'interiezione φεῦ sembra essere sostituita da equivalenti semantici di gran lunga più colloquiali rispetto al contesto dei passi tradotti, che rinviano ad un effetto parodico: tali battute sublimi sono messe in bocca al vecchio Strepsiade il quale, oltre nel testo, dimostrerà la sua stupidità, o meglio la sua pragmaticità popolana[98], di fronte alle sottili elucubrazioni di Socrate e degli allievi del Pensatoio. Allo stesso modo, anche le altre espressioni elencate risultano intensificate rispetto all'originale greco. La giustificazione che Massa Positano adduce per spiegare questo scarto linguistico rimanda alla sostanziale differenza tra l'uso della lingua greca epico-tragica, che ancora nel quarto secolo a.C. era «pulsante di vita», rispetto alla lingua poetica magniloquente di un Alfieri o un Monti, che suona morta e falsa ad un pubblico moderno[99]. Eppure, la scelta di Romagnoli potrebbe essere stata determinata anche dagli stessi studi nei quali propose di ricostruire le ipotetiche radici popolari della commedia antica, determinando, così, l'uso di un'espressività più bassa in relazione a quei personaggi che sulla scena ateniese di quinto secolo riproducevano le caratteristiche e i modi triviali dei protagonisti delle farse originarie[100]. Entrambe le ipotesi considerate sono, dunque, da ricondurre all'impiego in Romagnoli «di un linguaggio poeticamente più vivo e attuale» costellato, per creare l'effetto parodico laddove lo richiede il testo greco, «da una più intensa frequenza di espressioni popolaresche, di locuzioni dialettali, romanesche per lo più ma anche tolte ad altri dialetti, da parole volgari ma non usuali, più buffe anzi in certo loro ridicolo preziosismo, da termini pittoreschi, sprizzanti con la continuità di un fuoco d'artificio»[101].

La resa dei giochi di parole rappresenta un altro esempio di come la versione romagnoliana si allontani dal testo letterale per restituire, invece, lo spirito dell'espressione, come nell'assonanza tra κοππατίαν e ἐξεκόπην ai vv. 23-4 delle *Nuvole* che Franchetti riproduceva tramite l'allitterazione cavallo/cavato, forzando il gioco di parole e ponendo i due termini troppo lontani l'uno dall'altro per poterne cogliere l'eco originaria. Romagnoli variando l'espressione rispetto al testo greco ne mantiene, però, la distanza tra i suoni: «Ah! fu quando | comprai quel *puro sangue*! Poveretto | me! Ti si fosse marcito avanti il *sangue*!»[102]. Inoltre, in perfetta linea con i precetti esposti nella conferenza del 1911, la traduzione di Romagnoli tende a sostituire locuzioni e giri di parole, che non aggiungono particolare significato al testo, con espressioni maggiormente concise e rapide così da conseguire «un andamento altrettanto snello […] pur concedendo spesso alla sfumatura di qualche idea più spazio che non l'originale»[103]. Significativo, infine, è il progresso che la traduzione di Romagnoli apporta

[98] ZIMMERMANN 1993, 257-8.

[99] MASSA POSITANO 1948, 94. PONTANI 1976, 10, al contrario, rileva alcuni esempi di caricature aulico-letterarie riprese anche da allusioni ad un modello poetico in lingua italiana, come in *Uccelli*, v. 137 «O forestieri, un tempo uomo già fui» che richiama il v. 67 del Canto I dell'*Inferno*.

[100] Sulle teorie intorno alla genesi e allo sviluppo della commedia vd. *infra*.

[101] MASSA POSITANO 1948, 94. Esempi dell'uso del dialetto si trovano in PONTANI 1976, 10-1.

[102] MASSA POSITANO 1948, 94. Il testo greco recita: «ὅτ'ἐπριάμην τὸν κοππατίαν· οἴμοι τάλας, | εἶθ'ἐξεκόπην πρότερον τὸν ὀφθαλμὸν λίθῳ».

[103] Ivi, 95.

all'interpretazione di Aristofane rispetto alle precedenti, progresso che deriva certamente dalla familiarità instauratasi con l'autore nel corso dei dieci anni di studio sulla commedia antica. La *parodos* delle *Nuvole* viene portata come esempio di tale competenza sul testo: Romagnoli restituisce l'aspetto acustico, tramite la ricorrenza del suono onomatopeico 'u', del brusio, del brontolio del coro di Nuvole, in quanto queste ultime non possono essere accostate a immagini luminose o leggiadre ma, in linea con la metafora della sottigliezza sofistica che rappresentano, sono viste piuttosto «quali velarî di pioggia che si levano sull'orizzonte ove prima splendeva il sole, pregne di acqua e soprattutto di fragore»[104].

La successiva scelta di tradurre in estensione le opere poetiche della Grecia antica condusse Romagnoli a risultati diseguali: infatti, a mantenere il livello dell'Aristofane sarebbero stati Teocrito[105], i mimi di Eroda, il dramma satiresco (*Ciclope* e *Satiri alla caccia*) e, in parte, anche Pindaro. Tra le versioni raccolte da Zanichelli Massa Positano cita l'*Iliade* e l'*Odissea* come esempi di oscillazione tra «passi di alto valore poetico, assai limpidi» e «trascuratezze e sviste facilmente evitabili, e un andamento in cui prevale una ricerca di concisione, di sapore alquanto letterario, che rende talvolta quasi affannoso il ritmo»[106], mancando sia una profonda consuetudine con l'autore sia una maggiore attinenza con la letterarietà del testo. Anche per i lirici la traduzione di Romagnoli mostra simile maniera compositiva, nonostante fosse stato condotto un lavoro esegetico che, al contrario, rivelava e precedeva con «lucido vigore»[107] la versione. In questo caso, avrebbe prevalso sul Romagnoli traduttore e critico il Romagnoli esperto di prosodia e musica greche, per cui alla precisa resa metrica del testo attraverso i tempi forti dell'italiano[108] non corrisponde un'uguale attenzione allo spirito dell'autore, probabilmente a causa del condizionamento della rima e del carattere spesso frammentario delle opere tradotte, nonché di una certa frettolosità nella composizione che sembra essere rimasta quasi ad uno stadio preparatorio prima dell'ulteriore elaborazione[109]. Sulle traduzioni dei tragici, ancora, il giudizio non è unanime: Pasquali riteneva, ad esempio, che l'Eschilo e l'Euripide del Romagnoli si somigliassero come «due gocciole d'acqua» in quanto resi attraverso «una lingua freddamene classicistica» e poco incline alla fedeltà alla lettera, che il filologo registra anche per la versione di Aristofane[110]; Massa Positano, tuttavia, segnala il pregio artistico delle versioni di *Baccanti*, *Agamennone* e *Alcesti*[111], forse perché tra le prime ad essere realizzate appositamente per la messinscena teatrale.

[104] Ivi, 97.
[105] Riguardo Teocrito, MASSA POSITANO (ivi, 111) nota la stessa accentuazione del colorito scherzoso registrata per le versioni di Aristofane, in quanto Romagnoli avrebbe allacciato il poeta siracusano ad un filone comico che da Archiloco giunge sino a Eroda.
[106] Ivi, 100.
[107] VALGIMIGLI 1927, 65.
[108] Vd. *infra*.
[109] Cfr. MASSA POSITANO 1948, 103-5. Sulla traduzione di *Alcesti* vd. ZOBOLI 1999.
[110] PASQUALI 1973 [1925], 171.
[111] MASSA POSITANO 1948, 106.

Il progetto di Romagnoli, dunque, presenta risultati differenti dovuti da un lato all'affinità con gli autori e agli studi più o meno approfonditi sui testi originali, dall'altro alla stanchezza «che trasparisce in molte traduzioni romagnoliane e, a volta a volta, impediva all'illustre ellenista di aderire con abbandono al palpito vivo dei lirici oppure di rendersi interprete completo della poesia dei tragici, elaborata e spiritualizzata in assiduo tormento interiore»[112]. Tuttavia, come già accennato, l'opera di traduzione andava compiuta per adempiere a un ideale divulgativo, che si affiancava all'organizzazione degli spettacoli classici e alla pubblicazione su quotidiani e riviste di articoli, di contenuto meno specialistico ma di più ampia diffusione, intorno alla poesia greca[113]. Romagnoli, quindi, agiva in Italia come Murray e Wilamowitz facevano rispettivamente in Inghilterra e Germania, con una differenza sostanziale: Murray e Wilamowitz erano legittimati dal loro stesso ambiente a svolgere attività 'umanistica', a essere filologi e professori senza rimanere lontani «dalla vita della nazione»; al contrario, un filologo italiano nel 1910-1915 «era, esclusivamente, un professore, doveva restare professore, epperò segregato e non politico e non *homme des lettres*, se non voleva essere irriso come un dilettante (o peggio). E il pubblico, avesse o non avesse desiderio di cose classiche, non esisteva – o non contava»[114].

L'ostilità per una traduzione dei classici concepita come divulgazione e orientata ad un pubblico medio-colto è mossa anche da ragioni altre che non il ripudio per un'attività sentita dai filologi classici come 'dilettantistica'. Le pagine postume di Renato Serra *Intorno al modo di leggere i Greci* espongono il problema negli stessi anni in cui Romagnoli teorizzava il suo ellenismo artistico[115]. Partendo dalla domanda che Eschilo rivolge a Dioniso al v. 1323 delle *Rane* («– ὁρᾷς τὸν πόδα τοῦτο; – ὁρῶ») in riferimento all'errore metrico al verso immediatamente precedente che cita l'*Ipsipile* di Euripide[116], Serra dichiara il proprio «senso vivo di confusione e disagio» per non poter intendere «nulla di ciò che importa» di fronte alla pagina fitta di caratteri greci; allo stesso tempo, la consapevolezza che altri, «gli scienziati», comprendevano il testo antico gli riusciva di conforto[117]. Riflettendo sull'impossibilità di conoscere con esattezza la poesia greca e il gusto estetico quali dovevano essere presso l'antica civiltà[118], Serra afferma che la Grecia che *oggi* piace è quella descritta da Romagnoli nella conferenza romana del 1906[119], una Grecia «romantica e barbara, disordinata e colorata

[112] Ivi, 111.
[113] DE FALCO 1948, 133.
[114] TREVES 1992a, 291-2.
[115] Lo scritto apparve nel 1924 su due fascicoli della «Critica» curato da Manara Valgimigli il quale, a premessa, espone i criteri di pubblicazione del testo e ne ipotizza la cronologia: una prima redazione si sarebbe avuta tra la fine del 1908 e l'inizio del 1909, mentre successive redazioni possono datarsi tra il novembre e il dicembre del 1911. Cfr. SERRA 1924, 177-8.
[116] Cfr. SOMMERSTEIN 1996, 276: «[…] Aeschylus is drawing attention to a metrical irregularity in 1322, where the initial two-syllable 'aeolic base' is abnormally replaced by ∪ ∪ –, a licence which appears occasionally in Euripidean aeolics and in particular in *Hypsipyle* fr. 1 iii 7».
[117] SERRA 1924, 179-80.
[118] Ivi, 180.
[119] Cfr. ZOBOLI 2004, 92.

[…] nel suo sapore, come dicono, di cosa vissuta»[120] e, quindi, lontana dall'ellenismo esemplare e classico:

> L'ideale scolastico, fatto di parole e di figure retoriche, che illuminava la Grecia degli umanisti, è tramontato di là dei monti; la Grecia che ci tocca oggi è una Grecia di cose, schietta, autentica, nuda.
> Tanto è vero che il Ministro della pubblica istruzione ha abolito la grammatica e le minuzie della lingua greca, per sostituire i frammenti di vita, l'insegnamento delle illustrazioni e delle cose; e i professori di greco si sono messi a apparecchiare i testi greci per le persone colte, con traduzioni che ne rappresentano la sostanza e il succo senza vani scrupoli di forma.[121]

Proprio le traduzioni e, in particolare, quelle dei *Lirici greci* di Fraccaroli, pubblicate nel 1910 con grande successo di critica, suscitano l'insofferenza di Serra in quanto riproducono approssimativamente i testi scegliendoli tra quanto «può avere un qualche interesse per l'arte e per la storia, omettendo i frustoli, e ciò che non val nulla e i luoghi osceni»[122]; inoltre, l'ambizione di restituire i poeti lirici in metrica barbara è sentita come anacronistica dal momento che i moderni non possono più, come Dioniso, rispondere affermativamente al quesito eschileo e, quindi, comprendere il valore del ritmo[123]. Oltre a Fraccaroli, Serra cita anche Pascoli e Romagnoli quali traduttori immaginifici, attenti a riprodurre la sostanza poetica più che la forma linguistico-grammaticale[124], giungendo a traduzioni che rappresentano il poeta antico «non più come una raccolta di frasi o di modi, ma piuttosto di motivi poetici, di fantasmi e di movimenti lirici e drammatici»[125]: traduzioni, dunque, che avvicinano la Grecia al pubblico con sentimento più o meno artistico[126] ma che non sono adatte a infondere, secondo Serra, «la mancanza e il desiderio e magari il tormento» per la poesia greca[127].

Nonostante le affermazioni (postume) di Serra, la raccolta Zanichelli dei *Poeti greci* ebbe il merito di rendere «familiari gli autori greci, ed in particolare Aristofane, a non piccoli strati della classe media»[128], anche se, rileva Treves, non avrebbe ricoperto un ruolo incisivo nel panorama culturale del ventennio tra le due guerre se non a livello di successo editoriale tra un certo tipo di pubblico, rappresentato principalmente

[120] SERRA 1924, 181.
[121] Ivi, 182. Il riferimento è qui all'istituzione della materia di Cultura greca nei licei, abolita nel 1911 (ivi, 177).
[122] Ivi, 241.
[123] Cfr. ZOBOLI 2004, 93. SERRA 1924, 241 parla di una «superstizione che poteva avere senso ai tempi di Platen o di Carducci».
[124] Ivi, 243. Serra riporta ad esempio la versione pascoliana del fr. 119 W di Ipponatte, mentre per Romagnoli e Fraccaroli istituisce un paragone tra le relative versioni del fr. 114 W di Archiloco.
[125] Ivi, 242.
[126] Nel distinguere la maniera compositiva di Fraccaroli e Romagnoli, Serra afferma (ivi, 243): «l'uno è più stitico, non ha il colorito e la freschezza dell'altro che snocciola i versi e gli aggettivi grassi come se facesse di suo».
[127] Ivi, 244.
[128] DEGANI 1969, 1446. Cfr. anche FALCO 1948, 133.

da scolari e studenti, persone colte, salotti eleganti e professionisti «in fregola di umanesimo»[129]. L'oscillante gradimento per le versioni di Romagnoli risulta evidente, in primo luogo, dalle parole di lode circa l'innegabile servizio reso a favore della diffusione di massa della poesia greca che contribuì, inoltre, a sostituire vecchie versioni classicistiche all'epoca ormai illeggibili[130]; allo stesso tempo, pesa anche il giudizio critico-estetico circa la riuscita o meno di certe traduzioni: se le commedie, i drammi satireschi, Teocrito, Eroda e i mimici minori sono riconosciuti essere gli esempi del miglior Romagnoli, anche sulla base di una certa affinità di temperamento con quelle opere e quei determinati autori, per i lirici e i tragici il discorso si fa diverso forse perché compiuti con l'ansia di portare a termine il grandioso progetto[131], oppure perché proprio l'Aristofane avrebbe segnato il limite della sua attività erudita[132] con ricadute sulle stesse traduzioni[133]. Eppure, nonostante lo scarso valore filologico ed esegetico attribuito dalla critica contemporanea e il crescente oblio in cui caddero nel corso dei decenni successivi alla sua morte, le versioni di Ettore Romagnoli ricoprirono un ruolo importante nel favorire la conoscenza degli autori greci e, in parte, anche latini tra la popolazione italiana di media cultura e sono principalmente da intendere quali vere e proprie 'ricreazioni' della poesia antica, condotte con sensibilità insieme di studioso e artista[134] nonché nate dal desiderio di rivivere e far propri i testi originali per «partecipare ad altri, a quanti più si possa, le proprie emozioni e quasi di soggiogare al fremito di altri spiriti la vitalità del proprio mondo sentimentale, della propria concezione e idealità»[135]: dunque, l'opera del traduttore si sviluppa in estensione affrontando i testi della poesia greca dalle origini al crepuscolo per divulgarli al pubblico colto non specializzato, al quale Romagnoli intendeva rivolgersi anche in reazione alla prassi filologica del suo tempo[136].

[129] TREVES 1992a, 296.
[130] PERROTTA 1948, 94-5. Cfr. anche DEGANI 1969, 1446 e COPPINI 2003, 919: «E se è vero che per la maggior parte queste traduzioni – in particolare quelle di Omero, Esiodo, Pindaro e dei tragici – appaiono pesanti e retoriche, talvolta intollerabili al nostro gusto moderno, non va trascurato il fatto che al loro tempo esse rappresentarono un cosciente tentativo di svecchiamento rispetto ai toni tradizionali».
[131] DE FALCO 1948, 133.
[132] TREVES 1992a, 288.
[133] DEGANI 1969, 1446-7.
[134] Cfr. CROCE 1907, 206-7.
[135] MASSA POSITANO 1948, 83.
[136] Ivi, 99. Cfr. anche PASQUALI 1973 [1925], 171: «E, man mano che con l'esercizio cresce la facilità del verseggiare, già agli inizi mirabile, man mano che lo incoraggia a produrre rapidamente il favore del gran pubblico, che non è sempre quello di gusto più fine, egli tira sempre più via».

4. *Le «rievocazioni» del dramma antico*

Nel suo contributo alla biografia di Romagnoli, Gino Cucchetti si sofferma primariamente sulla caratterizzazione del grecista come uomo di teatro rievocandone anche un 'litigio' con Pirandello avvenuto nel salotto letterario di Lucio D'Ambra:

> Ricordo che, ad un certo momento, il Pirandello, proprio il Pirandello, che in quel tempo – dopo il successo del *Fu Mattia Pascal* – stava scrivendo le sue *Novelle per un anno*, ma che, dieci anni più tardi avrebbe illuminato e sbalordito il mondo con un teatro tutto suo, nuovo ed eccezionale, si scagliò contro il teatro, classificandolo «arte secondaria e trascurabile»!
> – Chi ha proferito una simile bestemmia?! – gridò il Romagnoli.
> – Io! che non bestemmio mai… – aveva risposto il Pirandello, con quella sua voce dai toni acuti.
> Fu un putiferio. […] Finché, ad un certo momento, più nessun'altra voce ottenne di farsi udire in quel tafferuglio, eccetto quella del Romagnoli. Tutti, allora, si tacquero, presi dal fascino della sua parola. […]
> Un prodigio! Egli m'apparve imparagonabile conoscitore d'ogni arte scenica, d'ogni suo particolare, d'ogni suo segreto, in tal modo esperto e profondo, da stupire.[1]

Come messo a fuoco in questa testimonianza, Romagnoli si presenta come un cultore della pratica scenica ed è in grado di conversare in maniera convincente con i maggiori intellettuali dell'epoca: oltre ad intraprendere l'attività di *metteur en scène* di spettacoli classici e moderni[2], infatti, fu conosciuto anche in veste di recensore e le sue critiche teatrali vennero raccolte nei tre volumi della serie *In platea*, edita da Zanichelli tra il 1924 e il 1926; gli riuscì, pure, di inserire il teatro nella polemica antifilologica con una proposta che, tuttavia, non ebbe seguito effettivo. Nel volume *Paradossi universitari* (1919), il grecista ragiona su una possibile riforma dell'università italiana secondo i criteri delineati nei precedenti *pamphlet* polemici[3] e introduce l'idea di creare

[1] CUCCHETTI 1964, 14-6. Pirandello dimostrerà di conoscere e apprezzare l'attività di Romagnoli come erudito e traduttore, citando il suo lavoro *La musica greca* in un articolo sul *Verso di Dante* del 1907 e riprendendone la traduzione del *Ciclope* per la sua versione in dialetto siciliano del citato dramma satiresco. Anche Romagnoli avrebbe confermato la sua stima e l'amicizia per Pirandello, definendolo inoltre «un uomo di genio» (*La questione scenica nelle rappresentazioni classiche. Una conversazione con Ettore Romagnoli*, «Corriere di Ferrara», 23 aprile 1927).

[2] Tra le drammaturgie originali si segnalano le raccolte dei *Drammi satireschi* e gli adattamenti tratti da *I Promessi sposi* e *Don Chisciotte*.

[3] Il volume si apre con la provocatoria proposta di abolire la tesi di laurea per la scarsità di argomenti innovativi da analizzare e a causa dell'inesperienza degli stessi studenti per le questioni maggiormente puntuali della disciplina: «E perciò, a disposizione dei candidati non rimangono se non argomenti futili e vanamente ostici, autori sui quali il tempo ha steso un velo salutare, quistioni di lana caprina, attorno alle quali non saprebbero fiorire che scimunitaggini e sottigliezze» (ROMAGNOLI 1919a, 5).

un'Università artistica in cui vengano a convergere studi teorici e pratici per soddisfare le reciproche mancanze della preparazione eminentemente tecnica insegnata in accademie di belle arti o conservatori e dei *curricula* universitari con le cattedre di Storia dell'arte o della musica; la fondazione di un simile istituto, infatti, avrebbe consentito ai giovani, che pur conseguendo un diploma artistico non riuscivano tuttavia ad emergere in quel campo, di intraprendere una carriera affine al loro percorso di formazione ad esempio come esperti storici della materia, critici, ispettori di museo o altro[4]. In aggiunta a questo curriculum fondamentale, Romagnoli intendeva fornire l'Università artistica di cattedre di recitazione e dizione che fossero propedeutiche per i docenti della scuola dell'obbligo («[…] fra tanti professori che insegnano nelle scuole medie, ne troverete uno appena su cento che sappia leggere decentemente una poesia o una pagina di prosa. Onde il disamore e il distacco dei giovani dai nostri poeti e dai nostri scrittori, e, in genere, la poca efficacia di ogni ordine d'insegnamento nelle nostre scuole»[5]) e, insieme, per la professionalizzazione degli attori («La maggior parte son figli d'arte, cioè si son formati sulle tavole del palcoscenico; molti vengono su dai filodrammatici; parecchi salgono fra le quinte di punto in bianco: biglietto d'andata senza gloria»[6]). Anche in questo caso, l'impostazione teorico-pratica data all'insegnamento tramite la rappresentazione, ogni anno, di drammi storici tratti da differenti epoche si doveva realizzare in un corso di letteratura drammatica basato sull'esposizione letteraria e contestualmente tecnica della materia[7].

Le considerazioni riportate vanno inquadrate nell'attività teatrale che Romagnoli stesso intraprese dal 1911 e che svolse, in principio, proprio con gli studenti dell'Università di Padova, dove dal 1908 lavorava come docente universitario. Tuttavia, questa esperienza fu preceduta da alcune dichiarazioni, avanzate durante la conferenza letta al Quarto Convegno di «Atene e Roma», riguardo l'opportunità di far rappresentare il teatro antico sulle scene moderne. Nell'ultima parte del citato discorso Romagnoli propone, infatti, di estendere il processo di divulgazione della cultura classica ad un mezzo, il teatro, che avrebbe permesso di raggiungere un tipo pubblico ancora più vasto rispetto a quello delle persone di alta o media cultura e che veniva perciò salutato come «il più ampio tramite che ricongiunga il mondo antico al moderno»[8]. La proposta

Sostituendo alle tesi «un esame esauriente intorno alla materia nella quale il candidato intende addottorarsi» (ivi, 13) si eviterebbe il moltiplicarsi di contributi scientifici superflui (ivi, 8: «salve poche eccezioni, lavori di principianti non possono essere che zavorra») replicando, in sostanza, le stesse dinamiche delle Università tedesche; al contrario, chi possiede vero ingegno critico potrà ugualmente produrre lavori scientifici senza essere obbligato a redigere una tesi di laurea per saggiare le proprie competenze (ivi, 10: «Chi è nato col bernoccolo critico ed erudito, non avrà bisogno mai di tali eccitamenti e rivelazioni, e tanto meno delle quattro bazzecole nelle quali consiste l'essenza suprema del sullodato metodo scientifico»).

[4] Ivi, 85-92.

[5] Ivi, 93.

[6] Ivi, 94.

[7] Ivi, 95-6.

[8] ID. 1917 [1911], 126. Ancora oggi, la messinscena di testi del dramma antico rappresenta il principale strumento per promuoverne la conoscenza tra i neofiti. Cfr. CONDELLO – PIERI 2013, 558-9.

di Romagnoli viene giustificata constatando la volontà del pubblico stesso a partecipare a simili rappresentazioni: il grecista cita i successi ottenuti da tale repertorio sia in Germania con una rappresentazione di *Edipo re* a Berlino, probabilmente da individuare nel colossale spettacolo diretto da Max Reinhardt nel 1910, come verrà approfondito oltre, sia in Italia con la messinscena per la Drammatica Compagnia di Roma di una riduzione dell'*Orestea* nel 1906[9]. Tuttavia, nell'Italia di primo Novecento il dramma antico risulta difficilmente frequentato dalle compagnie teatrali e Romagnoli ne individua i motivi elencando, contestualmente, alcune possibili soluzioni per indurre gli addetti ai lavori a rappresentare maggiormente queste opere: le versioni correnti dei testi, inadatte alla scena per lo stile eccessivamente letterario e da sostituire, secondo il grecista, con traduzioni 'pronunciabili' dagli attori; la reintegrazione della musica e dei cori, questi ultimi opportunamente ridotti e, piuttosto che cantati, declamati con accompagnamento melodico; la costituzione di un repertorio del dramma antico e la conseguente fondazione di una compagnia professionistica destinata ad interpretare i caratteri tragici creando, in tal senso, uno stile di recitazione appropriato[10]. La rappresentazione a Fiesole dell'*Edipo re*, diretto e interpretato dall'attore e capocomico Gustavo Salvini proprio nel contesto del Quarto Convegno di «Atene e Roma»[11], rappresenta per Romagnoli la dimostrazione «di quel che potrebbe sugli animi, sui cuori, per l'educazione del gusto estetico, una più ampia resurrezione dei capolavori drammatici dell'antichità»[12]. Secondo Pintacuda, quell'operazione, condotta sotto l'egida della Società «Atene e Roma», ebbe il merito di riportare il dramma antico sulle scene italiane riscoprendolo «non nel senso letterario o storico, bensì nel senso propriamente teatrale e spettacolare»[13]. Eppure, la messinscena fu preceduta, almeno in Italia, dalla citata prova della Drammatica Compagnia di Roma nonché dalle sperimentazioni drammaturgiche di Gabriele d'Annunzio che, nella loro natura di riduzioni ovvero drammaturgie originali ispirate alla messinscena tragica, rappresentarono il contesto culturale e teatrale su cui Romagnoli avrebbe avanzato le proprie teorie sulla modalità di rappresentazione contemporanea del dramma antico.

Con una serie di scritti, che si collocano tra il 1895 e il 1900, D'Annunzio elabora le proprie idee intorno al rinnovamento del teatro italiano, culminate con l'elaborazione del romanzo *Il Fuoco*[14] ed eseguite praticamente con una serie di produzioni delle sue opere drammatiche originali. La proposta dannunziana intendeva, infatti,

[9] ROMAGNOLI 1917 [1911], 127-8.
[10] Ivi, 128-37.
[11] Promotore della rappresentazione fu Angiolo Orvieto che si avvalse della collaborazione della moglie Laura e di altri. Per una ricostruzione dell'evento cfr. GARULLI 2016, 74-5.
[12] ROMAGNOLI 1917 [1911], 137.
[13] PINTACUDA 1978a, 5. Tuttavia, lo studioso confonde la data di rappresentazione (1911) con il 1904 quando Ildebrando Pizzetti compose i *Tre intermezzi sinfonici* per l'*Edipo Re*, eseguiti al Teatro Olympia di Milano il 30 aprile di quell'anno ed editi poi da Ricordi nel 1927, a quanto pare usati anche come musica per lo spettacolo di Salvini (cfr. ivi, 14, n. 8). L'attore, inoltre, ha portato in scena nel 1909 anche l'*Ippolito portatore di corona* di Euripide al Teatro Valle di Roma. Cfr. E. BOUTET, *Ippolito*, «Avanti!», 9 gennaio 1909.
[14] VALENTINI 1992, 11.

svincolare il teatro e la drammaturgia italiani dalla predominante messinscena di testi del teatro naturalista e borghese, condizionati dal repertorio ibseniano e dai romanzi russi, e di opere liriche romantico-veriste, ormai esautorate dal fine artistico per scopi commerciali e per l'inettitudine dei librettisti[15]. Il poeta, al contrario, proponeva di favorire una «rinascenza della tragedia»[16] di carattere latino, perché in contrapposizione al modello del Teatro di Bayreuth e alla «presunta continuità storica fra Grecia e Germania»[17], e insieme moderno, in quanto la forma drammaturgica ideata si fondava non sulle caratteristiche del teatro di prosa ma sull'incontro tra più arti (pittura, architettura, poesia, musica) secondo la teoria del poema visibile. Nato da considerazioni sulla transizione della tecnica pittorica nella composizione del romanzo, il concetto di poema visibile si traferisce alla drammaturgia dannunziana per indagare il modo in cui il teatro diventa «il "luogo" dove le "immagini precise" si coniugavano con la musicalità del ritmo e della parola poetica, dove la descrizione – il quadro – coabitava con la narrazione – il tema – la linea ininterrotta, ma variata, dell'azione della *dramatis persona*»[18]: si trattava, quindi, di rendere 'plastica' la parola teatrale e offrire allo spettatore un'esperienza sinestetica tale da coinvolgerlo totalmente nel dramma[19].

Quest'idea di spettacolo come 'visione' deriva in D'Annunzio dalle speculazioni nietzschiane, mediate presumibilmente dalla stampa francese e dall'amico Angelo Conti[20]: il modello di riferimento è rappresentato infatti dalla tragedia greca coincidente, nell'interpretazione di Conti, con un'idea di spettacolo organico che integra musica, poesia e danza[21] e, «sulla scia di Wagner e di Romain Rolland»[22], si realizza in

[15] Ivi, 16 e 24-6. Su un rinnovamento nella composizione di libretti adeguati alla partitura musicale cfr. G. D'ANNUNZIO, *Il melodramma*, «La Tribuna», 28 giugno 1886 e 15 marzo 1887 (ora anche in VALENTINI 1992, 62-6).

[16] Questo il titolo di un articolo di D'Annunzio pubblicato su «La Tribuna» del 3 agosto 1897 (ora anche in VALENTINI 1992, 78-80), dove viene rievocata l'esperienza delle rappresentazioni di *Eumenidi* e *Antigone* presso il teatro romano di Orange.

[17] TREVES 1992b, 146.

[18] VALENTINI 1992, 22.

[19] Cfr. EAD. 1993, 16 sull'influenza della pittura preraffaellita nella concezione spettacolare dannunziana: «L'effetto di simulazione del reale, che D'Annunzio ammirava nei preraffaelliti, sarà infatti l'istanza estetica che guiderà le messe in scena delle sue tragedie: non l'illusione di realtà del teatro di cartapesta, ma autenticità e concretezza perseguite con una ricerca – a volte maniacale – dell'oggetto originale, con un utilizzo della moderna scenotecnica (panorami, palcoscenici girevoli…) e non in ultimo con una accentuata propensione per gli effetti di percezione sinestetica (udire il ventoso paesaggio dipinto e vedere il suono del maestrale), il cui obiettivo era quello di assorbire lo spettatore nel clima della tragedia, investirlo sensorialmente nel paesaggio».

[20] L'influenza di Nietzsche era già dominante nella cultura francese degli anni novanta dell'Ottocento per cui D'Annunzio potrebbe aver ripreso anche autonomamente alcune idee del filosofo. Non è inoltre da escludere che Conti conoscesse la *Nascita della tragedia* in lingua originale (la prima edizione francese è del 1904, mentre in Italia viene pubblicata nel 1907) come pare dalle citazioni presenti nella *Beata riva* (1900). Cfr. TREVES 1992b, 134.

[21] VALENTINI 1992, 32.

[22] Ivi, 43. Per un approfondimento vd. PUPPA 1979.

un evento culturale di massa[23], dove il pubblico viene identificato con il popolo che, nell'ottica dannunziana, «si accosta all'arte istintivamente» ed è in grado «"di riconoscere, dopo lunghi anni d'aberrazione, il significato, la dignità di una solennità teatrale"»[24]. Il 'sogno' di un teatro all'aperto da edificare sul lago di Albano dove promuovere nei mesi primaverili rappresentazioni di drammi antichi e moderni, riprendendo il modello di spettacoli all'aperto nei teatri di Orange e di Bussang e riconducendolo nella finzione del *Fuoco* al teatro del Gianicolo, viene proposto da D'Annunzio come «il recinto ideale per l'opera della futura rinascenza latina»[25], intesa appunto come rinascita della tragedia nel suo originale carattere di culto e cerimonia[26] ma salutata anche come rinnovamento teatrale e, insieme, politico-culturale. Secondo l'opinione di Treves, infatti, il progetto dannunziano coincide con «l'avviamento a una fase nuova della cultura italiana mercé l'esperienza e la pratica d'un teatro nuovo, d'un colloquio con lo spettatore o con la folla»[27] e, per quanto riguarda l'esegesi del dramma antico, si propone in discontinuità con l'interpretazione della filologia tedesca a favore di una riscoperta artistico-estetica di ascendenza latino-mediterranea che risuonerà anche nelle teorie di Romagnoli sul rinnovamento (appunto) degli studi classici[28]. D'altronde, l'identificazione della tragedia moderna e mediterranea voluta da D'Annunzio

[23] Suggestiva l'ipotesi di TREVES 1992b, 138-41 secondo il quale l'idea di teatro per il popolo sia derivata in D'Annunzio non solo da analoghe manifestazioni francesi, ma anche dal cultore di antichità classiche di origine toscana Silvestro Centofanti, che nel 1842 vagheggiava un teatro dove rappresentare tragedie storico-nazionali da svolgersi di giorno e alla presenza del popolo. D'Annunzio avrebbe potuto leggere queste pagine durante gli anni di studio al Collegio "Cicognini" di Prato, dove presumibilmente circolavano manuali e commenti scolastici a cura dei maggiori studiosi toscani, tra cui anche Centofanti.

[24] VALENTINI 1992, 45. Vd. anche G. D'ANNUNZIO, *La Rinascenza della tragedia*, «La Tribuna», 3 agosto 1897 (= VALENTINI 1992, 79): «[..] i battellieri del Rodano, i bifolchi della Camarga, i setaiuoli di Avignone, i calafati di Arles, misti agli ospiti venuti dalle città sconosciute tremano di pietà e di terrore mentre la soave ed eroica figlia di Edipo s'avanza "verso il talamo che tutto sopisce". Essi sono là, intenti e muti, dinanzi a quell'apparizione subitanea della vita ideale. Nelle loro anime rudi ed ignare – ov'è un oscuro bisogno di elevarsi, per mezzo della Finzione, fuor della carcere cotidiana in cui elle servono e soffrono – la parola del poeta, pur non compresa, per il potere misterioso del ritmo reca un turbamento profondo che somiglia a quello del prigioniero il quale sia sul punto di essere liberato dai duri vincoli. La felicità della liberazione si spande a poco a poco in tutto il loro essere; le loro fronti solcate si rischiarano; le loro bocche use alle vociferazioni violente, si dischiudono alla meraviglia. E le loro mani alfine – le aspre mani asservite agli strumenti del lavoro: al remo, all'aratro, al telaio, al martello – si tendono con moto concordo verso la vergine sublime che manda alle stelle un gemito immortale».

[25] M. MORASSO, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, «Gazzetta di Vicenza», 18 ottobre 1897 (= VALENTINI 1992, 80). L'epiteto era stato ricavato da un articolo del visconte Melchiorre de Vogüe, pubblicato nel 1885 sulla rivista «Revue des deux monde» con il titolo *Le renaissance latine* e dedicato proprio a D'Annunzio, in quanto visto come il promotore di una nuova cultura e identità latina in opposizione al *roman russe* e alla letteratura del Nord Europa (TREVES 1992b, 143-6).

[26] Cfr. M. MORASSO, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, «Gazzetta di Vicenza», 18 ottobre 1897 (= VALENTINI 1992, 82): «La persona vivente in cui si incarna il verbo di un rivelatore, la presenza di una folla intenta e muta – ecco i due elementi essenziali di un culto, di una cerimonia, di un mistero. – Vi è qualche analogia, mi sembra, tra l'abside e l'arco scenico, tra la nave del tempio e l'anfiteatro, tra l'officiante e l'attore».

[27] TREVES 1992b, 136.

[28] Cfr. DI MARTINO 2019, 182-3.

con un «teatro di festa»[29] sembra riecheggiare nella denominazione di 'feste siracusane' data ai cicli di spettacoli classici presso il Teatro greco di Siracusa dai suoi fondatori, così come la forma sinestetica che le messinscene di Romagnoli intendono riprodurre tramite un allestimento coerente nelle sue parti artistiche (testo, musica, danza) e tecniche (scene e costumi)[30] tende al poema visibile dannunziano se non, addirittura, ad una creazione organica concepita da un solo *chorodidaskalos*[31]. Questa rinnovata attenzione alla complessità della messinscena teatrale secondo il modello dell'antico dramma greco rappresenta una tendenza che sarà ripresa anche nelle riflessioni drammaturgico-pedagogiche del primo Novecento, trovando nello spazio del teatro *en plein air* una continuità con il paesaggio naturale circostante grazie alla quale si realizza l'originario rito festivo e si appaga l'istinto dell'uomo di «godere sensualmente o spiritualmente non nella limitata angustia dell'ambiente da lui creato ma nella sconfinata meraviglia che sa darci la bellezza della natura»[32].

In Italia, osservazioni simili furono proposte anche per il teatro al chiuso da Edoardo Boutet, importante critico teatrale napoletano e direttore artistico del primo teatro stabile d'Italia, il Teatro Argentina, e della relativa compagnia teatrale, la Drammatica Compagnia di Roma, nel biennio della loro fondazione (1905-1906). Nelle sue recensioni Boutet insisteva, con sentimento che Silvio D'Amico definì apostolico[33], su un aspetto in apparenza scontato ma che, di fatto, veniva quasi puntualmente trascurato dalle compagnie capocomicali dell'epoca: l'equilibrio dello spettacolo ottenuto non per la presenza imperante del grande attore, il quale si stacca dalla messinscena per risaltare le proprie doti[34], ma per la fusione coerente dei diversi segni («testo, interpreti, allestimento scenico, gestione, ruolo del pubblico»[35]), per cui si rende necessario estirpare il narcisismo dei mattatori e riconsiderare la pratica scenica secondo una visione che si muove dallo studio e dall'esercizio attoriali per svilupparne le doti

[29] M. MORASSO, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, «Gazzetta di Vicenza», 18 ottobre 1897 (= VALENTINI 1992, 82).

[30] Cfr. PIAZZA 2019, 15.

[31] A proposito dell'artefice unico, nel *Fuoco* D'Annunzio propose Lorenzo Bernini come prototipo di tale figura in quanto era stato autore, scenografo, musicista, compositore e attore di un'opera teatrale (D'ANNUNZIO 1982 [1900], 127). Cfr. anche VALENTINI 1992, 26 sulla necessaria coincidenza tra poeta e musicista nell'elaborazione di opere liriche.

[32] BONAJUTO [1927?], 19. Cfr. anche PIAZZA 2019, 12-3 per le riflessioni di Isadora Duncan sulla ricerca di un nuovo rapporto tra uomo e spazio scenico ispirato all'estetica del teatro greco, su cui si fonda anche la progettazione architettonica con il 'teatro totale' di Gropius.

[33] D'AMICO 1921, 30.

[34] La recensione all'*Ippolito* di Gustavo Salvini rappresenta un esempio della critica che Boutet rivolge ai mattatori, i quali «scelgono quelle interpretazioni che credono, o sono, adatte alla loro gloria. Ma riassumendo appunto nella loro gloria o nel loro valore tutte le ragioni del quadro scenico, accade che il grande attore o l'attore che si eleva di tanto o di quanto sulla folla, monologheggia, staccato dal quadro scenico, alla ribalta, mentre gli attori modesti son lì quasi unicamente per fornirgli l'attacco alle battute» (E. BOUTET, *Ippolito*, «Avanti!», 9 gennaio 1909). Al contrario, il critico apprezza l'arte di Sarah Bernhart che rivela il profondo studio alla base della sua interpretazione drammatica (E. BOUTET, *Sara Bernhardt*, «Nuova Rassegna», 22 gennaio 1893).

[35] BARBINA 2005, 30.

naturali (definite dal termine 'coltura') fino all'attenzione dovuta alla complessità della produzione in ogni suo aspetto (la 'fattura')[36].

La sua nomina a direttore del Teatro Argentina rappresenta il banco di prova per verificare l'operatività della sua predicazione: l'abolizione dei ruoli fissi all'interno della compagnia e l'attenzione alla recitazione e al movimento delle masse, la cura per l'allestimento affidato a scenografi esperti, l'accurata scelta di un cartellone 'eclettico' – con spettacoli del teatro antico, classici del repertorio italiano e straniero, lavori più contemporanei e affidati ai giovani –, prezzi dei biglietti accessibili[37]. Il debutto del *Giulio Cesare* di Shakespeare in apertura di stagione fu accolto con successo proprio grazie alla ricercata collaborazione dei vari elementi scenici[38] e ad un allestimento degno di un teatro stabile, come affermerà Pirandello nel ricordare questo spettacolo insieme alla già citata riduzione dell'*Orestiade*[39]. A quest'ultima, tuttavia, non fu riservata la stessa accoglienza dell'opera shakespeariana, anzi le repliche romane vennero ridotte per mancata risposta del pubblico[40]; diversamente, però, nella conferenza del 1911 Romagnoli riporta una confidenza dell'«amico» Boutet[41] in seguito ad una replica dell'*Orestiade* a Bologna, così profondamente partecipata dagli spettatori da fargli affermare che quell'evento rappresentava per lui «il vero teatro per tutto un popolo»[42].

La nota familiarità tra D'Annunzio e Boutet[43] si rivela non solo in una certa consonanza di idee sulla messinscena ma anche con l'allestimento per il Teatro Argentina de *La Nave* nel 1908 per decisione dello stesso critico napoletano, nonostante si fosse già dimesso dal ruolo di direttore artistico dello Stabile[44]. Inoltre, il fatto che Romagnoli nel 1911, di fronte ai classicisti dell'«Atene e Roma», rinvii proprio a Boutet per alcune affermazioni sull'equivalenza tra teatro del popolo e dramma antico e alluda,

[36] Ivi, 40-1.

[37] L'istituzione, che prese il nome ufficiale di 'Teatro Stabile della Città di Roma', fu creata per iniziativa del Conte Enrico di San Martino Valperga e finanziata grazie ai sussidi devoluti dalla Società degli Autori, dal Re e dalla Regina Madre, dallo stesso Comune e da vari mecenati. Inizialmente, la notizia dell'apertura di un teatro stabile fu accolta da un certo scetticismo, come si legge sulle pagine del settimanale «Il Signor Pubblico», i cui giornalisti e critici si esprimono ora a favore del 'nomadismo' teatrale italiano come espressione di versatilità, ora si mostrano contrari alla scelta in cartellone di testi così diversi tra loro, ora mettono in discussione la soppressione dei ruoli per gli interpreti (cfr. P. BETTOLI, *Il Teatro Stabile di Roma. Risposta aperta all'amico comm. Giuseppe Costetti*, «Il Signor Pubblico», 7 ottobre 1905; PI-PA-PI, *L'obbiettivo Boutet*, «Il Signor Pubblico», 21 ottobre 1905; G. COSTETTI, *Ancora del Teatro Stabile*, «Il Signor Pubblico», 28 ottobre 1905).

[38] Cfr. BARBINA 2005, 67-8.

[39] L. PIRANDELLO, *Il Teatro Stabile di Roma. (A conti fatti e da fare)*, «Il Marzocco», 10 giugno 1906.

[40] BARBINA 2005, 78.

[41] CUCCHETTI 1964, 12 ricorda che Boutet frequentava il salotto letterario di Lucio D'Ambra dove fu coinvolto nella discussione tra Romagnoli e Pirandello (ivi, 15).

[42] ROMAGNOLI 1917 [1911], 128.

[43] Un telegramma di D'Annunzio a Boutet in occasione dell'inaugurazione dell'Argentina (cfr. BARBINA 2005, 64) e la sua presenza al matrimonio del critico con Anita Viel nel 1907 sono solo alcune testimonianze dell'amicizia tra i due.

[44] Cfr. BARBINA 2005, 68, n. 13.

forse in un passaggio[45], anche a D'Annunzio, in ogni caso esplicitamente citato nella conferenza pindarica proprio per l'affinità con la poetica plastico-visiva di Pindaro[46], dimostra come le considerazioni esposte e i tentativi pratici compiuti per la rinascita del teatro italiano incrocino convincentemente le teorie del grecista sulle 'rievocazioni' del teatro greco: come si vedrà di seguito in dettaglio, gli allestimenti di Romagnoli per il dramma antico mireranno proprio alla coerenza scenico-interpretativa, basata sugli studi esegetici ma rielaborata liberamente nel contesto della messinscena, nonché a una fusione delle varie arti concorrenti alla creazione dello spettacolo teatrale.

Come racconta lo stesso Romagnoli in un articolo apparso sul «Secolo XX» nel maggio del 1924, la prima occasione per realizzare il suo progetto teatrale si presentò già nel 1911, quando il Comitato preposto all'Esposizione Internazionale di Roma per le arti e la cultura, che insieme a quella torinese e fiorentina fu organizzata per celebrare il cinquantenario dell'Unità d'Italia, ebbe l'idea di includere nei festeggiamenti alcune rappresentazioni classiche da svolgere nello Stadio Palatino, affidando la scelta dei testi e l'allestimento proprio a Romagnoli il quale, seppur ancora lontano dalle dichiarazioni antifilologiche di *Minerva e lo scimmione,* già sentiva la necessità di opporsi alle «Loro Altezze il Convenzionalismo, l'Ottusaggine, l'Accademismo che imperavano […] nel bel regno della filologia classica»[47]. Le stesse opere deputate alla messinscena erano state scelte proprio per il discredito che, a detta di Romagnoli, sembravano godere nell'ambiente degli studi classici: «I suddetti tirannelli dichiaravano, fra mille aforismi bertoldeschi e cacasennici, che le *Baccanti* erano una stanca opera senile, indegna della Musa d'Euripide, senza vera sostanza né intensità drammatica; che il Teatro d'Aristofane era ormai lontanissimo dalla sensibilità moderna […]; che il *Ciclope* era una bazzecoletta che doveva aver costato al poeta ben poca fatica […]; e dunque, io scelsi per le rappresentazioni sul Palatino, le *Baccanti*, le *Nuvole*, e il *Ciclope*»[48]. Al di là dell'eco antifilologica di cui lo scritto, postumo al 1917, risente, le idee di Romagnoli a proposito delle rappresentazioni dei drammi classici in epoca contemporanea rinviano ad analoghe concezioni a proposito della sua attività di traduttore di testi antichi. L'ellenista afferma, infatti, che le versioni per gli spettacoli furono il compito meno arduo, in quanto già con l'Aristofane aveva tracciato il proprio metodo di lavoro esposto in seguito al Convegno dei classicisti; la vera sfida, piuttosto, era rappresentata dall'allestimento scenico dal momento che Romagnoli, pur avendo lui stesso ricordato i precedenti di Gustavo Salvini e del Teatro Argentina, constatava la mancanza in Italia di una tradizione teatrale legata al dramma antico e, non desiderando rivolgersi né all'esempio estero né ad una ricostruzione archeologica «da esporre

[45] Cfr. ROMAGNOLI 1917 [1911], 129-30: «Versioni veramente sceniche, renderebbero più accetti quei lavori agli attori degni di questo nome, dico agli immuni da certa enfasi retorica che da qualche tempo, auspice un poeta senza dubbio grandissimo, è tornata a dominare le nostre scene».
[46] ROMAGNOLI 1958 [1910], 275.
[47] ID. 1958 [1924], 505-6. L'esperienza non viene citata nella Conferenza del 1911 forse perché non ancora progettata.
[48] Ivi, 506.

al sollazzo e alla critica degli eruditi»[49], decise di applicare agli spettacoli il medesimo metodo delle sue traduzioni: «resuscitare la parte vitale dell'arte antica, farne una trasposizione nella sensibilità moderna»[50].

Il lavoro preparatorio sui figurini dei vestiti e sulle partiture musicali fu condotto in autonomia da Romagnoli, il quale afferma di non aver trovato in quell'occasione collaboratori che condividessero con altrettanto entusiasmo le sue fatiche di «corego»; tuttavia, ebbe la fortuna di avvalersi del prezioso contributo dell'archeologo Giacomo Boni sia come improvvisato 'magazziniere', dal momento che il suo studio presso il Foro Romano «fu pieno di suppellettile bacchica, di ghirlande, di tirsi, di pelli di fiere»[51], che come altrettanto improvvisato attore con lo stesso Romagnoli durante una prova della sticomitia tra Penteo e Dioniso[52]. Riguardo alla recitazione, Romagnoli contattò l'attore e capocomico Gualtiero Tumiati il quale, trascinato dall'entusiasmo per il progetto, si mise a disposizione per gli spettacoli e, in seguito, avrebbe collaborato anche per le rappresentazioni classiche a Siracusa. Alla fine, però, gli spettacoli sul Palatino non ebbero più luogo e le motivazioni addotte dalla Commissione responsabile dell'evento furono riportate da Giustino Lorenzo Ferri sulle pagine della «Nuova Antologia» nell'agosto dello stesso anno: a causa della vastità e dell'eterogeneità del programma teatrale proposto, che comprendeva anche rappresentazioni moderne e contemporanee a Castel Sant'Angelo, il Comitato esecutivo aveva preferito rinunciare al progetto delegando ai Teatri Argentina, Quirino e Costanzi la responsabilità di costituire un cartellone attraente per l'Esposizione[53]. Tuttavia, Romagnoli decise di perseguire il suo progetto artistico e i tre spettacoli, a cui si aggiunse anche l'*Alcesti*, furono portati in scena con grande successo negli anni immediatamente successivi, prima grazie alla collaborazione di una compagnia costituita da studenti dell'Università patavina, poi nel 1913 con la compagnia del Teatro Argentina in occasione degli spettacoli classici di Fiesole e, finalmente, anche a Roma[54].

Le esperienze con il teatro universitario rappresentano l'argomento meno studiato dalla critica sul Romagnoli teatrante, nonostante abbiano contribuito a delineare alcune idee registico-attoriali derivanti dagli studi esegetico-filologici, alle quali sarebbe rimasto in gran parte fedele anche per gli spettacoli al Teatro greco di Siracusa. Questi primi allestimenti, inoltre, vanno a collocarsi nell'alveo di un'attività scenica che, a

[49] Ivi, 507.
[50] *Ibid.*
[51] Ivi, 506.
[52] Secondo la testimonianza di Romagnoli, condita come di consueto d'ironia, la prova fu interrotta dall'arrivo dell'allora direttore dell'Imperiale Istituto archeologico germanico il quale, dopo averli visti acconciati in costume, desistette dal suo intento di protestare contro una conferenza tenuta il giorno prima dallo stesso grecista e «credendoci di sicuro usciti di cervello, si voltò e scappò a gambe levate» (ivi, 507).
[53] FERRI 1911, 3. Le rappresentazioni programmate comprendevano, i *Suppositi* di Ariosto, *La cortigiana* di Pietro Aretino, la *Virginia* di Alfieri, il *Ruy Blas* di Hugo, il *Don Giovanni* di Zorrilla, l'*Importanza di chiamarsi Ernest* di Wilde.
[54] ROMAGNOLI 1958 [1924], 509-10.

cavallo tra Ottocento e Novecento, viene praticata soprattutto nelle Università del Regno Unito testimoniando, con molta probabilità, l'attenzione che Romagnoli rivolgeva agli studi classici inglesi nelle più svariate manifestazioni: in generale, il grecista dimostra di tenersi aggiornato con le novità del classicismo d'Oltremanica citando, nella conferenza del 1911, i risultati ottenuti da Henry Browne, professore del University College Dublin, nella ricostruzione ritmico-musicale delle strofe corali greche e le relative esecuzioni fonografiche a cura della University College Choral Union[55]. Non stupirebbe, quindi, se il grecista si fosse rifatto ancora all'esempio anglosassone anche per l'idea di allestire spettacoli con la collaborazione di studenti universitari: simili produzioni, sia in lingua inglese che in greco antico, erano state promosse in Inghilterra e Scozia fino dagli anni '70 e '80 dell'Ottocento da studenti e professori dei college e si legarono, da un lato, allo sviluppo del *curriculum studiorum* classico verso una comprensione del mondo antico nella sua interezza secondo i dettami dell'*Altertumwissenschaft* tedesca, dall'altro, alla crescente attenzione per le scoperte archeologiche di Schliemann e Evans anche al di fuori del contesto accademico. Inoltre, la sempre più frequente presenza femminile negli istituti di alta formazione e nelle università britanniche produsse uno stimolo alle esibizioni di opere antiche con cast di sole donne, in particolare con la rappresentazione di un testo 'morale' come l'*Alcesti*[56].

La prima prova di Romagnoli con il teatro universitario si ebbe già nel 1911 al Teatro Verdi di Padova e a Vicenza con le *Nuvole* di Aristofane, una scelta temeraria per la difficoltà del testo ma, a quanto pare dalle testimonianze, pienamente approvata da quella fetta di pubblico «che non va a teatro per secondi fini di snobismo estetico o di archeologia drammatica, ma si è abbandonato all'antico commediografo con la stessa simpatica fiducia con cui va alla prima di un celebrato autore moderno, senza aver mai letto la commedia […] Quel pubblico non è certo il più autorevole, ma è quello, purtroppo, i cui verdetti sono inappellabili, se non indiscutibili»[57]. L'allestimento curato da Romagnoli aveva, quindi, entusiasmato gli spettatori 'profani' creando una continuità tra il mondo contemporaneo e il quadro del quinto secolo a.C. come descritto da Aristofane: «[…] dal nostro tempo di automobili e di aeroplani alla

[55] Cfr. ID. 1917 [1911], 125. Per un approfondimento sulle sperimentazioni musicali di Browne vd. *infra*. Nel 1908 Browne fondò il Museum of Ancient History presso il Department of Classics della sua Università, concepito per favorire l'insegnamento della storia antica tramite l'osservazione diretta dei *Realien* ('*eye teaching*'): a partire dal 1905, infatti, cominciò ad utilizzare nel corso delle sue lezioni supporti visivi e tattili (diapositive, fotografie, stereogrammi e, qualora possibile, artefatti) riproducenti materiale archeologico. L'istituzione del museo si basava, tra gli altri, sul modello dell'Ashmolean Museum di Oxford, diretto allora da Arthur Evans con il quale Browne fu in contatto e dei cui scavi ebbe modo di riferire nel corso di tre lezioni al University College (per un approfondimento vd. SOUYOUDZOGLOU-HAYWOOD 2007). Probabilmente, l'idea di Romagnoli di fornire le Università e i Centri di cultura italiani di musei e gipsoteche potrebbe derivare proprio da questi esempi, e da analoghe pratiche diffuse anche in Germania a cui, d'altronde, si era rifatto anche Löwy nel fondare il Museo dei gessi.

[56] Le tappe di simile 'fioritura' di *performances* di teatro greco nei college del Regno Unito di fine XIX secolo sono indagate e svolte da HALL – MACINTOSH 2005, 446-461.

[57] FERRI 1911, 10.

ippofilia dello *sportsman* ateniese Tirchippide [*scil.* Fidippide, nell'adattamento di Romagnoli], dalle nostre lotte di classe, dal nostro socialismo di governo alla demagogia del Cuoiaio, dall'ecclettismo pragmatistico dei nostri nuovi filosofi alla satira feroce dei sofisti personificati per la denigrazione impertinente del poeta nel loro più nobile debellatore»[58]. Il ruolo rivestito dal grecista nella realizzazione dello spettacolo spazia da quello di traduttore a quello di capocomico e compositore: raccoglie le testimonianze iconografiche più attinenti per l'ideazione di costumi e scene; si avvale dei frammenti musicali greci per le musiche; istruisce in un solo mese, alcuni giovani studenti, tra cui si segnala il futuro germanista Vincenzo Errante nel ruolo di Tirchippide[59], ottenendo risultati di assoluto rilievo per una compagnia di dilettanti[60].

L'anno successivo Romagnoli porta in scena le *Baccanti* di Euripide che, dopo l'ormai consueta prima al Teatro Verdi di Padova il 18 maggio[61], partono in *tournée* per le piazze di Venezia (Teatro La Fenice) e Trieste (Teatro Rossetti)[62]. Il cast, anche in questo caso, è costituito dagli studenti universitari di Padova, alcuni dei quali già attori nella rappresentazione delle *Nuvole*[63], con la presenza anche di comparse (indicate nel foglio di sala per la rappresentazione a Padova con la dicitura «Baccanti di Tebe – Guardie – Ancelle – Popolo di Tebe», due «rammentatori»[64] e tecnici di scena[65]. Romagnoli assume la direzione artistica occupandosi, anche in questo caso, della traduzione e della riduzione del dramma nonché dell'allestimento scenico complessivo, ricostruendo scenografia, costumi e musica «su monumenti della Grecia classica»[66]. Il grecista comincia a rivestire quel ruolo di 'direttore artistico' che ricoprirà anche negli spettacoli siracusani e che può essere identificato nelle idee di Edoardo Boutet, in quanto rivolto alla ricerca di un equilibrio tra le parti costitutive dell'intera messinscena come nota opportunamente un recensore della prima patavina:

[58] Ivi, 11.

[59] Errante avrebbe partecipato anche agli altri allestimenti della compagnia studentesca. Il cast completo è segnalato in ivi, 10, n. 1 e comprendeva G. de Vecchi (Lesina), G. da Zara (Socrate), F. Loringiola (Discorso giusto), I. Gasparini (Discorso ingiusto), il coro composto «dalle signorine Ester Cocco, corifea, Ferrini, Garatte, Praloran, Corvo, Drudi e dai signori Ferriguti, corifeo, Brisotti, Bardella, Prosdocimi, Steiner, Zanibodi». La direzione dei cori era affidata a F. Marzollo, la scenografia a G. Contarello, i costumi a M. Bonetti e le maschere a V. Brocchi.

[60] Ivi, 10-1.

[61] Alla prima sarebbero stati presenti Fraccaroli, Angiolo e Adolfo Orvieto, Giacomo Boni, Massimo Bontempelli e Giosuè Borsi (cfr. P. PANCRAZI, *Le* Baccanti *di Euripide al 'Verdi' di Padova*, «L'Adriatico», 19 maggio 1912, 2).

[62] Cfr. CUCCHETTI 1964, 67.

[63] Dal programma di sala della rappresentazione al Teatro Verdi si leggono i nomi di A. Ferriguto (Dioniso), G. Zanini (Tiresia), F. Lorigioia (Cadmo), A. Lami (Penteo), G.B. Medin (Guardia), V. Errante (Pastore, in questo caso il ruolo include anche quello del Secondo messaggero vd. *infra*), M. Martello Maluta (Agave) e le corifee B. Lami (quest'ultima sarà scritturata anche a Siracusa con le *Coefore* nel 1921), E. Cocco e B. Cardin-Fontana.

[64] M. Dazzi e L. Lorigiola. *Ibid.*

[65] G. Palumbo (direttore dei cori), M. Bonetti (direzione scenica), B. Puozzo (figurini), Berini – Pressi & C. di Milano (Scene), R. Genoni (costume di Agave). *Ibid.*

[66] *Ibid.*

> Giustamente la cura maggiore dei direttori e degli artisti si è volta all'effetto d'insieme ch'è riuscito intonato, regolato – durante i tre atti nei quali Romagnoli ha suddiviso la rappresentazione – da un ritmo e da un colore felicemente costanti. Quest'effetto e questo equilibrio d'insieme era assolutamente necessario nella rappresentazione della tragedia greca che – per la sua natura essenzialmente musicale, anche quando non sia propriamente accompagnata dalla musica – ritiene del melodramma, ed esige in ogni sua parte un'andatura armonica d'insieme di carattere essenzialmente ritmico […] A quest'insieme di misura e di severità contribuivano mirabilmente la scena e i costumi dovuti a Bertini Pressi e a Bruno Puozzo: semplice l'una – e nei tre atti costante – rappresentante un piccolo colonnato di vestibolo a destra, di sbiego: nello sfondo, incubo costante, la mole grandiosa del Citerone. I costumi ricchi, ornati da figurazioni tratte di su antiche pitture elleniche, di elegantissimo taglio.[67]

La cura per un allestimento coerente con l'idea della direzione artistica rappresenta la preoccupazione principale di Romagnoli, il quale, come già nelle *Nuvole*, si rifà agli esempi della pittura ceramica e architettonica dell'antichità dimostrando come la formazione mediata da quell'ellenismo artistico da lui postulato si traduca *praticamente* sulla scena: le riproduzioni grafiche e fotografiche delle rappresentazioni universitarie (figg. 1-5) mostrano l'attenzione ai dettagli del costume e della scenografia che ricalcano quel nuovo ideale classico, che Romagnoli voleva popolare, policromo e romantico e Serra, similmente, definiva barbaro, disordinato, colorato e, di nuovo, romantico[68].

Nel 1913 «una folata di entusiasmo ellenico e impeto archeologico»[69] soffiò sul Teatro del Popolo di Milano con la messinscena da parte di Romagnoli nelle sere del 28 febbraio e del 3 e 5 marzo di un ciclo di rappresentazioni greche. Il progetto di presentare quattro lavori (*Baccanti* e *Nuvole* nelle prime due date e *Alcesti* e *Ciclope* nell'ultima) era inteso a «esemplificare tutti i tipi drammatici del teatro greco»[70], dalla tragedia alla commedia e dal dramma 'ibrido' a quello satiresco; inoltre, la significativa scelta del luogo andava a intersecare i presupposti divulgativo-populistici dello stesso grecista. Il Teatro del Popolo, infatti, era stato realizzato in un'ampia e lunga sala in via Manfredo Fanti, precedentemente adibita a deposito macchine e trasformata dal dirigente della Società umanitaria di Milano A. Osimo e da A.E. Marescotti in un teatro con palco e piccola galleria, dove si poteva partecipare a concerti e spettacoli professionistici a prezzi modesti[71]: secondo una lettera di Anna Kuliscioff a Turati, il biglietto per il ciclo di rappresentazioni greche sarebbe costato una lira, tre lire per i «posti distinti» e nove per l'abbonamento alle tre serate[72]. La bassa cifra era motivata

[67] P. PANCRAZI, *Le* Baccanti *di Euripide al 'Verdi' di Padova*, «L'Adriatico», 19 maggio 1912, 2.
[68] ROMAGNOLI 1911 [1906], 207; SERRA 1924, 181.
[69] *Rivista teatrale*, «L'illustrazione italiana», 9 marzo 1913, 238.
[70] A.E. MARESCOTTI, *Il Teatro del Popolo e le rappresentazioni greche*, «Il teatro illustrato», 15-30 marzo 1913.
[71] TREVES 1992, 141 ricorda di aver assistito proprio in quella sala anche a concerti di Toscanini con l'orchestra della Scala, una volta terminata la stagione concertistica e operistica del teatro.
[72] Ivi, 141-2.

dallo stesso Osimo per adempiere al nobile obbligo di educazione sociale e di pubblica utilità in quanto «le opere che soddisfano bisogni di natura, diremo così, superiore fanno sentire più vive le esigenze dei bisogni fondamentali, stimolano questi stessi bisogni nelle classi più misere e le rendono più attive e fattive per la conquista di migliori condizioni»[73]. Attraverso le molteplici manifestazioni artistiche organizzate, il Teatro del Popolo intendeva offrire «una nuova prova di quanto sia sensibile all'arte il popolo e come soltanto quello che lascia in lui un'impressione duratura nel suo spirito lo attiri e soltanto ciò che gli dà motivo a riflettere lo interessi e soltanto quanto trova bello, senza ch'egli sappia pur spiegarlo a se stesso, lo attiri»[74].

Le tre serate dedicate al dramma greco furono accolte da un pubblico meno 'popolare' del previsto, con la presenza di alcune figure di spicco dell'ambiente culturale come la già ricordata Kuliscioff e il compositore Giacomo Puccini[75]. Tuttavia, le recensioni e i resoconti concordano nel riconoscere il successo degli spettacoli restituendo una serie di dettagli sull'allestimento complessivo che sembra, di fatto, mantenersi entro le coordinate tracciate da Romagnoli con gli spettacoli degli anni precedenti: la simmetria drammaturgica della tragedia, enfatizzata dalla presenza del coro (addirittura separato dagli attori sul palcoscenico[76]) e dalla musica originalmente composta a partire dai frammenti antichi; i costumi elaborati secondo i modelli tratti dalle pitture ceramiche con variazioni nello stile peculiare di ciascuno spettacolo[77]. Gli attori, scelti non più solo tra gli studenti ma anche tra laureati dell'Università di Padova e 'dicitori' noti[78], dimostrano un profondo affiatamento nonostante il loro dilettantismo, che avrebbe condizionato lo stile di recitazione verso un tono eccessivamente enfatico[79]. In generale, il ciclo di teatro greco a Milano confermava il valore divulgativo dell'iniziativa soprattutto perché, a differenza di esperienze simili condotte

[73] Parte del discorso di Osimo è riprodotto in A.E. MARESCOTTI, *Il Teatro del Popolo e le rappresentazioni greche*, «Il teatro illustrato», 15-30 marzo 1913.

[74] Ivi.

[75] CAJO, *Dopo il primo successo greco-italiano-patavino a Milano fra il popolo… ed altre classi sociali. Con Benini: in piena discrezione*, «Il Veneto», 2 marzo 1913. Secondo l'autore dell'articolo apparso sull'«Illustrazione italiana» «il popolo d'altra parte non era rappresentato che da una esigua minoranza, poiché il pubblico era composto più che di operai e di popolane, delle più note signore dell'aristocrazia e della borghesia, di letterati e musicisti, di studiosi e intellettuali, e anche di *sportsmen* e di *clubmen*, e di moltissimi curiosi».

[76] Questa distanza tra coro e attori si mantiene, con rare eccezioni, anche negli spettacoli siracusani (vd. *infra*).

[77] A.E. MARESCOTTI, *Il Teatro del Popolo e le rappresentazioni greche*, «Il teatro illustrato», 15-30 marzo 1913: «Gli attori buffi abbiamo veduto indossare un costume, che, per ogni riguardo, ricordava quello del nostro Pulcinella. Così vestiti gli Ateniesi e tutti gli antichi videro i loro eroi buffi. Per le *Baccanti*, la cui azione si svolge a Tebe, nella reggia del vecchio Cadmo, venuto di Fenicia, il Romagnoli ha scelto un tipo di vesti greco-orientaleggiante. Invece assolutamente greci erano i vestiti dell'*Alcesti*, e quelli del *Ciclope* ci sono apparsi una meraviglia sotto ogni aspetto».

[78] Nel libretto di sala delle *Nuvole* e nelle cronache degli altri spettacoli ritornano i nomi di Lami, Errante, Lorigiola, Cocco, mentre si aggiunge Giosuè Borsi nei ruoli di Socrate e Dioniso.

[79] A.E. MARESCOTTI, *Il Teatro del Popolo e le rappresentazioni greche*, «Il teatro illustrato», 15-30 marzo 1913 e VICE, *Le* baccanti *tragedia di Euripide tradotta da Ettore Romagnoli al Teatro del Popolo*, «La Sera», 1 marzo 1913.

all'estero, si presentava per la prima volta in Italia il teatro greco nella sua manifestazione comica, tragica e 'tragicomica' avvicinandolo, almeno nelle intenzioni se non nell'effettiva realtà dei fatti, ad una classe di persone che difficilmente ne avrebbe fruito senza questo tramite[80].

Nella seconda metà di maggio dello stesso 1913 Romagnoli portò la sua riduzione delle *Baccanti* al Teatro romano di Fiesole, su invito di un Comitato istituito quell'anno per promuovere rappresentazioni classiche nel sito archeologico. L'idea era stata concepita in seguito ai successi ottenuti nel 1911 con le rappresentazioni di *Edipo re* curate dalla compagnia di Salvini e dell'*Oreste* alfieriano allestito dal direttore e impresario del Teatro Niccolini di Firenze, U. Saccenti[81]. La possibilità di replicare l'esperienza per l'anno successivo fu vanificata dalla guerra in Libia ma presto ripresa grazie all'eco del consenso riportato da Romagnoli con i suoi spettacoli universitari: infatti, presidente del Comitato e promotore anche delle precedenti rappresentazioni fu il fondatore e direttore del «Marzocco» Angiolo Orvieto, legato agli studi di cultura classica per l'amicizia con i maggiori filologi dell'epoca, in particolare quelli della scuola fiorentina di Vitelli con il quale fondò la «Società italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto». Orvieto fu, tra l'altro, spettatore a Padova delle *Baccanti* dirette da Romagnoli[82], al quale si incaricò l'allestimento della medesima tragedia non più con i giovani universitari di Padova bensì con la collaborazione della Drammatica Compagnia di Roma, allora diretta da Ignazio Mascalchi e Ugo Farulli[83]. Il coinvolgimento del grecista era stato approvato dalla stessa «Atene e Roma» che, da statuto del Comitato sottoscritto il 26 marzo 1913, doveva essere interpellata «per la parte letteraria», mentre la Soprintendenza agli Scavi di Etruria veniva consultata «per la parte archeologica e artistica»[84].

La natura maggiormente professionale di questi spettacoli è chiarita dalla stipula di un contratto tra il Comitato, Romagnoli e la Compagnia. Le clausole prevedono che il grecista fornisca la traduzione e le partiture musicali (probabilmente le stesse usate anche nelle rappresentazioni universitarie) e si impegni a rendersi disponibile *in loco* per l'intera durata delle prove e dell'allestimento fino al termine delle quattro recite previste: il soggiorno a Firenze è a sue spese ma il Comitato gli garantisce un'indennità di £ 1500 a cui si aggiungono £ 500 per ogni rappresentazione, in modo tale da coprire sufficientemente la permanenza di Romagnoli nel capoluogo toscano. La Compagnia,

[80] SM., *Un ciclo del teatro greco a Milano*, «Tribuna», 22 febbraio 1913; A.E. MARESCOTTI, *Il Teatro del Popolo e le rappresentazioni greche*, «Il teatro illustrato», 15-30 marzo 1913. Cfr. anche G.P., *Le* Nuvole *di Aristofane al Teatro del Popolo*, «Corriere della Sera», 4 marzo 1913, 2: «L'iniziativa del Romagnoli, dunque, è buona e degna d'incoraggiamento non perché la commedia di Aristofane possa dare un raffinato gradimento estetico ma perché la rappresentazione di essa accosta il pubblico alla conoscenza di un aspetto della vita e dell'arte antica nel modo più facile e più gradevole».

[81] Queste e le informazioni successivamente riportate si leggono su un libretto di sala dal titolo *Rappresentazioni classiche primaverili al Teatro Romano di Fiesole*, 6, rinvenuto presso il Fondo Romagnoli e forse diffuso antecedentemente il debutto per tutta una serie di indicazioni sull'acquisto dei biglietti e le agevolazioni dei trasporti rivolte agli spettatori.

[82] P. PANCRAZI, *Le* Baccanti *di Euripide al 'Verdi' di Padova*, «L'Adriatico», 19 maggio 1912, 2.

[83] *Rappresentazioni classiche primaverili al Teatro Romano di Fiesole*, 7 e 11.

[84] Ivi, 6.

inoltre, si sarebbe impegnata in esclusiva con il Comitato stabilendo in accordo con Romagnoli l'assegnazione dei ruoli agli attori[85]. Il grecista, dunque, nonostante la presenza di una compagnia di professionisti, rivestì una parte attiva nell'allestimento complessivo e nelle scelte artistiche, come emerge da una sua lettera a Orvieto: «[…] io in queste *Baccanti* ho tentato una ricostruzione stilistica, d'aspirazione artistica, ma archeologicamente fondata. Ho voluto una ricostruzione della Tebe antichissima […]. Tutto questo allestimento scenico può piacere o dispiacere; però è organicamente concepito»[86]. In sostanza, la responsabilità per la riuscita dello spettacolo risulta affidata, anche se per 'commissione', a Romagnoli che, da parte sua, sembra perfettamente conscio dell'incarico e dell'idea scenica di 'rievocazione' del dramma antico che già con le *Nuvole* stava elaborando: la scenografia e i costumi ricercati sulla base delle evidenze archeologiche e vascolari, in virtù di quella riscoperta relazione tra fatto artistico e letterario; l'attenzione riservata alla parte corale nel suo *status* di attore, cantante e danzatore; la ricerca musicale e recitativa che si fonda sulle teorie di evoluzione della poesia greca a partire dalla musica, indagate dal grecista in diversi studi critici precedentemente all'esperienza teatrale.

Da una recensione di Domenico Oliva alle *Baccanti* che furono portate in scena da Romagnoli e dalla Drammatica Compagnia a Roma il 15 giugno del 1913, si evincono alcuni elementi non apprezzati dal recensore (la testa di Penteo in cartone, le comparse «inestetiche») il quale, allo stesso tempo, nota positivamente «la novità assoluta del genere [*scil.* la tragedia greca] che contrasta alle consuetudini dei nostri attori: questi dalle piccole e chiuse scene furono d'un tratto, e per così dire violentemente, trasportati al formidabile cimento dell'aria aperta, e dai mediocri autori che sogliono interpretare a Euripide, e alla sua tragedia più ardua e più originale»[87]. Oliva ricorda certi aspetti della messinscena come la divisione del coro tra corifee che recitano e altre coreute che danzano, coristi e orchestra nascosti alla vista del pubblico dietro la scenografia, l'illuminazione (necessaria) della luce diurna «che si affievolisce con il volgersi della scena sempre più cupo». Inoltre, lamenta il fatto che il pubblico era stato disturbato dall'uscita di alcuni spettatori prima della fine della rappresentazione:

> Il più disturbato di tutti mi parve un signore tedesco che seguiva le *Baccanti* avendo tra le mani il testo greco, e palesava il suo entusiasmo di *Fileuripide*, come l'avrebbe chiamato il poeta comico Assionico, non mi permetterei di dire di Euripidomane, con frequenti esclamazioni nella sua lingua nativa. Tanta pietà letteraria ed erudita è rispettabile, e, ahimè, è alquanto rara![88]

[85] Una copia scritta a mano del contratto da cui si traggono le presenti informazioni, si trova ora in AFI Documenti 1914.
[86] Citazione riportata in DEL VIVO – ASSIRELLI 1983, 35, n. 90.
[87] D. OLIVA, *Baccanti allo Stadio di Roma*, «Giornale d'Italia», 16 giugno 1913.
[88] *Ibid.*

Le prime sperimentazioni di Romagnoli con la messinscena del dramma antico furono, insomma, guidate da concetti e pratiche precedentemente elaborati e provenienti dalle fonti più diverse (le ricerche archeologiche coeve, gli studi eruditi e filologici, la 'rinascenza latina' dannunziana, le osservazioni di Boutet con la sua esperienza direttiva al Teatro Argentina, il Teatro del Popolo, le rappresentazioni universitarie anglosassoni) ma istituiscono certe caratteristiche che verranno ad inserirsi nella pratica del teatro *open air*, condotta dal grecista prima nel contesto dei monumenti antichi di Fiesole e Roma, per trovare poi una sede più congeniale nel Teatro greco di Siracusa, dando vita ad un nuovo canone estetico che trova la sua essenza nella coesione delle arti scenico-espressive all'interno di uno spazio all'aperto[89].

L'origine delle rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa è stato argomento largamente esplorato dagli studi di ricezione del teatro antico che ne hanno in generale rilevato il suo intersecarsi con il fenomeno dei festival teatrali all'aperto, sorti tra le ultime due decadi dell'Ottocento fino alla seconda guerra mondiale e adibiti alla messinscena di tragedie antiche[90]. Dalle dichiarazioni del conte e patrizio siracusano Mario Tommaso Gargallo, da considerare l'ideatore delle recite siracusane, la differenza principale tra l'iniziativa siciliana e i precedenti stranieri e italiani si manifestava nell'intenzione di rinnovare l'antico evento drammatico in un luogo, il Teatro greco di Siracusa, che *naturalmente* e per importanza risultava deputato a simile attività:

> Altrove, all'Estero, specialmente in Francia ed in Germania, dovunque si possano utilizzare pochi mal connessi ruderi o soltanto una posizione del luogo, si è tentato, con ottimi risultati, di riesumare le antiche tragedie. Dove poi esiste un vero teatro antico, come ad Orange, le rappresentazioni sono annuali. Lo stesso vuol farsi, come dirò appresso, a Fiesole in quel piccolo teatro romano. […] Dato ciò, pensai di raccogliere elementi per vedere di poter fare anche da noi, in un ambiente così favorevole, quello che altrove con tanto successo erasi tentato in ben peggiori condizioni dal lato storico e artistico.[91]

Queste le dichiarazioni rese da Gargallo il 7 aprile 1913 di fronte a un'assemblea di cittadini da lui riunita per accogliere la proposta di fondare un comitato esecutivo incaricato di realizzare gli spettacoli per aprile-maggio dell'anno successivo, richiedendo i permessi necessari al Ministero della Pubblica Istruzione («perché, essendo emanazione di tanta parte, e la migliore, della cittadinanza, esso [*scil.* il Comitato] rivestirà una maggiore autorità che darà al Ministero stesso e al pubblico affidamento di serenità di propositi») e progettando una campagna pubblicitaria locale, nazionale

[89] Cfr. PIAZZA 2019, 15-7 e vd. *infra* per le dichiarazioni dello stesso Mario Tommaso Gargallo.

[90] Per una considerazione generale cfr. MICHELAKIS 2010. Una più specifica trattazione sugli esordi moderni delle rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa è resa dai recenti studi in DI MARTINO 2019 e PIAZZA 2019.

[91] GARGALLO 1934 [1913], 29. La centralità della regione Sicilia viene rivendicata da Gargallo in seguito alla vittoria italiana nella guerra di Libia (dal settembre 1911 all'ottobre 1912), che avrebbe 'rilanciato' l'isola come meta privilegiata per le nuove colonie nordafricane.

ed estera insieme alla raccolta di sostegni finanziari e riduzioni per i «forestieri» a livello di accoglienza alberghiera e spostamenti ferroviario-marittimi[92].

Inizialmente, Gargallo aveva pensato di affidare la messinscena a Gustavo Salvini il quale, da parte sua, aveva provveduto a compiere dei rilievi *in loco* per valutare la fattibilità dell'iniziativa dichiarandosi interessato all'incarico per la notevole potenzialità artistica del luogo[93]. Tuttavia, su consulenza dell'archeologo roveretano Paolo Orsi, in quegli anni direttore del Museo archeologico di Siracusa e occupato in diverse campagne di scavi sul medesimo territorio, Ettore Romagnoli fu chiamato a collaborare alla traduzione, alla musica e alla direzione artistica per la sua competenza come classicista e per garantire l'accuratezza scenica «secondo i dettati dei più recenti studi archeologici»[94]. L'autore e il testo proposti per il primo ciclo di rappresentazioni classiche vennero scelti per il legame con il luogo e per l'importanza che in quegli anni rivestivano nell'immaginario culturale: Eschilo in relazione allo storico soggiorno siracusano e «perché le sue tragedie, lui presente, erano state rappresentate nello stesso Teatro Greco»[95]; l'*Agamennone*, su consiglio di Romagnoli, forse perché in consonanza con quell'ideale greco che si stava imponendo grazie alle scoperte archeologiche di Schliemann e di cui anche D'Annunzio aveva subito il fascino nell'elaborare *La città morta*[96]. L'impianto scenico dello spettacolo era stato ideato dall' 'irregolare del teatro' Duilio Cambellotti[97], mentre alla Compagnia dei Grandi Spettacoli diretta da Gualtiero Tumiati e Giuseppe Masi furono assegnati i personaggi principali[98] e Giosuè Borsi, che collaborò a titolo gratuito, rivestì il ruolo dell'Araldo[99]. Accanto a questi nomi recitarono anche ventiquattro attori nella parte del coro dei vecchi Argivi e circa cento comparse che andavano a rivestire i panni del popolo di Argo, delle ancelle di Clitemnestra, dei prigionieri troiani, delle guardie e dei seguaci di Agamennone ed Egisto; dietro la scena, nascosta al pubblico, l'orchestra eseguiva i commenti musicali e i cori furono cantati da centocinquanta studenti e studentesse del Liceo Gargallo di Siracusa mescolati ai figuranti[100].

[92] Ivi, 31-4. La promozione pubblicitaria per il primo ciclo di spettacoli a livello europeo fu condotta attraverso la diffusione in varie lingue del manifesto, il cui disegno raffigurante un tripode sullo sfondo del Teatro greco di Siracusa si deve a Lepoldo Metlicovitz. Cfr. PIAZZA 2019, 15.

[93] GARGALLO 1934, 29-30.

[94] ID. 1934 [1913], 32.

[95] Ivi, 41. Cfr. DI MARTINO 2019, 188-9 per la riconsiderazione di Eschilo in rapporto alla nuova «sensibilità post-romantica» (ivi, 188) e quindi alla riscoperta contemporaneità dell'autore che Ettore Bignone paragonava a Shakespeare per lo «spirito primitivo titanico» (cfr. AFI, Rassegna Stampa 1914, «Il Secolo», 8 aprile 1914).

[96] Cfr. la recensione allo spettacolo in ROMAGNOLI 1924. Per una ricognizione generale sulla fortuna di *Agamennone* cfr. MACINTOSH – MICHELAKIS – HALL – TAPLIN 2005.

[97] I costumi furono eseguiti da B. Puozzo e M. Bonetti.

[98] Gualtiero Tumiati (Agamennone), Teresa Mariani (Clitemnestra), Elisa Berti Masi (Cassandra), Giulio Tempesti (Egisto).

[99] Borsi sarebbe morto in guerra proprio l'anno successivo, come ricorda GARGALLO 1934, 117: «il pio messaggero doveva, un anno e pochi mesi dopo, cadere nella grande guerra che il destino preparava all'insaputa degli uomini, forse di tutti gli uomini. Né i colli fiorentini ebbero la tua salma, caro, eroico, santo, Giosuè Borsi!».

[100] Cfr. ID. 1934 [1914], 48; PINTACUDA 1978a, 9. I nomi dei coristi sono riportati in AFI, Rassegna Stampa 1914, «L'Ora», 4 aprile 1914.

Il debutto dell'*Agamennone*, avvenuto il 16 aprile del 1914, fu accolto dalla stampa nazionale ed estera con entusiasmo e l'estesa campagna pubblicitaria richiamò un pubblico di ottomila spettatori per il solo primo giorno[101], anche grazie all'alto valore artistico-culturale che era stato attribuito a questa iniziativa da istituzioni di rilievo: il Ministero della Pubblica Istruzione concesse giorni straordinari di vacanza agli studenti delle scuole secondarie per assicurare la loro partecipazione all'evento[102], inoltre la data di inaugurazione della Biennale d'Arte sarebbe stata variata proprio per non togliere attenzione agli spettacoli di Siracusa[103]. Romagnoli ricevette numerose buone recensioni dalla critica e l'inviato del «The Morning Post» lo paragonò a Gilbert Murray[104], che in quegli anni stava appunto svolgendo un'attività divulgativa simile per il teatro professionale britannico. Un bilancio di quelle tre giornate di rappresentazione (il 16, il 19 e il 21 aprile), a cui fu affiancata in giorni alterni la messinscena alle Latomie dei Cappuccini del *Carro di Dioniso* di Romagnoli sempre con la compagnia Tumiati[105], viene reso da Gargallo in un discorso del 28 luglio 1914. Il Conte sottolinea l'alto valore dell'evento che riportava per la prima volta una tragedia greca «nel suo ambiente naturale»[106] e si premura di ricordare il concorso di esperti, attori professionisti e maestranze e la partecipazione di giovani e amatori allo spettacolo, nonché di elencare le attività di accoglienza, propaganda, mobilità e decoro urbanistico richieste al Comune e allo Stato oppure coordinate dal Comitato esecutivo stesso. L'iniziativa, caratterizzata da un «elevato sentimento artistico e cittadino», trovò ulteriore riscontro dell'ottima riuscita nell'attenzione dimostrata dal pubblico partecipante, chiuso in «religioso silenzio […], mistico, solenne, impressionante, che, unito al panorama classico, meraviglioso, all'austerità dell'antico teatro divinizzato dai secoli e dai ricordi, dette alla tragedia quell'inarrivabile rilievo»[107].

Il secondo ciclo di rappresentazioni, già caldeggiato da Gargallo nel 1914[108], si ebbe tuttavia solo nel 1921 in seguito alla parentesi bellica della prima guerra mondiale. Mantenendo la continuità con il primo ciclo, lo spettacolo proposto è la seconda tragedia della trilogia eschilea, *Coefore*, così come resta invariato il ruolo di direttore artistico e traduttore affidato ad Ettore Romagnoli, a cui fu nuovamente affiancato Cambellotti come scenografo; per le musiche, invece, il grecista scelse il compositore siciliano Giuseppe Mulè, con il quale aveva già avuto modo di collaborare per un'opera commissionata da Ricordi, la *Dafria*, di cui fu librettista. La scelta del cast

[101] AFI, Rassegna Stampa 1914, «Provincia di Cremona», 17 aprile 1914.
[102] AFI, Rassegna Stampa 1914, «L'Ora», 17 febbraio 1914.
[103] PÀNTINI 1933, 22.
[104] AFI, Rassegna Stampa 1914, «The Morning Post», 19 aprile 1914.
[105] Cfr. AFI, Rassegna Stampa, 1914, «L'Ora», 2 aprile 1914 e ivi, 5 aprile 1914.
[106] GARGALLO 1934, 43.
[107] Ivi, 46-7.
[108] Ivi, 50. Gargallo riferisce, inoltre, che il bilancio degli spettacoli si era chiuso in attivo con un avanzo di più di diecimila lire da investire per una successiva iniziativa teatrale.

artistico ricadde sui membri della compagnia di Ettore Berti e Giuseppe Masi[109] e su elementi indigeni per il coro, le masse e l'orchestra. Il Comitato promosse a livello nazionale e internazionale anche questo secondo evento, invitando tra gli ospiti l'allora ex Presidente del Consiglio dei ministri Vittorio Emanuele Orlando e il Ministro per le arti e le scienze belga Jules Destrée: in alcune dichiarazioni, entrambi i politici si soffermano sull'alto valore artistico e, insieme, civico-morale delle feste siracusane, dal momento che se ne sottolinea da parte di Orlando l'attività educativa da far convergere nella nascita di un futuro istituto «focolare perenne alimentatore di una specialissima cultura […] fatta di erudizione ma anche di attività vitale»[110], da parte di Destrée la fondazione di un tipo di spettacolo che riprendeva «la leçon d'ordre, de mesure et armonie» tratta dalla Grecia antica e proponeva Siracusa come una Beyreuth dell'arte classica e modello di rinnovata civiltà in seguito alla terribile esperienza della Grande Guerra[111].

La rappresentazione delle *Coefore* segna, dunque, un nuovo successo per l'attività del Comitato esecutivo dando inizio a una progettualità teatrale continuativa per gli anni a venire. A essere sottolineato è anche il carattere innovativo degli spettacoli per il coinvolgimento armonico delle varie arti sceniche che, come si è detto, rappresentava un ideale già con la 'riscoperta' dannunziana della tragedia greca – e, in generale, con l'avanguardia europea a cavallo tra i due secoli – e sul quale lo stesso Romagnoli insisteva nell'allestimento dei suoi primi spettacoli. La consapevolezza di tale risultato creativo è chiara anche a Gargallo che in un discorso del 16 ottobre 1921 rimarca l'efficace compartecipazione degli elementi artistici:

> Le *Coefore*, opera ben differente dell'*Agamennone* e tanto meno di questa coreografica, non poteva ottenere tanto successo senza una fusione perfetta della parte letteraria e drammatica con la musica, con i movimenti delle masse, con

[109] Ettore Berti interpreta Oreste, Teresa Franchini riveste il ruolo di Elettra «interrompendo il suo lungo silenzio e infrangendo la incrollabile risoluzione di non più recitare» (AFI, Rassegna Stampa 1921, «Giornale di Bergamo», 21 aprile 1921), Emilia Varini è Clitemnestra, Giuseppe Masi Egisto, Renata Sainati Cilissa e Bice Lami la prima corifea. I documenti dell'Archivio INDA (AFI, Documenti 1921) riportano alcuni retroscena sulla scelta della compagnia, inizialmente affidata a Gualtiero Tumiati con l'obiettivo di mantenere una continuità collaborativa per «far sorgere dagli spettacoli futuri un Istituto che abbia per scopo il ripetere annualmente questi spettacoli classici e il favorire lo studio del teatro antico e l'amore per esso» (Lettera di Gargallo a Tumiati, 21 novembre 1920). La trattativa, tuttavia, non andò in porto per l'insistenza di Tumiati a proporre attori giovani per i ruoli principali (cfr. Lettera di Tumiati a Gargallo, 18 gennaio 1921: «Mi creda Conte: la Festa Siracusana è una festa di giovinezza: tutti corrono laggiù a bere la Primavera!»), mentre il Comitato preferiva puntare su attori di rilievo, almeno per le parti femminili, in vista delle grandi aspettative per la ripresa degli spettacoli (Lettera di Gargallo a Tumiati, 8 febbraio 1921). Dopo varie contrattazioni, in un telegramma del 10 marzo 1921 Romagnoli dà conferma della definitiva rinuncia della compagnia Tumiati agli spettacoli classici proponendo di contattare Giuseppe Masi per la nuova formazione che l'impresario, in una lettera a Gargallo del 4 marzo 1921, confiderà essere «indubbiamente un elenco di primissimo ordine».

[110] ORLANDO 1921, 8.

[111] Per le dichiarazioni di Destrée cfr. BONAJUTO [1927?], 57 e GARGALLO 1934 [1921], 54.

> lo sfondo della scena e i sapientemente combinati colori del vestiario. Tutti questi elementi furono con tanta bravura attuati insieme che l'opera ebbe la caratteristica dei capolavori, parve perfetta.[112]

Il risultato, infatti, sarebbe stato conseguito grazie al concorso di artisti di prim'ordine e alla cura meticolosa con la quale Romagnoli, in collaborazione con Cambellotti e Mulè, si sarebbe dedicato al progetto di scenografia e all'istruzione dei cori[113] e delle masse. Infatti, in una lettera (non datata) a Gargallo, il grecista si riferisce ai crediti sul cartellone in questo modo: «Giudico indispensabile la indicazione della mia direzione artistica, che dà un [carattere?] alla rappresentazione – e che d'altra parte è designazione obiettiva»[114]. Dunque, la direzione di Romagnoli comincia a essere da lui intesa come essenziale per la linea artistica che gli spettacoli siracusani stavano seguendo e la stampa, d'altronde, gli stava riconoscendo il ruolo di originale artefice delle messinscene siracusane, come appare da alcune interviste, in cui il grecista spiega l'intenzione sottesa alle sue rievocazioni classiche di non rispondere a ricostruzioni archeologiche ma a «esigenze moderne» introducendo «qualche mutamento o alterazione nella tecnica dello spettacolo»[115]: il coro, ad esempio, viene fatto entrare, uscire e muoversi da più punti della scena per rendere la loro presenza maggiormente naturale e non d'impaccio alla vista del pubblico; inoltre, tra la prima parte della tragedia incentrata sull'incontro di Oreste ed Elettra presso la tomba di Agamennone e la seconda con l'attuarsi del matricidio Romagnoli aggiunge un intermezzo musicato e mimato dal coro e dai figuranti, che viene a evocare il passare del tempo e il calare della sera[116].

Nonostante gli intenti 'modernizzanti', Romagnoli si trovò proprio in occasione dell'allestimento delle *Coefore* al centro di una polemica estemporanea promossa da Filippo Tommaso Marinetti e dai futuristi siciliani: questi ultimi, infatti, nel loro *Manifesto futurista per le Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco di Siracusa* prendono di mira il Comitato esecutivo e i «passatisti» che partecipano agli spettacoli siracusani, lontani dalla vita e dalla cronaca contemporanea e metaforicamente rappresentati proprio da Romagnoli:

> È vero che il primo bersaglio del *Manifesto* è collettivo e generico, "una folla di passatisti"; ma ben presto il pubblico del teatro greco viene sostituito, o meglio simboleggiato e incarnato, dal solo Ettore Romagnoli […] Piuttosto curiosamente, qui, i Futuristi sembrano prendere in prestito le armi del loro stesso

[112] GARGALLO 1934 [1921], 55.

[113] Cfr. AFI, Documenti 1921, Lettera di Mulè a Gargallo dell'8 marzo 1921: «Ho scritto i cori con tutto l'entusiasmo e terrei moltissimo all'esecuzione […] Io farò di tutto per ottenere da D'Aquino [*scil.* Maestro incaricato all'istruzione delle coriste] e dal suo socio che gli spettacoli siano per lo meno dignitosi […] Se ciò non sarà possibile, se dovessi troppo sacrificare il mio senso artistico, rinunzierò ed allora consegnerò la partitura al prof. Romagnoli».

[114] AFI, Documenti 1921.

[115] F. SAPORI, *Le* Coefore *di Eschilo al Teatro greco di Siracusa*, «L'illustrazione italiana», 1 maggio 1921, 524.

[116] *Ibid*. Sulla giustificazione di queste scelte 'registiche' secondo la sua interpretazione critica del dramma antico vd. *infra*.

> nemico, celebre per le sue satire e polemiche letterarie. E non solo ricorrono all'invettiva personale della Commedia Antica, ma accumulano varie forme di *psògos* fino a quello definibile 'per antonomasia ai minimi termini': il singolo individuo 'sta per' l'intero gruppo che rappresenta e il solo nome del bersaglio basta a evocare tutto ciò che a lui si riferisce.[117]

La polemica intendeva restituire rilevanza agli autori teatrali più giovani a cui si proponeva un bando per l'ideazione di drammaturgie originali ispirate alle tradizioni della Sicilia. Tuttavia, l'iniziativa non ebbe effettivo seguito, anche se l'idea del bando teatrale venne commentata positivamente da Gargallo[118]; le azioni di disturbo minacciate alla prima delle *Coefore* non furono attuate e, successivamente, i futuristi e Romagnoli espressero reciproche manifestazioni di stima[119]. Tuttavia, grazie anche a questo intervento critico, si rese sempre più chiaro che il grecista era stato assunto come l'artefice principale delle rappresentazioni classiche siracusane generando, forse per questo ruolo da protagonista attribuitogli da stampa e mondo della cultura, un certo malcontento per via del primato che, invece, si intendeva riconoscere al Comitato e alla città di Siracusa nella gestione di così importanti avvenimenti[120].

Nonostante il bilancio del 1921 fosse risultato passivo di £ 95.000, la proposta di Gargallo per il terzo ciclo di «limitarsi ad una sola tragedia» per evitare «di fare meno bene» e in previsione di una minor affluenza di pubblico per l'anno successivo sembra aver subito una modifica sostanziale[121], dal momento che nel 1922 furono introdotte alcune novità di rilevo: la rappresentazione a giorni alterni di due tragedie, *Edipo re* e *Baccanti*, l'ingaggio di un corpo di danza e, per la prima volta, la presenza di Cambellotti al Teatro greco che, come da lui stesso dichiarato, inaugura la sua «vera collaborazione» con l'organizzazione delle feste siracusane, in quanto per i due cicli precedenti aveva eseguito i bozzetti delle scene a distanza[122]. Vengono inoltre confermati

[117] TREU 2006, 348.

[118] GARGALLO 1934, 57-8 riporta, inoltre, notizia di una corrispondenza di Marinetti nel quale lo scrittore si complimentava per «la energia geniale degli organizzatori delle rappresentazioni greche».

[119] Romagnoli sarebbe tornato sulla polemica nel 1924 dichiarando di seguire sì il teatro futurista «con ammirazione intermittente, ma con tenace assiduità», ma di frequentare, parimenti, le opere drammatiche di ogni epoca, preferendo il dramma antico per la sempreverde modernità dei personaggi e dei temi (cfr. ROMAGNOLI 1958 [1924], 511-2).

[120] Ragguagli in merito sono forniti da un quaderno di memorie di Duilio Cambellotti in cui lo scenografo conferma più volte l'antipatia dei siracusani per Romagnoli (MART, Cam.2.1.1, *Memorie 1950. Ragusa Teatro* [*sic*]).

[121] AFI, Documenti 1922, Lettera di Gargallo a Romagnoli, 21 ottobre 1921.

[122] CAMBELLOTTI 1999 [1948b], 79.

ancora una volta Romagnoli e Mulè[123] e contattata la compagnia di Annibale Ninchi per i ruoli principali[124].

Soprattutto in quest'ultimo caso e per la direzione delle masse il ruolo del grecista si rivela fondamentale nella gestione artistica. Infatti, i documenti dell'Archivio INDA riportano una certa oscillazione nella definizione dei ruoli da parte di Ninchi e Romagnoli, al quale pareva spettasse l'ultima parola in accordo con le condizioni economiche e di prestigio poste dal Comitato esecutivo[125]. Esemplificativo è il caso riguardante l'assegnazione delle parti di Giocasta e della Corifea delle *Baccanti* a Elisa Berti Masi la quale, lamentando il poco tempo e la mancanza di un ambiente più raccolto a sua disposizione per consentirle di fare memoria, si era trovata impreparata alla prima prova di lettura, venendo immediatamente licenziata da Ninchi «contro ogni costume d'Arte, perché solo dopo la terza prova è ammessa la risoluzione del contratto e solo per constatata insufficienza»[126]. Da alcune dichiarazioni di Gargallo, pare che alla Berti Masi fosse stata concessa una prova di lettura straordinaria per garantire alla direzione artistica di prendere decisioni sulla sua partecipazione agli spettacoli[127], ma l'attrice dopo essere stata ascoltata proprio da Romagnoli e prima di esibirsi nuovamente di fronte al Comitato era partita da Siracusa lasciando definitivamente il ruolo vacante[128].

Il terzo ciclo di rappresentazioni classiche, come anticipato, si avvale per le coreografie delle *Baccanti* di un gruppo di danzatrici della scuola diretta a Roma dalle sorelle Lilly, Jeanne e Léonie Braun. L'ingresso della danza negli spettacoli siracusani conferma, di fatto, «il progetto estetico di fusione, attraverso la sovranità del ritmo, di parola, gesto e musica»[129] su cui Gargallo, a partire dal discorso consuntivo del 25 marzo 1923, insisterà per decretare la nascita di una nuova forma d'arte teatrale:

[123] Da una lettera spedita a Gargallo in data 17 gennaio 1922 (AFI, Documenti 1922) pare che il Maestro non fosse stato ancora contattato per la stipula della scrittura e non avesse avuto modo di parlare nemmeno con Romagnoli («mi stupisce il silenzio del prof. Romagnoli a tutte le mie lettere»), ad eccezione di una missiva a lui mandata da Renato Sanna, impresario di Annibale Ninchi, che gli aveva fatto comprendere, a suo dire, «che quest'anno la mia presenza non era desiderata». Sul retro della lettera si legge una risposta a matita di Gargallo in cui si afferma il desiderio di avere Mulè come compositore date le abilità artistiche e organizzative ma anche che «Ella ha fatto di tutto per eledure le mie speranze affacciando difficoltà e pretese che ci hanno costretto a concludere con altri». Tuttavia, il contratto di Mulè risulta confermato per 1922 e tra i documenti dell'Archivio INDA non pare vi siano altre comunicazioni sulla questione.

[124] In scena rispettivamente per *Edipo re* e *Baccanti*: Annibale Ninchi (Edipo/Dioniso), Fernando Testa (Sacerdote/Tiresia), Giulio Lacchini (Creonte/Penteo), Guglielmo Barnabò (Tiresia/Cadmo), (Italo Parodi/Guardia), Nunzio (Alderano Gazzini), Mario Scepi (Corifeo/Bifolco). Completano il cast Linda Torri (Giocasta), Teresa Franchini (Agave), Luisa Piacentini (Corifea), Carlo Torricelli (Messo di Corinto).

[125] Cfr. la lettera (non datata) di Romagnoli a Gargallo (AFI, Documenti 1922) in cui il grecista rassicura il conte sul valore del cast artistico: «Ninchi eccellerà non meno nell'*Edipo* che nelle *Baccanti*» mentre gli altri elementi, seppur mediocri ad eccezione di Barnabò, con un'accurata preparazione potranno dimostrare di essere all'altezza del ruolo.

[126] AFI, Documenti 1922, Lettera di Elisa Berti Masi a Gargallo, 13 aprile 1922.

[127] AFI, Documenti 1922, Lettera di Gargallo a Elisa Berti Masi del 15 aprile 1922.

[128] AFI, Documenti 1922, Nota a matita di Gargallo datata Siracusa 19 [*scil.* aprile] su Lettera di Elisa Berti Masi a Gargallo del 13 aprile 1922.

[129] PIAZZA 2019, 17.

> […] veniva a porsi un problema che per me è già affermativamente risolto, se cioè dagli Spettacoli Siracusani, in cui le circostanze avevano raggruppato, per la riesumazione di tragedie antiche, un poeta, un musicista e un architetto, oltre gli eccellenti attori e danzatrici, fosse sorta una nuova forma d'arte in cui una nobile e ordinata unione della poesia colla musica, la scenografia e la mimica, permettesse di ottenere il massimo effetto emotivo sull'animo umano.[130]

A differenza del *Wort-Ton-Drama* wagneriano, in cui la musica è elemento principale e «invadente» rispetto alle altre arti, la peculiarità delle 'scuola siracusana' emerge nella sintesi e nella cura delle varie forme artistiche: «la poesia e la mimica, espressa da attori, la musica che commentava e dava le sensazioni generali e profonde, unita alla danza ritmica, la scena infine che, prima ad apparire, creava l'ambiente dando una idea riassuntiva e suggeriva la località, l'epoca e quei misteriosi rapporti che corrono fra cose e persone ed hanno spesso influenza decisiva nelle vicende umane»[131].

Era stata decretata, così, la nascita di un ideale d'arte che, perseguito dagli organizzatori degli spettacoli classici a Siracusa anche nei successivi cicli, si adeguava a pieno con la visione di Romagnoli circa la coerenza estetica che ne aveva guidato le prime prove teatrali e su cui intendeva proseguire in costante miglioramento[132] e precisando le sue mansioni di direttore artistico. In una lettera del 22 ottobre 1923 Romagnoli, infatti, intende definire con Gargallo la questione sull'autorialità degli spettacoli, in quanto il grecista era venuto a sapere che la compagnia di Annibale Ninchi con la partecipazione delle Braun aveva portato in scena a Milano e a Genova *Edipo re* e *Baccanti* senza avvisarlo e «sfruttando il nome di Siracusa»[133]. Romagnoli chiarisce che la Società degli Autori poteva concedere i diritti delle sue traduzioni purché «non si abusi in alcun modo del nome di Siracusa […] le tragedie non siano rappresentate con la musica e le danze di Siracusa […] la compagnia che fa le rappresentazioni a Siracusa s'impegni a non replicarle fino al '27»[134]: s'intendeva, quindi, 'tutelare' le produzioni siracusane per la loro unicità rispetto a rappresentazioni analoghe da parte delle compagnie che avevano effettivamente partecipato all'allestimento, venendo a conoscerne le dinamiche artistiche peculiari.

D'altronde, proprio con il quarto ciclo di rappresentazioni del 1924, in cui erano stati portati in scena i *Sette a Tebe* e l'*Antigone*[135], si delinea un'importante opportunità

[130] GARGALLO 1934 [1923], 72-3.

[131] Ivi, 73. Cfr. anche ivi, 83: «Potenza e perfezione, raggiunte così altamente in queste due tragedie [*scil. Baccanti* ed *Edipo re*] più ancora che nelle precedenti, da confermare il Comitato Siracusano nell'idea che da questa prova, così magnificamente riuscita, potesse, sull'esempio degli antichi, sorgere una nuova forma di arte teatrale». Per uno sguardo d'insieme vd. PIAZZA 2019, 17-8.

[132] Cfr. AFI, Documenti 1924 Lettera (non datata) di Romagnoli a Gargallo in cui il grecista afferma che solo il ricordo delle precedenti rappresentazioni potrebbe rovinare i nuovi spettacoli.

[133] AFI, Documenti 1924, Lettera (non datata) di Romagnoli a Gargallo.

[134] AFI, Documenti 1924, Lettera di Romagnoli a Gargallo del 22 ottobre 1923.

[135] Gli interpreti scelti furono: Maria Letitia Celli (Antigone), Gualtiero Tumiati (Creonte), Fulvio Bernini (Eteocle), Ester Zeni (Ismene), Ilario della Noce (Messaggero), Nicolangelo Bruno (Araldo), Maria Conieri Pasquali (Corifea), Mignon Cocco (Euridice), Adelmo Cocco (Custode), Massimo Piamforini (Emone), Fulvio Bernini (Tiresia), Guido Di Monicelli (Messo), Piero Spegazzini (Corifeo).

verso la vagheggiata fondazione dell'Istituto del Dramma Antico. Agli spettacoli, infatti, presenziò anche Benito Mussolini, già Presidente del Consiglio e presto a capo del Governo, il quale si espresse affinché l'istituzione siracusana fosse riconosciuta come Ente Morale fregiandosi del titolo di 'Nazionale' per «sottolineare l'importanza che avrebbe dovuto avere nell'arte italiana»[136]. Grazie anche alle sollecitazioni di Romagnoli all'amico e Ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele[137], l'Istituto Nazionale del Dramma Antico nacque con Regio decreto il 7 agosto 1925 e l'articolo 1 dello Statuto ne confermava l'attività proprio come era stata progettata da Gargallo fin dal 1921:

> L'*Istituto Nazionale del Dramma Antico* si propone di rievocare nel Teatro Greco di Siracusa gli antichi spettacoli drammatici, e di fare anche rappresentare, nello stesso Teatro, moderne produzioni di antico soggetto classico; esso avrà un museo speciale ed una speciale biblioteca per lo studio dell'antica arte drammatica, e terrà anche dei corsi d'insegnamento in materia archeologica attinente al teatro ed all'arte teatrale; promuoverà conferenze e bandirà concorsi per temi ed argomenti connessi con la sua attività culturale e artistica.[138]

Il Comitato esecutivo viene sciolto per costituire un Consiglio direttivo di undici membri, di cui uno eletto direttamente dal Governo, mentre nel 1927 sono approvate ulteriori e sostanziali modifiche che affideranno all'INDA, tra le altre mansioni, quella di supervisionare le rappresentazioni in tutti i teatri antichi d'Italia[139]. Quest'ultimo incarico era stato ottenuto anche per volontà di Romagnoli[140] e rappresentava un traguardo che incrociava gli interessi del grecista verso un'apertura di respiro più nazionale all'iniziativa siracusana, altrimenti fortemente radicata sul territorio: già nel 1927, oltre ad occuparsi del quinto ciclo di rappresentazioni classiche che videro alternarsi ogni due giorni ben quattro drammi (*Medea*, *Ciclope*, *Nuvole* e i *Satiri alla caccia*[141]), Romagnoli sarà impegnato a progettare le riprese della commedia di Aristofane insieme ai *Sette a Tebe* e *Antigone* al Teatro romano di Ostia, a riallestire *Il carro di Dioniso* a Palazzolo Acreide e l'*Alcesti* al Teatro di Pompei. Inoltre, nella primavera del 1928 il grecista assume l'incarico come direttore artistico per le rappresentazioni di *Alcesti* e del *Mistero di Persefone* e di un'esecuzione corale di un'ode pindarica presso i Templi di Agrigento su iniziativa di un Comitato locale; nel medesimo anno

[136] GARGALLO 1934, 105.
[137] Cfr. lettera (non datata) di Romagnoli a Gargallo nel fascicolo sotto il nome 'Varie INDA. Statuto. Questione modifiche' presso il Fondo Romagnoli.
[138] R.D. 7 agosto 1925.
[139] Cfr. anche R.D. 17 febbraio 1927.
[140] AFI, Documenti 1926, Lettera di Romagnoli a Gargallo del 22 dicembre 1926: «Io ho provveduto, occupandomi io stesso delle modificazioni allo Statuto, che nessuna rappresentazione possa essere fatta nei teatri antichi d'Italia senza l'approvazione dell'Istituto del Drama [*sic*]».
[141] Per *Medea* il cast scelto comprendeva: Maria Laetitia Celli (Medea), Desdemona Gardini (Nutrice), Giovanni Giacchetti (Pedagogo), Fernando Solieri (Giasone), Fulvio Bernini (Creonte), Massimo Piamforini (Egeo), Oscar Andriani (Messo), Donatella Gemmò (Corifea). Per *Il Ciclope* è certa la presenza di Gualtiero Tumiati nella parte di Polifemo.

cura per il Teatro greco di Taormina l'allestimento di due spettacoli, il *Miles gloriosus* di Plauto da lui tradotto e il *Giulio Cesare* di Enrico Corradini.

Tuttavia, l'organizzazione di spettacoli fuori da Siracusa non era stata *in toto* approvata dal Consiglio direttivo dell'INDA come si evince dai verbali delle sedute per il 1927. Infatti, sebbene gli spettacoli di Ostia fossero stati realizzati in collaborazione con il Governatorato di Roma tramite versamento all'Istituto di una quota associativa di £ 20.000[142], così come era prevedibile che la rappresentazione del *Carro di Dioniso* fosse stata approvata all'interno delle iniziative dirette dall'INDA[143], nulla di ufficiale viene riferito riguardo all'*Alcesti* e alle rappresentazioni agrigentine, nonostante per queste ultime fosse stato ottenuto il patrocinio di Mussolini stesso[144]. Se del primo spettacolo, però, si ha traccia in alcune lettere tra Gargallo e Romagnoli (AFI, Documenti 1927) a proposito di una revisione del contratto con Gualtiero Tumiati, per permettergli di spostarsi da Siracusa a Pompei in tempo per le rappresentazioni, riguardo alle feste classiche di Agrigento l'INDA prende le distanze con un verbale del 12 novembre 1927 e deplora il comportamento di Romagnoli il quale era già stato richiamato nella precedente seduta del 22 luglio 1927 da uno dei membri, Giovanni Boccadifuoco, per il suo 'protagonismo':

> Non vi è dubbio che durante il corso delle ultime rappresentazioni si è venuta creando una situazione poco simpatica fra il Consiglio Direttivo e il Prof. Romagnoli. […] A parere suo [*scil.* di Boccadifuoco] da parte dell'Istituto non si è mai cercato di menomare l'opera preziosa del Prof. Romagnoli mentre questi, con alcuni suoi atteggiamenti e più ancora con alcune sue interviste apparse sui giornali, non sembra abbia adeguatamente tenuto conto di quanta parte abbia avuto l'opera del Comitato e del suo Presidente.[145]

Torna, quindi, il problema della 'paternità' degli spettacoli siracusani e in quell'occasione Romagnoli, in toni concilianti, «tiene però a rivendicare a sé la prima idea degli spettacoli classici e la concezione attuale delle rappresentazioni; non esita però a riconoscere il contributo essenziale che vi hanno portato il Comitato di Siracusa e principalmente il Conte Gargallo, mercé i quali egli ha avuto i mezzi e la possibilità perché l'impresa potesse prendere quello sviluppo che effettivamente ha poi avuto»[146]. Gargallo, da parte sua, controbatte a Romagnoli che l'idea di organizzare gli spettacoli

[142] Cfr. documento dattiloscritto nel fascicolo 'Polemiche siracusane' del Fondo Romagnoli.

[143] Una brochure dell'evento è conservata presso il Fondo Romagnoli e conferma la presenza della 'Compagnia del Teatro Greco di Siracusa', in special modo della Celli e di Tumiati; le stesse coreografie, inoltre, furono eseguite dalla Scuola di Hellerau. Sulla produzione dell'allestimento cfr. alcune lettere non datate di Romagnoli a Gargallo (AFI, Documenti 1927) in cui si fa richiesta delle musiche composte da Gino Nava per lo spettacolo del 1914 e della realizzazione di un carro e di costumi secondo le figure riportate nel primo volume dell'*Aristofane* a «pg. XXXVII, LXXVII, o, meglio ancora LXXXVIII» e nel *Regno di Dioniso* «a pag. 13 (fig. 12) pg. 17 (fig. 18)».

[144] Una riproduzione della locandina presso il Fondo Romagnoli riporta la scritta «Alto Patronato S.E. Mussolini».

[145] AFI, Documenti 1927.

[146] *Ibid.*

classici era stata a lui suggerita dalla notizia delle rappresentazioni ad Orange e dell'*Edipo re* portato a Fiesole da Gustavo Salvini e che solo in seguito avrebbe contattato il grecista per coinvolgerlo in un progetto la cui riuscita era dovuta soprattutto all'entusiasmo e al contributo della parte migliore della cittadinanza siracusana[147].

L'accusa che viene diretta a Romagnoli riguarda non solo la sua intraprendenza nell'organizzare nuove rappresentazioni senza il permesso dell'INDA[148], ma ne rimprovera anche la quasi esclusiva attribuzione degli spettacoli siracusani alla sua autorialità: in entrambi i casi, le ragioni del Comitato paiono preoccuparsi della centralità di Siracusa nel suo ruolo di 'custode' dell'arte teatrale ellenica[149]; eppure, non sono da trascurare nemmeno le ricadute economiche che derivavano alla città proprio grazie alle rappresentazioni classiche e che rischiavano di venire oscurate dalla concorrenza con altri siti archeologici d'Italia[150], come viene chiaramente affermato da Romagnoli in un documento dattiloscritto, presumibilmente risalente al 1928, che riporta il suo punto di vista sulla questione:

> I componenti l'Istituto Nazionale del Dramma Antico, del quale io sono direttore artistico hanno espresso al Ministero della Pubblica Istruzione il desiderio di "non essere necessariamente legati a me, ma di poter trattare con me volta per volta". A formulare tal voto sono stati indotti da un dissidio sorto fra loro e me. E la sostanza del dissidio, variamente mascherata a fini polemici è la seguente.
>
> Io penso che le rappresentazioni classiche (definizione non precisa; ma ormai corrente) le quali, per esperienza di 17 anni (1911-1928) si sono dimostrate mirabili operatrici di cultura ed anche d'incremento economico, si debbano effettuare ovunque si trovino, un comitato disposto ad affrontarne l'alea ai soli fini dell'arte, e un luogo che possa offrire una degna cornice. I signori dell'Istituto invece intendono in effetto che a Siracusa debba essere riservato un vero monopolio. Le opposizioni accanite fatte l'anno scorso alle rappresentazioni di Pompei, e quest'anno a quelle di Taormina, illustrano a sufficienza questa loro aspirazione, che trova possibilità dell'articolo primo dello Statuto, nel quale si conferisce all'Istituto il compito di "soprintendere a qualsiasi manifestazione artistica del genere in tutto il regno".
>
> Dalla irriducibilità del dissidio ha dunque avuto origine il voto dei Signori dell'Istituto. E siccome, anche nell'ipotesi che essi intendessero realmente "trattare con me volta per volta", in nessun modo io accetterei una posizione

[147] *Ibid.*

[148] Tuttavia, Romagnoli afferma che il Ministro della Pubblica Istruzione, estendendo la giurisdizione dei teatri antichi d'Italia all'INDA, avrebbe inoltre affidato la direzione artistica delle iniziative proprio al grecista stesso. Cfr. AFI, Rassegna Stampa, Rappresentazioni Classiche in altri teatri, L.S. AMOROSO, *La ricostruzione del teatro antico a Pompei e Siracusa. Una conversazione con Ettore Romagnoli*, aprile 1927 (testata non riportata).

[149] Cfr. AFI, Documenti 1927, Lettera di Gargallo a Romagnoli del 7 gennaio 1927. Sulla questione vd. Anche DI MARTINO 2019, 193-4.

[150] Nel discorso consuntivo del 16 ottobre 1921 Gargallo fa esplicito riferimento a questo fattore per incoraggiare al proseguimento delle iniziative teatrali (GARGALLO 1934, 59).

> inferiore a quella che adesso occupo, l'esaudimento di quel voto significherebbe il mio effettivo ed irrevocabile allontanamento dall'Istituto del Dramma antico.[151]

Il coinvolgimento di Romagnoli nelle feste primaverili di Agrigento e negli spettacoli a Taormina rappresentò il culmine di un malcontento che, come si è detto, trapelava da molto tempo e che portò al definitivo esonero del grecista dalla direzione artistica degli spettacoli siracusani. In una nota apparsa sul Bollettino dell'INDA si legge che il Ministro della Pubblica Istruzione con una lettera del 22 novembre 1928 comunica l'interruzione della collaborazione tra Romagnoli e l'INDA perché «la sua attività non gli permetteva di dedicare il tempo necessario alla esplicazione dell'ufficio di Direttore Artistico dell'Istituto, e spesso, anzi, essa si trovava in fatale contrasto con le direttive dell'Istituto»[152]. Il comunicato prosegue dichiarando l'estraneità del Consiglio direttivo alle iniziative teatrali di Agrigento e Taormina, ma si augura contestualmente di poter collaborare ancora in futuro con il grecista[153]. Romagnoli non tornerà più all'INDA proseguendo nel suo ruolo di direttore artistico autonomamente e con la costante collaborazione dell'attore Oscar Andriani. Gli spettacoli a tema classico proposti saranno: l'*Alcesti* e *Il mistero di Persefone* a Erba e quest'ultimo anche a Monza nel 1930; *Il Carro di Dioniso* e l'*Edipo a Colono* a Malesco rispettivamente nel 1936 e nel 1937[154]; infine, sempre nel '37 *Il mistero di Persefone* al Teatro dell'Università di Roma[155]

Come si può evincere da questi scarni dati, le rappresentazioni di teatro greco firmate con la direzione artistica di Romagnoli vengono drasticamente ridimensionate, mentre l'attività dell'INDA si espande notevolmente dopo l'approvazione, il 2 marzo 1929, di un nuovo Statuto che legava l'Istituto al Ministero dell'Economia Nazionale: la sede veniva trasferita a Roma, il presidente nominato dal Capo del Governo stesso

[151] Il documento è conservato nel Fondo Romagnoli tra i fascicoli delle 'Polemiche siracusane' e riporta anche interessanti considerazioni sulla consapevolezza autoriale da parte del grecista: «[…] l'Istituto del Dramma, sino ad oggi si identifica essenzialmente con l'esecuzione dei miei lavori. All'incontro, della capacità di vivere che hanno tali lavori al di fuori dell'ambiente di Siracusa, e all'infuori di ogni collaborazione, fanno fede, oltre le rappresentazioni del periodo 1911-1913, le recentissime dell'*ALCESTI* a Pompei, l'anno scorso, e, quest'anno, dell'*ALCESTI*, del *CARRO DI DIONISO* e del *MISTERO DI PERSEFONE*, ad Agrigento. Tanto a Pompei quanto ad Agrigento non ebbi alcun collaboratore, ed ogni elemento, sia della creazione artistica, sia della realizzazione scenica, rimase affidato a me». La locandina presso il Fondo Romagnoli, tuttavia, non riporta la rappresentazione del *Carro di Dioniso* ad Agrigento.

[152] *Notiziario*, «Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico», dicembre 1928, 41. Con una lettera del 4 giugno 1928 (Fondo Romagnoli, 'Polemiche siracusane') Fedele informa il grecista di avere tentato di intercedere a suo favore ma senza successo.

[153] Ivi, 41-2.

[154] A Malesco, in Val Vigezzo, la famiglia Romagnoli aveva una casa di villeggiatura e nei pressi il grecista vi fece costruire un teatro su modello greco dove organizzò le citate stagioni teatrali estive (cfr. TREU 2006, 353-4, n. 16). Nel 1937 verranno dati anche *Il labirinto* e il *Don Chisciotte*, scritti e musicati da Romagnoli. Le relative locandine si trovano nel Fondo Romagnoli.

[155] Insieme al *Mistero di Persefone* fu messa in scena anche la commedia *Compensazioni d'amore* sempre scritta e musicata da Romagnoli. Un'altra locandina nel Fondo Romagnoli riporta che lo stesso dittico sarebbe stato portato anche al Teatro del Littorio, nonostante non sia chiaramente identificabile dove e quando si sia svolto lo spettacolo.

e membri del consiglio direttivo diventavano anche il direttore generale per le Antichità e le Belle Arti e il direttore capo competente per l'Arte Drammatica nel ministero della Pubblica Istruzione[156]. Nel luglio di quell'anno Mussolini avrebbe nominato presidente dell'INDA l'archeologo Biagio Pace, docente dell'Università di Pisa e deputato parlamentare fascista, rendendo così l'Istituto emanazione *diretta* della politica culturale e nazionalista del regime[157]. Gargallo e Romagnoli, ormai allontanati, seguiranno con preoccupazione gli sviluppi e i risultati del sesto ciclo di spettacoli classici del 1930 che inaugurava, con *Ifigenia in Aulide* e il nuovo allestimento di *Agamennone*, la ripresa delle attività teatrali a Siracusa dopo tre anni di interruzione.

La nuova gestione statale dell'INDA promosse un bando pubblico rivolto a individuare le traduzioni per i due drammi (furono scelte quella di Giulio Garavani, professore dell'Istituto magistrale di Ancona, per l'*Ifigenia* e dell'avvocato romano Armando Marchioni per *Agamennone*) e il Consiglio direttivo si preoccupò di stipulare accordi contrattuali con le varie figure artistiche. Da queste premesse si intuisce la volontà di troncare con le esperienze precedenti per via della mancanza di una direzione artistica a cui affidare la versione del testo e il coordinamento complessivo. Le scelte, tuttavia, ebbero ricadute sulla pubblica opinione di non poco conto e le polemiche, che si protrassero anche sui quotidiani nazionali sia prima[158] che in seguito al debutto, si incentravano tutte sull'assoluta necessità di un direttore artistico richiamandosi, come metro di paragone, alla competenza di Romagnoli. Ad esempio, un resoconto dell'attore Oscar Andriani restituisce chiaramente le difficoltà tecniche incontrate dagli interpreti nel corso dell'allestimento:

> Elemento primo per la riuscita di qualsiasi rappresentazione teatrale, anche di normale entità, è che ogni esecutore, sia esso attore, musicista, scenografo, danzatrice, possa essere convinto e sentire profondamente in chi lo dirige (e sappia, però chi lo dirige!) quell'autorità che nel caso specifico di "Rievocazione classica" deve essere di assoluta e indiscussa competenza.
> Ma nelle ultime rappresentazioni siracusane (extra-Romagnoli), i varii esecutori non sapevano neppure a chi facesse capo la direzione artistica: fra i vari esponenti organizzatori e artistici si manifestava spesso e logicamente una specie di apprensione per un ben precisato incarico di direzione; e pareva fra loro si gareggiasse nel sottrarsi a responsabilità ben chiarite.[159]

[156] R.D. 2 marzo 1929.

[157] Vd. DI MARTINO 2019, 195-6 in cui si confrontano le istanze siciliane e cosmopolite promosse sotto la presidenza di Gargallo con gli intenti nazionalisti del fascismo nelle sue direttive all'INDA.

[158] A questo proposito si rimanda al terzo capitolo per un approfondimento sul ricorso di Maria Letizia Celli, scritturata inizialmente per i ruoli di Ifigenia e Cassandra a cui poi avrebbe rinunciato per i tagli arbitrariamente operati dal Consiglio direttivo al finale dell'*Ifigenia in Aulide* e per il rilievo attribuito alla figura di Clitemnestra nei due spettacoli. Inoltre, sia la Celli che Oscar Andriani avrebbero mosso delle critiche alle traduzioni scelte per le rappresentazioni.

[159] O. ANDRIANI, *La strage dei versi nelle pseudo rappresentazioni classiche di Siracusa*, «Il Giornale dell'Arte» 1-15 aprile 1934.

Anche le masse, elemento di rilievo e scrupolosamente curato nelle rappresentazioni di Romagnoli, furono giudicate «oziose sulla scena, a fatica riuscivano ad assumere un contegno»[160], nonché inadeguate dal punto di vista dell'accuratezza storica se ai soldati greci furono affiancate delle comparse femminili, che le cronache chiamarono 'Amazzoni'[161].

Le riserve di Romagnoli furono rese pubbliche solo nel dicembre del 1933, quando anche il settimo ciclo di spettacoli classici si era concluso. Il grecista espose le sue opinioni in un articolo che rispondeva ad un invito 'categorico' a lui diretto dal poeta Giuseppe Villaroel[162] sul quotidiano «La sera». Il grecista afferma che non si era sottratto al «sacro dovere» di commentare gli spettacoli siracusani per «soverchio amore di quieto vivere» né per indifferenza verso quella che considerava la sua creatura: infatti, inizialmente Biagio Pace aveva offerto a Romagnoli una collaborazione «impari e indegna», ma in seguito alle confidenze di attori e collaboratori si era lui stesso proposto, senza successo, al Consiglio direttivo per arginare, in anonimato e senza compenso, gli errori che si erano commessi nel corso degli allestimenti. Questi errori vengono identificati da Romagnoli proprio nell'inesistente coordinamento tra le componenti artistiche necessarie alla creazione delle rappresentazioni classiche com'erano state fino a quel momento intese:

> […] quale doveva essere l'opera di chi aspira ad una rievocazione di un antico dramma? Partendo da una perfetta intelligenza del testo e da una precisa cognizione di tutto quanto riguardava il teatro antico, evocare nel proprio spirito una compiuta immagine di quella visione drammatica. Compiuta quanto ai versi, alla musica, alle figurazioni di danza, alla scenografia. E quella rendere coi mezzi pratici a sua disposizione. Opera dunque, di assoluta creazione artistica, e non di semplice esecuzione.[163]

Secondo Romagnoli, l'INDA aveva quindi trattato traduzione, musica, danza e scenografia come «compartimenti stagni» commissionandole a personalità diverse più o meno competenti, senza tuttavia raggiungere quell'organicità formale che era stata la prerogativa di Romagnoli e Gargallo, nonostante l'impegno di Franco Liberati nell'assolvere le mansioni di direzione scenica nel 1930 e 1933[164]. In sostanza, le rievocazioni classiche del nuovo direttivo si erano rivelate, pare, un fallimento artistico[165] e prive di risonanza tra il primo e vero destinatario di queste rappresentazioni, il popolo:

[160] F. BELLOMIA, *Le rappresentazioni al teatro greco di Siracusa*, «Adsisto», 1930, 16.
[161] *Capovolgimenti modernisti del 'Dramma antico' ovvero: le Amazzoni nel campo degli Achei*, «La Tribuna», 8 luglio 1930.
[162] G. VILLAROEL, *Categorico invito a Ettore Romagnoli*, «La Sera», 30 novembre 1933.
[163] E. ROMAGNOLI, *Le rappresentazioni classiche di Siracusa. Risposta categorica a Giuseppe Villaroel*, «La Sera», 21 dicembre 1933.
[164] Su Franco Liberati Romagnoli afferma che «non riuscirebbe a scavizzolare una persona meno versata di lui in tutto ciò che riguarda la poesia greca in genere, il dramma greco in ispecie, e tutti gli innumerevoli problemi connessi ad una rievocazione classica» (*ibid.*).
[165] GARGALLO 1934, 109-10 raccolse le recensioni negative degli spettacoli del 1930 che, a suo dire, erano state alterate oppure censurate dall'INDA con intento apologetico.

Delle rappresentazioni del 1933, eccetto il successo personale di un artista, il Ninchi, e delle scarse danzatrici esibite continuamente per nascondere la miseria di tutto il resto, non rimane traccia. A Siracusa non se ne parla già più. Che differenza dal 1914 o dalle *Coefore* del ’21 o dal ricco gruppo della tragedia, della commedia e dei due drammi satirici, dati nell’unico anno 1927, rimasti ancora nella memoria del popolo siciliano![166]

[166] Ivi, 112. L’attività teatrale di Romagnoli, infatti, ottenne riconoscimenti anche dal pubblico delle classi più umili, come si evince da una testimonianza di Cambellotti: «Quando io dico pubblico dico popolo, perché la maggioranza degli spettatori di Siracusa o di Ostia o di Fiesole è stata sempre popolo, cittadino o rurale. Ora è degno di considerazione che questo popolo si trovi di fronte ad una azione drammatica, ove agiscono Eroi, Divinità, tutte cose lontanissime dalla nostra mentalità; dove appaiono usi, costumi, concetti morali diversi, forse opposti ai nostri di borghesi del secolo ventesimo. Ciò non toglie che questo popolo partecipi con calore e con passione alla sorte dei Labdacidi di Tebe o a quella degli Atridi di Argo o a quella dolorosa di Aiace» (CAMBELLOTTI 1999b [1948], 72). Inoltre, Cambellotti ricorda che per le vie di Siracusa non era raro imbattersi in carretti decorati con le vicende di «Tippo re» e della «mala femmena», storpiature per i nomi di Edipo e Clitemnestra (*ibid.*). Romagnoli riporta una notizia simile in riferimento a raffigurazioni tratte dalle *Coefore* e dalle *Baccanti* e aggiunge che alcuni bambini del posto erano riusciti a riprodurre «fedelmente con scene, vestiti, cori e danze i *Sette a Tebe*». Cfr. AFI, Rassegna Stampa, Rappresentazioni Classiche in altri teatri, L.S. AMOROSO, *La ricostruzione del teatro antico a Pompei e Siracusa. Una conversazione con Ettore Romagnoli*, aprile 1927 (testata non riportata).

CAPITOLO II
L'ESEGESI DEL DRAMMA ANTICO E LA SUA MESSINSCENA TEATRALE

1. *La commedia greca*

Con i suoi primi lavori accademici Romagnoli si dedicò allo studio della commedia attica antica e di altre manifestazioni poetiche[1] seguendo il metodo scientifico appreso negli anni universitari e abbinandolo all'indagine archeologica in una maniera che, almeno in Italia, era parsa innovativa[2]; inoltre, la sua disposizione all'analisi dei testi antichi secondo una prospettiva storico-culturale e storico-religiosa guidò, in maniera che si potrebbe sostenere decisiva, l'interpretazione sulle origini della commedia e sull'esegesi di alcuni passi problematici delle opere dei comici greci[3]. In questa fase, infatti, i principali riferimenti bibliografici di Romagnoli provengono da quegli studi che risaltavano gli elementi popolari e primitivi e la comparazione antropologica nella ricostruzione dell'assetto culturale dell'antichità[4]: le ricerche di Usener, Rohde, Reich, Harrison, Zieliński e altri, insieme agli studi condotti da D'Ancona, Croce, De Amicis, Fossato e Scherrillo sulle origini del teatro italiano[5], fornirono a Romagnoli la base entro cui concepire la sua idea intorno all'evoluzione della commedia greca a partire da precedenti manifestazioni di carattere anonimo e popolare da cui i singoli artisti avrebbero successivamente dedotto forme e contenuti per tradurli in creazione poetica originale. L'analisi delle commedie e, soprattutto, dei frammenti superstiti consentiva a Romagnoli di identificare questi aspetti originari, similmente a quanto aveva fatto Wilamowitz nella *Einleitung in die griechische Tragödie* (1889)[6], nonché di abbracciare e approfondire il contesto da cui fiorì l'opera di Aristofane con una penetrazione critico-estetica tale da influire sulla sua traduzione del comico ateniese, «una conquista perpetua nella storia italiana»[7]. Inoltre, l'attenzione alla fruizione teatrale del testo,

[1] Cfr. gli studi *Saggio su la poesia di Bacchilide* (1889), *L'elegia alessandrina prima di Callimaco* (1899), *Proclo e il ciclo epico* (1901), ora raccolti in ROMAGNOLI 1958.

[2] Cfr. Paratore in ROMAGNOLI 1958, vi. A questo proposito, pare aver giovato l'esperienza come assistente di Emmanuel Löwy che viene ricordata, nei vari giudizi critici su Romagnoli, come fondamentale per la preminenza assegnata da quest'ultimo all'archeologia e soprattutto alle raffigurazioni vascolari nell'interpretazione della poesia greca (ROMAGNOLI 1917 [1911], 118). Il grecista dimostra la propria stima nei confronti di Löwy anche in *Minerva e lo scimmione*, dove l'archeologo viene definito «un gentiluomo» (ID. 1917a, 143) e a lui dedicherà anche la traduzione dei *Cavalieri* di Aristofane.

[3] Paratore in ID. 1958, vi.

[4] Secondo TREVES 1992a, 280 queste indagini rappresentavano «tesi e teorie, cui repugnavano i filologi ancor troppo imbevuti di classicismo autoctono per ammettere le propaggini mediterraneo-orientali della grecità primitiva».

[5] ROMAGNOLI 1911, 150.

[6] Cfr. TREVES 1992a, 281-2.

[7] Ivi, 284. Cfr. anche STELLA 1948a, 70-1.

mediante la quale Romagnoli tenta di risolvere problemi legati all'esegesi di passi oscuri[8], si inserisce in queste direttrici di ricerca formando il retroterra accademico-culturale da cui provengono le idee di messinscena teatrale della commedia greca che lo studioso svilupperà praticamente nelle due produzioni delle *Nuvole* di Aristofane e del *Carro di Dioniso*.

L'indagine sulle origini 'popolari', in particolare, rappresenta una costante negli scritti di Romagnoli non solo in riferimento alla commedia attica antica ma, come si vedrà oltre, alla totalità delle manifestazioni poetiche che vengono indagate dai loro primi sviluppi fino, talvolta, alle sopravvivenze odierne. Si riconosce in queste ricerche l'apporto del metodo comparatistico: il grecista, infatti, non isola la commedia greca rispetto ad analoghe manifestazioni drammatiche ad essa precedenti o successive ma la colloca in un processo diacronico, in una continua evoluzione del genere che mantiene, tuttavia, l'impronta di una medesima radice rintracciata proprio nel sentimento popolare. Questa posizione è esposta da Romagnoli in una recensione al volume di Hermann Reich *Der Mimus* (1903), dove si sottolinea come il genere drammatico indagato dallo studioso tedesco fosse stato in grado di adeguarsi, nonostante la sua antichità e la minore elaborazione formale, alle contingenze temporali o di luogo:

> La vediamo, questa forma d'arte, volgare ma efficace, che rappresenta la vita quale essa è, non rifuggendo, anzi quasi compiacendosi, dei suoi lati meno poetici e meno decenti, diffondersi dalla Grecia in tutto il mondo, da una parte sino alla Britannia, dall'altra sino in Giappone, e formare il terriccio fecondo su cui s'intrecciano migliaia e migliaia di effimere pianticelle spinose, le innumeri farse popolari, e si levano alberi meravigliosi, le commedie di Epicarmo, le alate fantasie di Aristofane, il dramma di Cecilio, e giù giù, la commedia di Shakespeare, il dramma comico spagnuolo, e, addirittura, la *Campana affondata* dell'Hauptmann.[9]

Già nel 1898 in una recensione allo studio di Zieliński *Die Märchenkomödie in Athen* (1885) Romagnoli, pur confutando la teoria intorno all'esistenza della 'commedia-fiaba' che sarebbe sorta ad Atene prendendo le mosse da racconti e fantasticherie popolari e le cui tracce si possono rinvenire in particolare nella struttura degli *Uccelli*[10], loda i molti persuasivi paragoni che lo studioso polacco offre con le fiabe neo-elleniche, rintracciando somiglianze anche con altri popoli e spiegando «come il dramma

[8] Paratore in ROMAGNOLI 1958, vi. Cfr. sul medesimo volume l'articolo *L'azione scenica durante la* parodos *degli* Uccelli *d'Aristofane* (1893) e la dissertazione in latino *In Aristophanis Acharnenses criticae atque exegeticae animadversiones*, pubblicata sugli «Studi italiani di filologia classica» nel 1902.

[9] ID. 1911c, 148.

[10] ZIELIŃSKI 1885. L'articolazione degli *Uccelli* in due momenti distinti (la ricerca di Nubicuculia e la costruzione del muro) rimanderebbero, secondo lo studioso, a due differenti fiabe, giustificando di conseguenza l'ipotesi per cui i commediografi avrebbero tratto le trame di alcune opere proprio da questi racconti. Romagnoli, al contrario, ritiene che Aristofane avesse sì attinto ad una fonte popolare ma solo per alcuni particolari e motivi, che potevano essere eliminati senza danno alla trama generale: «Gli *Uccelli* sono veramente una favola, ma una favola che ha sola origine dalla sovrana fantasia di Aristofane» (ROMAGNOLI 1911 [1898], 135).

comico s'abbeverasse più largamente di quanto si supponeva alle sorgive popolari […] e quello spirito che alita in esso di spontaneità e d'incantevole freschezza»[11]. La commedia attica pare dunque condizionata, secondo Romagnoli, da un 'processo di tesaurizzazione' da lui così definito per descrivere la tendenza di poeti e artisti a rielaborare e sviluppare in maniera più completa e organica motivi già presenti nel patrimonio popolaresco[12]. I suoi studi si rivolgono dunque a rilevare l'importanza dell'*humus* popolare nello sviluppo di temi e motivi inglobati nel genere comico fino dalle sue origini, speculando sulle effettive forme della messinscena drammatica antica grazie al confronto illuminante di testimonianze letterarie e archeologiche.

Nello stesso anno della recensione a Zieliński, Romagnoli riprende sulla «Nuova Antologia» l'analisi intorno alle presunte derivazioni popolari delle trame comiche in uno scritto intitolato *Soggetti e fantasie della commedia attica antica*, di seguito arricchito nel 1911 di ulteriori pagine e ripubblicato su *Musica e poesia nell'antica Grecia*. L'ellenista si propone di identificare i soggetti tipici che la commedia antica sembra riflettere nei vari autori, utilizzando a tal fine, oltre ai drammi di Aristofane, i frammenti di altri commediografi: come avverrà per un altro tema caro allo studioso, quello della musica greca antica, viene sottolineato quanto questo tipo di studio fosse generalmente ritenuto infruttuoso per una ricostruzione storica[13]; eppure, proprio grazie all'analisi dei frammenti comici, sarebbe possibile implementare la conoscenza della commedia antica la cui varietà è solo parzialmente rappresentata dalla commedia aristofanea[14]. Particolare enfasi è data anche alla presunta derivazione popolare degli argomenti trattati dai commediografi antichi nonché al successo di ben determinati temi tra il pubblico coevo. Ad esempio, nel trattare il tema dell'età dell'oro, che la fantasia dei Greci richiamava ad un'epoca beata retta dalla sovranità di Crono, Romagnoli afferma come «la leggenda, intessuta in origine di elementi quasi per intero poetici, subì con l'andar del tempo una trasformazione spontanea e ben conforme alla fantasia e ai gusti del popolo […] così la santità e la purezza di quei patriarchi vennero in tale discredito che *saturnio* fu sinonimo di citrullo, mentre i benesseri materiali dell'età dell'oro ingigantirono agli occhi del popolo in tal guisa, che si favoleggiò d'un tempo in cui il grano dava non già spighe, ma pagnotte e carni cucinate, e il vino scorreva a

[11] Ivi, 135-6.

[12] ID. 1958 [1905], 403, 413.

[13] Cfr. ID. 1911 [1898], 127: «Sepolti fra i gorghi lutulenti della tarda erudizione, dispersi, frantumati, corrosi, brillano ancora di squisito garbo attico i frammenti dell'antica commedia ateniese. I dotti volgono le pupille bramose a quelle rovine: come far risorgere l'edificio incantato che, al cenno di savî maghi, cuoprì con favolosa prontezza i regni di Diòniso delle sue fantastiche architetture? Ahimè, niuna scienza può riuscirvi, niun potere; anzi, è temerarietà cimentarsi. Per le tragedie che avevano a fondamento il mito, si possono tentare ricostruzioni che diano qualche idea dell'opera perduta; ma che appiglio dànno pochi versi, magre notizie, a riordire la trama di commedie in cui gli episodi si succedevano inaspettati e capricciosi come i voli d'una rondine?».

[14] ID. 1911 [1898-1911], 65. L'autore apre ricordando i lavori esegetici di Comparetti, Piccolomini e le traduzioni di Franchetti come ausilio fondamentale alla conoscenza e alla divulgazione in Italia della commedia di Aristofane. Le edizioni critiche di riferimento ai singoli brani sono quelle tedesche di Bergk (1838), Meineke (1839), Kock (1880). Cfr. ivi, 36, n. 1.

fiumi, e le fonti versavano latte e miele»[15]. Il successo del motivo utopico nelle commedie viene fatto risalire allo scoppio della guerra del Peloponneso durante la quale i cittadini ateniesi, fra le privazioni e la miseria, trovarono sollievo nelle descrizioni immaginifiche su una rinnovata epoca di prosperità. A quel medesimo retroterra Romagnoli collega le caricature dei numi che si ritrovano non solo nella commedia e in altre forme dell'arte greca, ma anche nella religione cattolica in cui «certi piccoli elementi comici delle vite dei santi e di apostoli non isfuggirono all'occhio sagace del popolo, e ne risultarono i racconti e le leggende umoristiche popolari o popolaresche, e quell'aureola di comicità onde vanno cinte alcune figure di santi, quella, per non dirne che una, di San Pietro»[16]. L'Olimpo pagano, avrebbe offerto ai commediografi un'impressionante varietà di passioni umane esagerate e ingigantite, proprio in quanto possedute dagli dèi: Zeus poteva, dunque, rendersi ridicolo camuffandosi in cigno nella *Nemesi* di Eupoli oppure presentandosi come un Don Giovanni *ante litteram* accompagnato da Mercurio-Leporello quando, scala in spalla, tenta di approcciarsi alla finestra di Alcmena come nel cratere attribuito ad Asteas (Roma, Musei Vaticani, 17106); o ancora lo stesso Dioniso poteva calcare le scene ora travestito da Eracle/Santia nelle *Rane* o nel ruolo di improbabile soldato nei *Tassiarchi* di Eupoli, con risultati comici equiparabili a certe scene di Molière e Goldoni[17].

All'ambito della superstizione popolare, invece, Romagnoli fa derivare le figure di demonietti mostruosi e megere che popolano tutta una serie di monumenti figurati e si ritrovano talvolta citati nelle commedie con vari epiteti o come veri e propri personaggi[18]. Nel 1907 lo studioso approfondirà il tema nell'articolo *Ninfe e Cabiri* in cui l'esplicito uso del metodo comparatistico, insieme alle teorie coeve di storia delle religioni, vanno a sostenere la tesi sull'origine primitiva di questi esseri e sulla loro diffusione nel bacino mediterraneo[19]. Questi demoni sono caratterizzati dall'enormità del ventre, del fallo e dei glutei e da lineamenti che Romagnoli riconosce nel tipo etnico

[15] Ivi, 67-8.
[16] Ivi 95.
[17] Ivi, 96-8. Romagnoli considera tipi comici anche l'Afrodite del *Faone*, l'Iride degli *Uccelli* e di certe pitture vascolari, Ermes ed Eracle. Quest'ultimo sarebbe stato, secondo lo studioso, «il prototipo della spavalderia, della brutalità, della goffaggine, della lascivia, specialmente della ghiottoneria: un vero Falstaff, insomma, senza però l'astuzia, ma anche senza la furberia né la vigliaccheria del vetusto compagno d'Enrico» (ivi, 103).
[18] ID. 1958 [1905], 448-55.
[19] ID. 1911 [1907], 223: «Principale scopo delle seguenti ricerche è raccogliere e coordinare, intorno ad una linea possibilmente logica, una quantità di documenti letterarî e di bizzarri monumenti figurati che da qualche tempo attirano l'attenzione di filologi e d'archeologi, e che, ad onta della loro dispersione nel tempo e nello spazio, a me paiono membra d'una originaria unità organica. I problemi che si connettono ad essi sono fra i più ardui ed oscuri della mitologia greca; né io m'illudo di averli risoluti in maniera definitiva. Son però convinto che l'unico metodo per giungere a probabili conclusioni sia quello da me seguìto: il ravvicinamento, il confronto, la reciproca integrazione. E appunto il bisogno di evitar lacune che rendessero meno perspicua tale integrazione, mi costrinse, in qualche punto della prima parte, ad esporre per disteso dove, in un lavoro destinato a specialisti, sarebbe bastato un semplice accenno. Come, per evitare intralcianti digressioni, mi astenni dal prevenire facili obiezioni, massime quando mi sembravano agevolmente confutabili».

camitico che condividono con le loro 'sorelle' Ninfe[20]. L'aspetto grottesco di queste figure viene ricondotto da Romagnoli a un idolo da lui definito 'steatopige' diffusosi in Europa per la presenza «d'un antichissima razza pigmaica, che avrebbe lasciato sopravvivenza tra le stirpi dominatrici» acquistando agli occhi dei popoli invasori, a causa delle reciproche differenze fisiche, «impressione di stranezza e di mostruosità […] carattere e qualità demoniache»[21] acuiti dalla progressiva 'reclusione' di tale etnia 'negroide' su isole e luoghi inaccessibili[22]. Intenti in occupazioni goliardiche e burlesche, questi mostriciattoli vennero comunemente identificati dagli studiosi quali seguaci di Dioniso e, talvolta, identificati con i *satyroi* sulla base di alcuni passi di Strabone (10, 466; 468; 471)[23]. Romagnoli li associa invece alla categoria dei «Numi speciali», i *Sondergötter* postulati da Usener nel 1896[24], il cui culto venne sì sostituito nella Grecia continentale da quello in onore delle divinità olimpiche, ma non nelle isole che continuarono a venerare tali demoni fino a quando non furono assorbiti nel rituale del dio o della dea 'invasori' con il ruolo di loro πρόπολοι[25]. Le stesse sembianze vennero successivamente attribuite ai βάσκανοι, demoni del malocchio, e agli ἔφοροι, loro controparte[26], andando ad associarsi alla sfera dei Numi speciali e differenziandosi gli uni dagli altri solo per dignità ed importanza dell'attività, del fenomeno o della cosa che andavano a proteggere o contrastare: «il concetto embrionale di tutti è in fondo la superstizione del malocchio, l'eterna e vera e indistruttibile religione di tutte le plebi»[27].

Nonostante l'interesse per le teorie di storia delle religioni, che va a coinvolgere non solo gli studi Usener ma anche la *Psyche* di Rohde e i trattati di Harrison e Rid-

[20] Tale è l'ironico appellativo con cui sul vaso di Chirone (London, British Museum, F151) sono nominate le vecchie raffigurate in alto a destra. Per spiegare l'apparente incongruenza tra il titolo e l'aspetto di questi personaggi Romagnoli prende in considerazione il passo di Esiodo (STR. 10, 471), in cui le Ninfe vengono dette sorelle di Satiri e Cabiri, insieme alle testimonianze che si riferiscono alla venerazione di Ninfe telchinie e cabiriche (cfr. D.S. 5, 55; STR. 10, 472): «l'epiteto dové derivare dalla coscienza d'una fraternità che difficilmente non avrà implicata una originaria sostanza formale» (ROMAGNOLI 1911 [1907], 267). Tra queste, Romagnoli pone le vecchie, le streghe e le creature mostruose raffigurate sulle pitture ceramiche, nonché l'Empusa nominata nelle *Rane* e altri esseri simili variamente citati.

[21] Ivi, 290. Per i riferimenti antropologico-primitivi Romagnoli riprende SCHMIDT 1895 e WILSER 1905.

[22] ROMAGNOLI 1911 [1907], 291: «Le leggende dei Cabiri, dei Telchini, dei Dattili, ora uomini, ora dèmoni, sarebbero reminiscenze, sempre più confuse e intralciate di lussureggianti contaminazioni, di quegli antichissimi popoli: loro designazioni originarie quei nomi che in genere si ribellano a plausibili interpretazioni etimologiche».

[23] LOESCHCKE 1894, 518 s.

[24] USENER 1896. Per un approfondimento vd. ARRIGHETTI *ET AL.* 1982.

[25] ROMAGNOLI 1911 [1907], 247-8. Romagnoli si riferisce, in particolare, ai Cureti ministri di Zeus, ai Cabiri di Dioniso ed Efesto, ai Telchini di Apollo, Era e Poseidone. Anche nel caso delle Ninfe è possibile riconoscere i caratteri che Usener ha definito propri dei *Sondergötter* (cfr. ivi, 268).

[26] Ivi, 233: «Che poi spiritelli maligni e benigni fossero rappresentati con forme identiche, non deve meravigliare, specie se si pensi come fosse ovvia superstizione credere che ad allontanare un dèmone avverso bastasse opporgli un simulacro riproducente le sue sembianze». Cfr. anche JAHN 1855, 61 s.

[27] ROMAGNOLI 1911 [1907], 280-1. Vd. anche ROMAGNOLI 1911a, xxxii-xxxiii.

geway, Romagnoli mostra come questi esseri popolino anche l'ambito teatrale fornendo riferimenti a riti e superstizioni popolari o elementi di costume e maschera, come si vedrà oltre, nonché venendo connessi alle origini del dramma in sé:

> Per lunghi e lunghi anni vissero nei santuarî di culto contaminato [*scil.* in seguito all'invasione degli dèi olimpici], e sempre più lussureggiarono e prevalsero queste leggende che ponevano il Nume maggiore in relazione con la fitta schiera dei suoi πρόπολοι: sinché, come pure avvenne in quasi ogni altro santuario di Grecia, l'azione narrata divenne drammatica. I ministri del culto erano naturalmente gli attori di queste rappresentazioni; onde si mascherarono secondo le forme che la leggenda assegnava ai suoi eroi: da Cabiri, da Cureti, da Telchini […] Alcuni di questi δρώμενα si rappresentavano in pubblico; altri dinanzi ai soli iniziati; e allora si dicevano μυστήρια.[28]

Molto vicino, in questo caso, l'influsso di Jane Harrison dai cui *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903) Romagnoli potrebbe anche aver tratto il passo dello Pseudo Psello sulla descrizione dei misteri eleusini[29]: infatti, alcune teorie dei ritualisti di Cambridge sembrano essere state adottate nella *Prefazione* alla traduzione delle *Baccanti* di Euripide condotta dallo studioso nel 1912 generando un primo esame, seppur ancora incompleto, sull'origine della tragedia a partire dai misteri in onore di Dioniso e dalle vicende che lo vedevano protagonista insieme ai suoi ministri, i satiri, che provengono secondo Romagnoli da una stirpe di demoni autoctoni[30], presumibilmente da accostare agli steatopigi. Inoltre, le sembianze camitiche di questi esseri vengono poste in relazione con la commedia stessa o, meglio, con la sua forma originaria dal momento che la maschera come rappresentata da certe testimonianze vascolari ricorda, secondo il grecista, «il muso scimiesco»[31].

Dunque, considerato da questi primi esempi di ricerca come Romagnoli ritenesse che la commedia simpatizzasse e riflettesse lo spirito del popolo[32] e non ne abbandonasse quelle forme e quei motivi anche arcaici e obsoleti, risulta chiaro che l'indagine sulla ricostruzione di una supposta *performance* comica primitiva e popolare rappresenti un argomento essenziale per il grecista: *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, pubblicato nel 1905 sugli «Studi italiani di filologia classica», propone infatti un'analisi minuta dello svolgersi del genere dalle sue umili matrici fino al dramma aristofaneo, che si ispira alle prime per rielaborarle secondo la peculiare sensibilità dell'artista. Lo studio è dedicato alla ricostruzione degli elementi tipici della commedia attica nella loro *facies* primitiva, che l'autore ritiene sorti dall'associazione di due diverse manifestazioni performative: le farse popolari che attori girovaghi detti αὐτοκάβδαλοι portavano ἐν κώμαις e le cerimonie dei φαλλοφόροι[33]. L'idea, ripresa

[28] Ivi, 249. Anche le Ninfe sono associate a queste rappresentazioni (ivi, 275).
[29] Ivi, 249. Cfr. HARRISON 1922 [1903], 569.
[30] ROMAGNOLI 1912, xvi.
[31] ID. 1958 [1905], 420.
[32] Ivi, 451.
[33] Ivi, 338.

da Loeschcke e Bethe[34], viene supportata da Romagnoli attraverso alcune testimonianze vascolari corinzie che attestano l'esistenza a inizio del sesto sec. a.C. di «processioni e danze, se non addirittura scenette buffe […], di tipi mascherati fallici, nuove incarnazioni di agresti dèmoni delle stirpi predoriche»[35]. Allo stesso modo, i vasi rinvenuti nel santuario di Kabeiros a Tebe[36], seppur risalenti a un'epoca successiva[37], sono fatti dipendere da farse o parodie sceniche in virtù dell'affinità con la divinità celebrata, destinataria di un culto misterico simile a quello dionisiaco[38]. A queste raffigurazioni, Romagnoli associa un passo di Ateneo (14, 621d s.) che, sulla base di una testimonianza di Semo, distingue due specie di istrioni, gli αὐτοκάβδαλοι/ἴαμβοι e ἰθύφαλλοι/φαλλοφόροι[39]. I primi si esibivano in una 'commedia di piazza' che prevedeva lazzi, buffonaggini, imitazioni e caricature mitiche, i secondi rappresentavano la parte principale e caratteristica della commedia primitiva come lo studioso desume dall'autorità aristotelica (*Poet.* 1449a, 9-12)[40]. La genesi della commedia greca viene dunque individuata da Romagnoli in un alternarsi di scene buffonesche con i canti degli ἰθύφαλλοι/φαλλοφόροι[41] e lo studioso cita a sostegno delle sue tesi il presunto schema della commedia pre-aristofanea riportato da Tzetze[42] e consistente in πρόλογος, μέλος χοροῦ, ἐπεισόδιον, ἔξοδος: a partire da questo dato, Romagnoli evince come la struttura del dramma sia stata ampliata secondo un processo di ripetizione del nucleo primitivo, costituito dal binomio παράβασις (identificata con il μέλος χοροῦ) e ἐπεισόδιον buffonesco[43]. L'incontro tra le due forme di spettacolo avvenne,

[34] LOESCHCKE 1894, 518, n. 1; BETHE 1896, 55-6 in merito allo sviluppo della commedia attica afferma: «Es liegt auch hier nicht organische Entwickelung [*sic*] sondern mechanisches Aneinanderrücken zweier urfremder Bestandtheile vor: an den attischen Chor der Phallophoren hat sich die peloponnesische Posse angesetzt».

[35] ROMAGNOLI 1958 [1905], 333. Le raffigurazioni ceramiche risultano pubblicate da DUEMMLER 1885, 127, tav. D e da LOESCHKE 1894, 510, tav. viii.

[36] WINNEFELD 1888, 412 s., tavv. ix-xii, WALTERS 1892-1893, 77 s., tav. 4. Cfr. anche l'anfora beotica pubblicata da KÖRTE 1894, 346.

[37] Secondo BRAUN – HAEVERNICK 1981, 7-9 queste rappresentazioni risalgono alla fine del quinto secolo e l'inizio del secondo quarto del secolo successivo, venendo così a coesistere con la commedia di mezzo.

[38] ROMAGNOLI 1958 [1905], 334 parla di Kabeiros come un dio tebano del teatro in quanto risulta associato al vino; inoltre, i personaggi sulle pitture vascolari rinvenute nel Kabeiron sono raffigurati con vesti imbottite e falli di cuoio, similmente al costume delle commedie di mezzo (BRAUN – HAEVERNICK 1981, 9-12, 24-6), il che suggerisce un loro inserimento in esibizioni drammatiche (BIEBER 1920, 153-5; HEMBERG 1950, 200, n. 6; BRAUN – HAEVERNICK 1981, 9-10, 26). Cfr. FISHER 2000, 382-3 per un approfondimento e ulteriore bibliografia.

[39] Sosibio, citato nel medesimo passo di Ateneo, ricorda invece i diversi modi in cui questi istrioni venivano nominati nelle varie zone della Grecia senza però distinguerli in categorie separate: ἐθελονταί, φλύακες, δικηλισταί, σοφισταί e φαλλοφόροι. ROMAGNOLI 1958 [1905], 335 è convinto che, ad esclusione dei φαλλοφόροι, gli altri nomi si possano facilmente ascrivere al gruppo degli αὐτοκάβδαλοι descritti da Semo.

[40] Ivi, 340-1.

[41] Ivi, 339. Romagnoli vorrebbe individuare nella parodo delle *Rane* un esempio della cerimonia originaria come descritta in ATH. 622b-d.

[42] *Proll. Com.* XIa I, 106-10, pp. 27-8 Koster.

[43] ROMAGNOLI 1958 [1905], 341. In origine la parabasi, secondo Romagnoli (*ibid.*), si trovava all'inizio dello spettacolo ma, con lo sviluppo di trame maggiormente organiche e complesse, questo canto

secondo Romagnoli, in occasione di feste per Dioniso e Demetra[44] in cui oltre all'esibizione dei fallofori erano previste le farse delle compagnie di αὐτοκάβδαλοι: «In una simile occasione, trovandosi a contatto i due spettacoli non troppo repugnanti l'uno all'altro, questo in εὐτελεῖ λέξει, quello in musica, si fusero in Atene – forse un po' sull'esempio della tragedia – come dovevano poi fare la mimodia e la mimologia a comporre la *hypothesis* mimica, o, a distanza di secoli, in Firenze, la Devozione e la Rappresentazione muta a formare la Sacra Rappresentazione»[45].

I due elementi originari così identificati influirono notevolmente sull'assetto delle commedie di quinto secolo che, insieme alle raffigurazioni dei cosiddetti vasi 'fliacici'[46], fornirebbero, secondo il grecista, indicazioni precise per ricostruire i caratteri e le scene rappresentate dagli αὐτοκάβδαλοι. Romagnoli, infatti, intende ravvisare nelle commedie di Aristofane dei tipi comici che venivano impiegati nella farsa delle origini e fornirono il modello di riferimento per i poeti della commedia greca ed altri autori comico-satirici[47]: lo stupido, il vecchio, il contadino, il delatore, il ciarlatano, il mangione, il ladruncolo. Inoltre, queste macchiette si somigliavano per alcuni tratti («servilità, stolidezza, rustichezza, furberia contadinesca, spirito beffeggiatore, ghiottoneria, tendenza al furto, salacia») che si ritrovano, appunto, anche in «Maccus, in Karagöz, nel Gracioso, nel Clown, nel Vidusaka, nel Buffo della farsa di Oxyrhynchus, nelle cento incarnazioni del vetusto αὐτοκάβδαλος […] le diverse peculiarità del tipo originario potevano a grado a grado, mercé uno sviluppo subordinato ma personale, informare altrettanti tipi distinti, i quali non sopprimono però affatto il tipo originario, anzi sèguitano a gravitare intorno ad esso, facendovi confluire i tratti sviluppati indipendentemente, che per l'acuità acquisita nella libera espansione, ben sovente contrastano e si contraddicono»[48].

Naturale è domandarsi quanto le somiglianze siano desunte dalle fonti letterarie, precisamente dallo stesso Aristofane in cui variamente si riscontrano informazioni sulle commedie dei suoi predecessori e che Romagnoli intende rapportare ai tratti tipici della κωμῳδὶα φορτική[49]. Di questo atteggiamento critico era ben cosciente anche Benedetto Croce, il quale nella sua recensione ad *Origine ed elementi* affermerà che

corale si sarebbe gradualmente spostato a metà dell'azione costituendo, inoltre, un momento di riposo per gli attori.

[44] Cfr. *E.M.* s.v. τραγῳδία: «κωμῳδία ὠνομάσθη ἐπειδὴ πρότερον κατὰ κώμαις ἔλεγον αὐτὰ ἐν ταῖς ἑορταῖς τοῦ Διονύσοῦ καὶ τῆς Δήμητρος».

[45] ROMAGNOLI 1958 [1905], 348. I due esempi sono presi rispettivamente da REICH 1903, 417 e D'ANCONA 1891, 217.

[46] Vd. *infra*.

[47] ROMAGNOLI 1958 [1905], 349-50. Tra gli esempi che riprendono l'antico protagonista della commedia originaria Romagnoli ricorda il buffo della farsa di Ossirinco, i frammenti dell'atellana e di Cecilio, i *Caratteri* di Teofrasto, gli scritti critici e grammaticali (indagati in ZIELIŃSKI 1886) e le ceramiche fliaciche.

[48] ROMAGNOLI 1958 [1905], 352-3.

[49] Sulla φορτικὴ κωμῳδία cfr. ad esempio AR. *V.*, 66. Sulle figure dei servi cfr. ROMAGNOLI 1958 [1905], 360: «I servi furono tra i personaggi più antichi della commedia popolare: e come in questa si comportassero, lo dice esplicitamente Aristofane (*Pace*, 743 s.). Piagnucolavano perché un collega avesse agio di farli parlare e beffarli delle busse ricevute, si lagnavano dei carichi onde avevan gravate

> […] nel fare questo studio, il Romagnoli ha considerato l'arte di Aristofane come *documento* di un'evoluzione nella storia delle *istituzioni teatrali*. Ciò che è, e ciò che vale propriamente l'arte del gran poeta, – quella grande arte, che il Romagnoli sente così profondamente, e ci fa risentire nelle sue traduzioni, – non si può sapere per questa via; giacché Aristofane e gli altri compositori di commedie e di farse sono qui interrogati soltanto per fornirci particolari di invenzioni, di costumi, di tradizioni, di disposizione scenica.[50]

Di fatto, attraverso Aristofane e tramite il confronto con le manifestazioni coeve e seriori della commedia attica, nonché con le pitture ceramiche ad esse riferibili, Romagnoli cerca di dimostrare il modo in cui personaggi e situazioni sceniche presentino una o più caratteristiche della commedia di piazza. Esempio indicativo di questa tendenza è il contributo *Vasi del museo di Bari con rappresentazioni fliaciche*, pubblicato su «Ausonia» nel 1908. La tesi sostenuta da Romagnoli riguarda il riconoscimento di scene tipiche della farsa primitiva tramite tre raffigurazioni vascolari presso il Museo Nazionale di Bari, le quali descriverebbero altrettante situazioni della farsa fliacica. Le pitture sui cosiddetti vasi 'fliacici' era state indagate nel catalogo *Die Phlyakendarstellungen der bemalten Vasen* (1886) di H. Heydemann[51], il quale ne collocava la produzione nell'area di Taranto durante il terzo secolo a.C., epoca in cui operò anche il poeta siracusano, ma naturalizzato tarantino, Rintone che le fonti ricordano quale *archegos* di un genere a metà strada tra tragedia e commedia[52] caratterizzato dagli stessi elementi attribuiti alle *phlyakes*: «mythological burlesque, paratragedy, stock charachters, genre scenes, and the apparent lack of a chorus»[53]. Il catalogo di Heydemann rappresentò lo studio fondamentale intorno a questo argomento per oltre cinquant'anni, nonostante una datazione alternativa dei vasi 'fliacici' al 400-330 a.C., quindi precedentemente all'attività di Rintone, era già stata avanzata nel 1920 avallando, inoltre, l'ipotesi sull'errata connessione tra le *phlyakes* inventate dal poeta siracusano e le scene vascolari catalogate da Heydemann[54]. Tuttavia, l'identificazione con le rappresentazioni fliaciche del sud Italia permane nelle successive trattazioni sul tema per due ordini di motivi: innanzitutto, per la qualità di queste raffigurazioni generalmente considerate rozze e grottesche, quindi maggiormente appropriate a un tea-

le spalle, uscivano in sudicie esclamazioni (*Rane*, 1 s.). Semplici manichini, dunque, appena ricoperti con alcuno dei ritagli più logori rifilati dal variopinto vestito dal buffo».

[50] CROCE 1907, 209.

[51] GIGANTE 1971, 15-7; TAPLIN 2007 [1993], 52.

[52] *AP* 7, 414; SUID. s.v. Ῥίνθων.

[53] TAPLIN 2007 [1993], 52. Tuttavia, l'attività di Rintone risulta maggiormente ascrivibile all'invenzione di un genere che potrebbe sì aver incorporato elementi delle *performances* locali – in Italia chiamate secondo la testimonianza di Sosibio (ATH. 621 d-f = *FHG* 595 F7) appunto *phlyakes* e fatte risalire dallo storico lacone ai *dikelistai* spartani – ma innovandoli e contaminandoli con tragedie e commedie ateniesi secondo una poetica tutta alessandrina (TAPLIN 2007, 51-2).

[54] Ivi, 52-3.

tro popolare di provincia piuttosto che agli spettacoli comici ateniesi, ritenuti più sofisticati[55]; in secondo luogo, per un certo «Italian 'nationalism'»[56] che ha influenzato numerosi accademici, sia nostrani che stranieri, a rivendicare l'origine italica delle scene vascolari rispetto alla commedia attica[57].

Romagnoli, dunque, condividendo queste conoscenze, interpreta le raffigurazioni dei tre vasi come esempi di farsa fliacica che, sorta in un contesto maggiormente popolare rispetto alla commedia attica, viene ravvicinata proprio alle esibizioni degli αὐτοκάβδαλοι: il grecista, infatti, si riferisce esplicitamente alle *phlyakes* come a «farse bizzarre, dalle quali trassero ispirazione le grottesche e vivaci composizioni» e nel descriverne i soggetti vascolari sottolinea il virtuosismo della riproduzione che li rende simili ai *Manga* dell'illustratore giapponese Hokusai[58], riallacciando indirettamente anche queste manifestazioni artistiche ad un 'sostrato comico universale'. L'esame delle tre raffigurazioni vascolari si concentra, oltre che sull'impianto scenico nel suo complesso, sull'aspetto fisico e sulle azioni dei personaggi e i vari elementi sono messi in relazione anche con altri esempi tratti dalla stessa categoria di pitture. Il vaso 2970 (Bari, Museo Nazionale) viene equiparato al vaso di Chirone (London, British Museum, F151) per la presenza del palco fliacico con la scaletta centrale d'accesso su cui sta salendo un vecchio dal viso arcigno; inoltre, la raffigurazione delle due 'ninfe' dall'aspetto camitico sul citato vaso di Chirone rimanda direttamene al personaggio femminile presente nel vaso 12531 (Bari, Museo Nazionale), che rappresenterebbe una parodia della nascita di Elena così ricostruita da Romagnoli:

> […] il bimbo sgusciante dall'uovo è Elena e il luogo dove avviene la scena è la casa di Leda. Ma come chiamare gli altri personaggi del dramma? Quando pubblicai il vaso, pensai ad un Giove che sarebbe disceso sulla terra, accompagnato da Efesto, per assistere alla nascita della figliuola diletta. Ma via via mi son convinto che altra fosse la trama di questa scena: che cioè Tindaro, il marito di Leda, girellando per casa, trovasse l'uovo prodigioso, e, chiamato un servo, procedesse alla operazione di cui vediamo i risultati nella nostra figura. E chi sarà infine la donna? A Leda non possiamo certo pensare. Quando avvenne la nascita portentosa, ella era nel pieno fulgore della sua bellezza: e in forma di donna bellissima la vediamo rappresentata in tutte le figurazioni serie del mito. Ora, a giudicare dai vasi che possediamo, sembra che nelle farse fliaciche le vecchie solamente e gli esseri femminili più laidi fossero rappresentate in forma di orride megere, per lo più camitiche; e che le giovani, invece, le donne dichia-

[55] Ivi, 48 e 53-4. Cfr. anche PICKARD-CAMBRIDGE 1953, 237-8 e BEARE 1964, 357-8 sulla questione del costume scenico.
[56] TAPLIN 2007 [1993], 53.
[57] Cfr. CATTERUCCIA 1951; BIEBER 1961², 139-40; GIGANTE 1971; DEARDEN 1988. TRENDALL 1967², 9, 15, 18 e ID 1991, 164,168-9 dimostra una posizione più aperta a riconoscere la presenza in alcune figure vascolari anche di rappresentazioni della commedia attica.
[58] ROMAGNOLI 1911 [1908b], 315-6. Cfr. anche GONCOURT 1896 a cui Romagnoli fa esplicito riferimento.

> rate belle nel mito, le dee, apparissero senza maschera, in sembianza assai vezzosa […]. Dunque, non Leda, ma, probabilmente, una delle sue ancelle, adibita, chi sa, alla custodia dell'uovo.[59]

La comparazione delle tre raffigurazioni ceramiche per la descrizione della *performance* comica più antica rappresenta un esempio del metodo adottato da Romagnoli in questo genere di ricerche: come da lui stesso evidenziato nella conferenza su Pindaro e nel discorso del Quarto Convegno di «Atene e Roma», lo studio dei monumenti e delle rappresentazioni vascolari e, in particolare, la fruizione 'diretta', delle opere d'arte dell'antichità anche sotto forma di copia consentirebbero ai classicisti di comprendere e interpretarne in maniera più profonda le manifestazioni poetico-letterarie[60]. Tuttavia, in questo caso le prove archeologiche avrebbero fuorviato l'interpretazione di Romagnoli a proposito della farsa primitiva: in seguito agli studi di T.B.L. Webster, E. Csapo e O. Taplin[61] si è ipotizzato, infatti, che le cosiddette raffigurazioni 'fliaciche' sarebbero da associare *direttamente* alla commedia ateniese. Taplin, in particolare, ha tentato di identificare quali di queste rappresentazioni vascolari potessero celare scene tratte dalla commedia attica, ipotizzando l'esistenza di una sorta di ricezione del teatro ateniese in Magna Grecia e specialmente nell'area tarantina, dove i drammi tragici e comici potevano essere stati effettivamente replicati[62]. Tra le raffigurazioni viene indagata anche quella descritta da Romagnoli come esempio di parodia fliacica della nascita di Elena: secondo Taplin la scena rappresenterebbe la 'para-iconografia' di un tema altrimenti trattato seriamente in altre pitture vascolari[63], ma è possibile anche che sia stata ispirata dalla messinscena di alcune commedie incentrate sulla vicenda, quali la *Nemesis* di Cratino, il *Daidalos* di Aristofane e i *Lakones o Leda* di Eubolo[64]. Dunque, il vaso barese non tratterebbe una farsa fliacica ma un soggetto che nel repertorio vascolare della Magna Grecia includeva τὸ γέλοιον, anche se non esclusivamente in riferimento a una determinata commedia[65]. Romagnoli, pur avendo avanzato l'ipotesi che la presunta rappresentazione fliacica da cui è tratta l'immagine si riferisse al mito della nascita di Elena da Nemesi a sua volta sfruttato da Cratino[66], ne assegna i particolari grotteschi alle *phlyakes* e, a partire da questi, identifica gli elementi del sostrato popolare che avrebbero caratterizzato anche la commedia attica antica senza tuttavia

[59] Ivi, 313-4.

[60] Cfr. ID. 1917 [1911], 114-8. Dunque, non sorprende che il contributo *Vasi del museo di Bari con rappresentazioni fliaciche* sia aperto da Romagnoli con una manifestazione di gratitudine rivolta «alla direzione del museo che permise la pubblicazione, al dottor Nitti che procurò i lucidi da cui furon tratti i disegni, e in primo luogo al dottor Michele Jatta, che con la sua squisita cortesia eseguì le bellissime fotografie» (ROMAGNOLI 1911 [1908b], 295).

[61] WEBSTER 1948; CSAPO 1986; TAPLIN 2007 [1993].

[62] Ivi, 89-99.

[63] ROMAGNOLI 1911 [1908b], 312 deriva da KEKULÉ 1879 l'iconografia dell'ara di Zeus sopra cui sarebbe stato deposto l'uovo. TAPLIN 2007 [1993], 83 in riferimento al vaso barese si domanda, appunto, «Why is the egg sitting in a sort of 'laudry-basket' instead of on the altar of Zeus?», proponendo un paragone con un vaso riproducente la versione 'seria' della nascita di Elena (Paestum, 21370).

[64] Ivi 82-3.

[65] Ivi, 79-80.

[66] ROMAGNOLI 1911 [1908b], 310-3.

constatare che le raffigurazioni vascolari potevano effettivamente riferirsi proprio a quest'ultimo genere drammatico.

Nel 1918 Romagnoli amplierà la propria indagine sulle pitture 'fliaciche' nel saggio *La commedia di Pulcinella nell'antica Grecia*, proponendo nuove immagini attraverso le quali illustrare i tratti tipici della farsa fliacica. Alcune delle rappresentazioni ceramiche prese in considerazione sono, anche in questo caso, catalogate da Taplin come ulteriori esempi di scene tratte dalla commedia attica antica[67] confermandone l'equivoco: nel ricercare le origini del genere comico tramite le pitture vascolari di scene apparentemente fondate su rappresentazioni popolari e, dunque, maggiormente vicine alla primitiva *performance*[68], Romagnoli avrebbe sostanzialmente descritto gli elementi e le caratteristiche tipici della commedia greca. Da queste rappresentazioni, infatti, il grecista deriva le informazioni circa il costume degli αὐτοκάβδαλοι:

> Pantaloni attillati, spesso attillatissimi, stretti in fondo da lacciuoli, giungono sino ai piedi, ora ignudi, ora calzati di sandali di varia foggia. Un camiciotto largo, serrato alla vita da una cintola, con un'ampia rimboccatura, scende poco oltre il principio delle cosce. Il cappello, quando lo portano, è un cappuccio. – Un nome è corso sulle labbra di tutti: pulcinelli. Pulcinelli, appunto, con alcuni requisiti che non sempre hanno i pulcinelli: un ventre superfalstaffiano, glutei sviluppatissimi, e un fallo più che marchiano.[69]

Romagnoli ammette infatti la presenza del φάλλος nelle sole incarnazioni dell'αὐτοκάβδαλος, cioè nei protagonisti e nei personaggi che ne condividevano le stesse qualità: «In mezzo ai personaggi secondarî, variamente e capricciosamente abbigliati, e ai coreuti dai costumi fantastici, quelli e questi privi di φάλλος, l'αὐτοκάβδαλος e i suoi doppioni serbavano questo, e forse tutto il costume tradizionale; sì che al loro semplice apparire, come ora a quello di Pulcinella, il popolino riconoscesse giubilando l'eroe prediletto»[70].

A fronte di queste prove letterario-archeologiche Romagnoli riconosce, tuttavia, come la commedia attica e soprattutto il dramma aristofaneo segnino un progresso rispetto alla farsa popolare originaria, nonostante ne rimangano subordinati per rispetto

[67] Taplin propone di interpretare come scene tratte dalla commedia antica i vasi F3046 e F3047 degli Staatliche Museen di Berlino, riproducenti rispettivamente le *Rane* di Aristofane e la *Damigiana* di Cratino, e l'Antigone di S. Agata da una parodia comica dell'*Antigone*; alla paraiconografia attribuisce anche il vaso 50279 presso Villa Giulia (Roma). Cfr. TAPLIN 2007 [1993], 41-7; 81-2; 83-8. È interessante, tuttavia, rilevare che in merito all'Eracle berlinese (Berlin, Staatliche Museen F3046) anche Romagnoli avanzi l'ipotesi che la pittura si possa riferire alla commedia aristofanea (cfr. ROMAGNOLI 1918, 31).

[68] Cfr. ivi, 2: «Queste umili farse furono gl'incunaboli della commedia. Epicarmo, il poeta siciliano che primo elevò il genere a dignità d'arte, Cratino, padre della commedia attica, e poi Aristofane, Eupoli, e giù giù tutti gli altri commediografi, attinsero a larga mano al repertorio della farsetta popolare; ma l'arricchirono di tali elementi, e la rivestirono di tali forme, che nel complesso le loro composizioni riuscivano tutt'altra cosa dalla modestissima progenitrice».

[69] ROMAGNOLI 1918, 3-4. La descrizione riprende quella dei demoni indagati in *Ninfe e Cabiri*, confermando la continuità tra quegli esseri e le maschere delle farse originarie.

[70] ID. 1958 [1905], 357. Lo studioso afferma, inoltre, che Agatone e Clistene non furono sicuramente fallici.

alla tradizione[71]. Il concetto, più volte espresso dallo studioso, consiste nell'intenzione da parte degli antichi artisti e poeti di mantenere inalterati gli elementi peculiari e costitutivi di una data *techne*. Così, si è visto come i personaggi di Aristofane si modellino a partire da un tipo comico ad essi antecedente e di cui ereditano qualità ed elementi di costume oppure, ancora, in che modo la commedia attica riutilizzi una tipologia di scene che rappresentano «avanzi fossili di antichissimi nuclei comici»[72]: i duetti, come quelli nei prologhi dei *Cavalieri*, delle *Vespe* e della *Pace*, mostrano il loro carattere convenzionale che consiste in «uno stupido cicalío, interpunto di frigidi giuochi di parole, di burle scipite e di sconcezze che si ripetono come echi da commedia a commedia»[73]; il banchetto serve da sfondo alle seconde parti delle commedie, insieme alle scene di scocciatori che, secondo Romagnoli, riproducono le analoghe scenette comiche nate dall'incontro tra φαλλοφόροι celebranti un sacrificio, reale o fasullo, in onore di Dioniso e gli αὐτοκάβδαλοι nelle vesti di scrocconi[74]; le nozze a conclusione del dramma. Anche per il coro falloforico permangono alcuni atteggiamenti ereditati nel corso dell'evoluzione da singole scene buffonesche a un'azione γνώμην ἔχουσα: si tratta di elogi, attacchi e commenti ridicoli volti a rimuovere l'originaria eterogeneità tra i buffi e il coro, rendendo così quest'ultimo maggiormente partecipe agli eventi[75].

Tali scenette convenzionali dal gusto basso e triviale rappresentano, dunque, quasi una sorta di canovacci su cui fabbricare l'azione[76] e proprio la parola 'canovaccio', d'altronde, così come i ripetuti paragoni con Pulcinella e i riferimenti a Goldoni non sono usati casualmente da Romagnoli nel corso dei suoi studi sul dramma comico: infatti, il grecista considera la κομῳδὶα φορτική e le sue ipostasi antenate della commedia dell'arte[77] influenzando la sua idea circa la messinscena della commedia greca sia nell'antichità che negli spettacoli più moderni da lui diretti. L'impiego delle maschere della commedia dell'arte operato da Carlo Goldoni nei suoi drammi offre a Romagnoli il paragone ideale per descrivere il processo di appropriazione dei personaggi interpretati dagli αὐτοκάβδαλοι da parte della commedia attica: «E donde questa li avrebbe tolti, se non dalla farsa piazzaiuola, che da secoli li aveva resi popolari e graditi a tutti i volghi dell'Ellade, e che in Atene, da parecchio tempo, aveva ricevuto

[71] Ivi, 397.
[72] Ivi, 376.
[73] *Ibid.* Nella sua analisi Romagnoli (ivi, 377) enumera tre tipi di duetti che coinvolgono altrettante coppie di personaggi: l'eroe con il pusillanime/buffone (Diceopoli e Lamaco, Dioniso e Santia); l'ignorante con il dotto (Diceopoli ed Euripide, Strepsiade e Socrate/discepolo, Mnesiloco ed Euripide/Agatone); il furbo con il babbeo (Pisetero ed Evelpide). In seguito (ivi, 398-9), Romagnoli riporta le opinioni di FRANTZ 1891 e LEO 1895, 171 s. nel delineare lo sviluppo del prologo in Aristofane e le influenze a cui risulterebbe sottoposto. Oltre al dialogo tra servi, Frantz distingue un'altra tipologia di prologo che consiste nel monologo del protagonista (cfr. *Ac*., vv. 1-42; *Nub.*, vv. 1-24) e li fa derivare entrambi dalla tragedia euripidea; Romagnoli, al contrario, ritiene che la forma originaria sia desunta dal duetto farsesco che si riduce a monologo espositivo recitato da un solo buffone.
[74] ID. 1958 [1905], 385-7.
[75] Ivi, 389-94.
[76] Ivi, 367.
[77] ID. 1911, 149 e ID. 1918, 37.

stabile assetto? Non altrimenti il Goldoni, accingendosi alle commedie di carattere, dové chiedere alla commedia dell'arte le maschere, troppo oramai dilette al popolino conservatore»[78]. La convergenza tra il *modus operandi* antico e moderno, come si è visto, non si limita a questa osservazione e implica anche l'uso di un tipo di costume rassomigliante a quello dei comici dell'arte, in particolare alla maschera del Pulcinella, grazie al raffronto con i vasi 'fliacici'. Già con la rappresentazione delle *Nuvole* del 1911 Romagnoli pare, infatti, privilegiare questa linea di interpretazione anche nella messinscena del dramma comico. Secondo le teorie delineate in *Origini ed elementi*, Strepsiade era identificato dallo studioso tra i personaggi di Aristofane dipendenti dal buffo originario, l'eroe comico che gli spettatori riconoscevano al primo ingresso[79]: allo stesso modo, Romagnoli progetta per il suo Lesina (il nome parlante utilizzato nella sua traduzione delle *Nuvole*) un costume che chiaramente allude a Pulcinella, la cui fisionomia poteva essere certo riconosciuta da un pubblico molto ampio, ma si fonda molto da vicino anche sulle raffigurazioni vascolari a tema 'fliacico'. Dalle foto di scena, infatti, si può ipotizzare che una delle fonti iconografiche fosse il vaso 2970 del Museo Nazionale di Bari in cui il vecchio raffigurato mentre sale sul palco tramite la scaletta centrale viene caratterizzato proprio dal berretto a punta denotato dall'aggettivo «pulcinellesco»[80] (figg. 6-7). Allo stesso modo anche altri personaggi da ricondurre all'αὐτοκάβδαλος sono abbigliati richiamando le figure vascolari e portano al viso, significativamente, una maschera: a presentarsi così è anche Socrate che viene riconosciuto essere non la figura storica ma un personaggio buffonesco tratto dalla farsa primitiva e rielaborato da Aristofane e altri[81], anticipando alcune osservazioni proposte dalla critica contemporanea circa il tipo dell'intellettuale ateniese che il comico intendeva dipingere tramite la maschera del filosofo[82].

La recensione di Ferri allo spettacolo del 1911 va, significativamente, a sottolineare tutti questi aspetti esegetico-critici:

> […] la psicologia dei personaggi d'Aristofane è rudimentale, incerta, oscillante. Lesina (Strepsiade) è più che altro un buffone, un *clown* shakespeariano, un *gracioso* calderoniano, una maschera della commedia dell'arte, del teatro napoletano del secolo XVIII e XIX. Secondo le vicende della magra azione, secondo le eventualità del dialogo Lesina è un maligno o bonario, astuto o semplicione, intelligente o idiota: purché faccia ridere egli non ha altro dovere da compiere nell'economia delle *Nuvole*. […] Socrate il più spesso non fa che ammucchiare spropositi sentenziosi e volgarità sconclusionate a

[78] ID. 1958 [1905], 338.
[79] Ivi, 354.
[80] ID. 1911 [1908b], 305. Nel descrivere questo dettaglio, Romagnoli si rifà a DIETERICH 1897, 150, n. 1 il quale viene spesso richiamato «per tutto ciò che riguarda lo sfruttamento comico delle peculiarità e dei difetti fisici» (ROMAGNOLI 1911 [1908b], 305, n. 1).
[81] Si tratta del tipo del ῥητορεύων Βουλίας, il dotto ignorante di un mimo di Sofrone (cfr. fr. 35 Kaibel; [Demetr.] *De eloc.* 153, 1 ss.), che viene indagato nelle sue ricorrenze comiche in ROMAGNOLI 1958 [1905], 362-3. Cfr. anche FERRI 1911, 6.
[82] Cfr. ZIMMERMANN 1993; IMPERIO 1998.

> cui è venuto meno il sapore parodistico e caricaturale per gli spettatori poco esperti delle teorie arzigogolate dai sofisti, ossia per quasi tutti. Il contrasto medesimo del Discorso giusto e del Discorso ingiusto è, come rileva Ettore Romagnoli nel preambolo alla sua traduzione delle *Nuvole*, una forma di letteratura popolare e rusticana, non ignota alle nostre campagne e quindi, si dovrebbe concludere, abbastanza insipida per un uditorio cittadino e raffinato di oggigiorno.[83]

Le considerazioni del critico, naturalmente, fungono da preambolo all'elogio immediatamente successivo sull'attualità del testo e della messinscena e sulla poesia che anima l'opera di Aristofane[84], eppure non mancano di tralasciare quelle caratteristiche primitivo-popolari entro cui Romagnoli stesso voleva imbrigliare la commedia attica antica trovandone l'esempio più prossimo alla cultura italiana nella commedia dell'arte. L'equivalenza con questo genere teatrale sembra, anzi, volersi mantenere anche con la rappresentazione siracusana del 1927: in questo caso, Romagnoli si trovò a condividere le responsabilità dell'allestimento con Cambellotti, il quale si era occupato delle scene e dei costumi.

La scenografia delle *Nuvole*, ideata da Cambellotti in uno stile grottesco, intendeva rappresentare quasi una caricatura dell'Atene classica, con facciate e tetti stilizzati che salivano fino al Partenone dove era stata collocata anche una «Minerva Nasuta»[85], ad imitazione della statua di Fidia ma con un naso comicamente pronunciato. Inoltre, a differenza delle operazioni condotte con il dramma tragico[86], lo scenografo era convinto della necessità di riprodurre la commedia greca in forma classica ad imitazione delle figure vascolari, nonostante Romagnoli si trovi a dissentire dalla sua idea su un punto preciso. Cambellotti, infatti, realizzò i costumi dei personaggi rifacendosi molto chiaramente alle testimonianze archeologiche, similmente a come aveva predicato il grecista nei suoi precedenti studi: «I costumi riproducono i tipici modelli della commedia e quindi l'*anphimascholos*, un tipo di chitone che poteva arrivare fino ai talloni come nella tragedia o poteva essere più corto e succinto, portato su braghe corte o larghe strette alla caviglia; a questo poteva unirsi un mantello corto di lana grezza, il *tribonion*, tipico della povera gente. Erano utilizzati inoltre dei cuscini che gonfiavano l'aspetto dei personaggi; i colori scelti per queste vesti erano molto sgargianti, stando

[83] FERRI 1911, 8. Già in *Origine ed elementi* Romagnoli, accanto ai lazzi sia linguistici che mimici e alle infrazioni sceniche che derivavano dalla farsa degli αὐτοκάβδαλοι e di cui fornisce un ampio spettro di esempi (cfr. ROMAGNOLI 1958 [1905], 411-39), colloca anche l'ἀγών che avrebbe radici popolari da rintracciare però nei canti amebei di sfida: gli *agones* delle *Nuvole* e del *Pluto*, ad esempio, con il loro elevarsi ad argomenti di interesse generale trascendono le contingenze delle rispettive commedie e vengono collegate al genere letterario volgare dei *Contrasti* (ivi, 383).

[84] FERRI 1911, 8-11.

[85] AFI, Documenti 1927, Lettera di Duilio Cambellotti a Mario Tommaso Gargallo, 27 marzo 1927.

[86] Secondo il principio per cui «il rispetto per l'archeologia non è schiavitù» (CAMBELLOTTI 1999 [1948a], 71) lo scenografo, a partire soprattutto dal 1922, rifiuta sia la ricostruzione in senso 'archeologico' della scena che il suo identificarsi con ruderi e antichi teatri all'aperto proponendo, senza tralasciare lo studio dei monumenti dell'arte classica ma riprendendoli e adattandoli, nuove soluzioni rispondenti «allo spirito del dramma» (ID. 1999 [1938], 45). Cfr. anche BORDIGNON 2004.

alle testimonianze vascolari e musive»[87]. Sulla base di questa fedeltà archeologica, che di fatto riprende e conferma le interpretazioni di Romagnoli, Cambellotti propone l'uso di maschere riprodotte a partire da quelle greche per i personaggi di Lesina, Socrate, Pascione, gli Scolari, Benmiguardo, Rosso, Tirchippide; inizialmente, gli attori non erano convinti della scelta e lo stesso Romagnoli propose non di eliminarle ma di realizzare, piuttosto, delle mezze maschere come quelle della commedia dell'arte, in cui bocca e mascella rimangono scoperte rispetto al resto del viso. Cambellotti, rifiutò il compromesso perché, a sua opinione, «la maschera greca ha un suo carattere preciso: quello di essere un'intiera fisionomia»[88] convincendo gli attori ad indossarla con risultati eccellenti: la stampa, infatti, lodò la capacità degli interpreti nell'usare il corpo per vincere l'apparente fissità del volto mascherato[89]. Il resoconto di Cambellotti riferisce i dubbi di Romagnoli circa l'uso della maschera greca come se riguardassero principalmente la recitazione attoriale[90], ma alla luce delle considerazioni sopra riportate è plausibile ipotizzare che il grecista favorisse l'uso delle mezze maschere proprio in base alla continuità tra le antiche farse e la commedia dell'arte italiana.

Gli studi sulla commedia antica e le convinzioni di Romagnoli intorno alla sua *performance* primitiva confluiscono anche nel *Carro di Dioniso*, una drammaturgia originale compresa nella raccolta dei *Nuovi drammi satireschi* (1919) ma portata in scena già nel 1914 a Siracusa e nel 1915 anche a Bari. Nonostante il titolo della collana possa rimandare all'analogo genere drammatico, la vicenda svolta nel testo non è una rielaborazione del dramma satiresco greco ma rappresenta, piuttosto, una commedia impostata sulla mitologia e cultura greche. La storia narra l'inganno di Cèrilo, un signore siciliano che si finge il dio Dioniso per conquistare la figlia del principe di Gela, Asteria, con la complicità di una compagnia di attori definiti 'fliaceschi'. Infatti, protagonista del dramma è il capocomico Fliace, significativamente chiamato in questa maniera proprio per il tipo di spettacolo portato in scena con i suoi comici: infatti, fin dalle prime battute la commedia inscenata richiama molti degli elementi che Romagnoli aveva indagato nelle sue ricostruzioni sulla farsa delle origini. Nella prima scena, ad esempio, Fliace istruisce l'attore Cotenna, che poi interpreterà il personaggio di Stoccasodo oppresso dai debiti e assediato dai creditori, sul contegno da tenere ad inizio spettacolo:

> Prima di tutto, poi, mi raccomando,
> naturalezza: non entrare in scena
> strillando come un satiro ebbro, come
> un porcello scoiato! Abbi presente
> sempre il precetto del maestro sommo

[87] SACCO 2004, 74.
[88] CAMBELLOTTI 1999 [1948b], 81.
[89] SACCO 2004, 73.
[90] CAMBELLOTTI 1999 [1948b], 81 racconta inoltre che Romagnoli avrebbe provato a chiedere di togliere la maschera almeno durante la replica alla presenza del re, nel timore che questi non la gradisse: tuttavia, furono gli attori a rifiutarsi di recitare senza e durante la rappresentazione delle *Nuvole* il re «rise e approvò».

di noi tutti, Epicarmo: la commedia
è specchio della vita. In questa scena
tu rappresenti un pover'uomo carico
di debiti, che aspetta a fin di mese
i creditori. Come vuoi che abbia
voglia di sgambettare, canticchiare,
sfoggiare lazzi? Mettiti seduto
sur una scranna, tutto pensieroso,
poggia la guancia sulla palma, tira
due, tre lunghi sospiri, e poi comincia.[91]

La precauzione a non cominciare la parte erompendo in grida e azioni esageratamente comiche per attenersi, invece, ad un principio di naturalezza proviene dalle descrizioni di Romagnoli sui lazzi della farsa originaria; inoltre il riferimento ad Epicarmo come il primo autore di commedie elevate a forma d'arte si trova anche nel *Regno di Dioniso*[92]. Ancora più interessante per definire come Romagnoli inserisca reminiscenze esegetiche nel testo è il proseguo della scena, in cui Fliace rimprovera a Cotenna di non rivolgersi al pubblico mentre pronuncia le battute:

No, non così, rivolto agli uditori,
come avessero a compiere davvero
questa discesa dal diluvio a noi!
Codesti son pensieri che mulinano
nel capo a Stoccasodo: nell'esprimerli
deve come parlar fra sé e sé,
scrollando il capo, brontolando, ed ogni
tanto tirando un sospirone. – Avanti![93]

Nel riportare i motivi comici della farsa degli αὐτοκάβδαλοι Romagnoli espone la tendenza degli istrioni a strappare l'illusione scenica nei modi più vari, adducendo che simile azione rappresenta un *topos* del genere comico e viene redarguita anche da Goldoni per bocca di Orazio nel suo *Teatro comico* (3, 2: «Qui vi voleva. E non vedete, che col popolo non si parla? Che il comico deve immaginarsi, quando è solo, che nessuno lo senta, e che nessuno lo veda? Quello di parlare col popolo è un vizio intollerabile, e non si deve permettere in verun conto»[94]). Infatti, gli αὐτοκάβδαλοι erano «avvezzi, per tradizione secolare, a fraternizzare e discutere bravamente col pubblico, come fa tuttora il loro discendente Pulcinella» e si afferma che anche le commedie di Aristofane rispettavano questa consuetudine[95]; eppure, il commediografo altrove biasima come l'infrazione scenica avvenisse anche con il lancio di cibo agli spettatori

[91] ROMAGNOLI 1919b, 5.
[92] ID. 1918, 2.
[93] ID. 1919b, 6.
[94] La scena stessa, in cui Goldoni presenta una prova tra il capocomico Orazio e l'attore Lelio, potrebbe avere influito sulla composizione dello scambio di battute tra Fliace e Cotenna.
[95] ID. 1958 [1905], 412.

(Ar., *V.* 57-8; *Pa.* 962-7; *Pl.* 797-9)[96], un dettaglio, tra gli altri, puntualmente richiamato da Fliace nel prologo dello spettacolo inscenato dalla sua compagnia:

> Or, dinanzi a uditori di sì sottile acume,
> sciorinar non vogliamo qualche trito vecchiume.
> Ergo, non aspettatevi che mentre io vi favello
> venga un tizio, e mi spolveri la schiena col randello;
> che una vecchia sdentata sotto il naso vi pappi
> una focaccia, e un tomo glie la trafughi, e scappi;
> che un tanghero, infilate sì e no quattro parole,
> vi gitti, come a scimmie, ceci, fichi e nocciuole. –[97]

L'aspirazione di Fliace di proporre al suo pubblico una commedia «nuova in ogni parte»[98] viene, in realtà, frustrata: lo spettacolo inscenato dai comici presenta una trama semplice ma coerente in cui personaggi e lazzi tipici (le botte, l'ingordigia, la paura) si mescolano con reminiscenze aristofanee, dal momento che il confronto tra il debitore (Stoccasodo) e un filosofo ciarlatano (Stauro) si riallaccia al tema delle *Nuvole*, cioè il potere suasorio della parola[99]. Il dramma si conclude anch'esso con un *topos* comico: il matrimonio tra Cèrilo e Asteria che viene sancito con un imeneo cantato da due semicori, in cui si riprende addirittura la traduzione del frammento saffico 105a Voigt[100] e viene lanciato un *onomasti komodein* a Fliace[101]. La comicità popolare, antica e insieme moderna, caratterizza quindi anche questa drammaturgia originale che ebbe almeno tre diverse repliche per opera di Romagnoli; curiosa è, inoltre, l'informazione tratta da una lettera presente nel Fondo Romagnoli e indirizzata alla moglie del grecista, alla quale si chiedeva di concedere il testo per una produzione cinematografica in cui a rivestire il ruolo di Fliace sarebbe dovuto essere Antonio De Curtis, padre di una maschera contemporanea della commedia italiana: Totò[102].

Come si è potuto vedere dalle precedenti considerazioni, Romagnoli intende recuperare anche nei suoi spettacoli le tesi sostenute negli studi accademici sulle influenze della supposta farsa primitiva nelle opere di Aristofane e degli altri comici, ma non manca di considerare che simili modelli originari si trovavano accanto anche a

[96] Ivi, 412-3.
[97] ID. 1919b, 27-8.
[98] Ivi, 28.
[99] Ivi, 31-41.
[100] Ivi 82: «Al pomo che rosseggia fragrante, su alto, sul ramo | alto, il più alto: non se n'accorsero i raccoglitori: | no, se n'accorsero: ma non poterono giungere ad esso».
[101] Ivi, 82-3.
[102] L'accostamento tra Totò e Romagnoli si ritrova anche in un articolo di A. FRATTINI, Due cuori fra le belve *di Simonelli*, «7 Giorni», 3 luglio 1943: «La maschera [*scil.* di Totò] è prodigiosa, sconvolgente, ma nulla più di una maschera (ogni volta che la vedo, penso alla gioia di Ettore Romagnoli quando mi diceva d'aver trovato, dopo meticolose ricerche, certe remotissime stampe e certe figurine di terracotta che dimostravano come la maschera di Petrolini fosse identica a quella dei mimi greci e degli interpreti di Plauto […] dove mai sarebbe andato a frugare, a scavare e a cercar confronti, il generoso affabile sapiente, per rintracciare i proavi di quella di Totò? Nei graffiti delle grotte? Nelle pitture dei vasi fenici?)».

elementi innovativi e caratteristici di ciascun autore. Il grecista infatti ritrova l'originalità di Aristofane nella sua abilità a scolpire «personalità comiche», traendo dall'osservazione diretta della vita particolari per sviluppare le vecchie sagome («Aristofane ritrae dal vero; e perciò il suo contadino non ricorda, né quello convenzionale della farsa, né quello che frequentò la più recente commedia attica») o crearne di nuove («Egli vede anche, nel caleidoscopio umano, i caratteri nuovi, e sceglie felicemente, dalla informe complessità del vero, i punti salienti e caratteristici») sempre, però, variando il prototipo base dell'αὐτοκάβδαλος [103]. Il paragone con Goldoni prima richiamato, consente quindi di comprendere come Romagnoli interpreti il lavoro di Aristofane quale riadattamento alle contingenze della maschera comica primitiva fino all'elaborazione, negli ultimi anni della sua carriera, di macchiette e di un unico vero carattere («una persona e non più una maschera»), mantenuto uguale a sé stesso dall'inizio alla fine: il protagonista del *Pluto*, Cremilo[104].

L'approfondimento sui personaggi non è, tuttavia, l'unica innovazione che Romagnoli riconosce al merito di Aristofane. Sulla base di alcune testimonianze[105] lo studioso attribuisce a Cratino l'introduzione nella commedia antica di un λόγος, un'azione, che andava a sostituire l'ἀταξία, il susseguirsi di scene buffe e svincolate le une dalle altre, della farsa primitiva e ne rileva il motivo nell'indirizzo civile privilegiato dal commediografo nelle sue opere. Seguendo le teorie di Kock[106] sulla bipartizione delle commedie di Aristofane tra una parte deduttoria o costruttiva in cui si descrivono le peripezie dei protagonisti per raggiungere un obiettivo e una successiva che mette in scena sfilate di personaggi e scene buffe, Romagnoli afferma che solo la prima può essere intesa quale vero e proprio λογίδιον γνώμην ἔχον e che Cratino l'avrebbe ideata per comporre il dibattito, riprodotto a partire dalla vita politica ateniese e per mezzo del quale il protagonista raggiunge il proprio scopo[107]. I λόγοι, dunque, risultavano maggiormente svincolati dall'influsso della tradizione farsesca e sono indice dell'originalità dei singoli commediografi e, in special modo, di Aristofane, che mosso «da impulsi diversi, trasforma la realtà con varî angoli di trasposizione, si leva a sfere d'arte ben distinte»[108]. Solo gli *Acarnesi* presentano ancora scene desunte dalla farsa tradizionale, mentre a partire dai *Cavalieri* la tecnica drammaturgica di Aristofane si serve della verisimiglianza e migliorano anche le scene di contrasto a tema 'privato' che, in quanto svincolate dalla politica, rischiano di apparire stilizzate e antidrammatiche come nelle tragedie di Euripide o nelle *Vespe*: in altre commedie, infatti, il dibattito assume maggiore organicità con la trama (*Cavalieri*, *Rane*), oppure mantiene solo l'aspetto formale e viene esposto da un interlocutore (*Uccelli*, *Lisistrata*, *Ecclesiazuse*), o ancora viene sostituito nelle *Tesmoforiazuse* con discorsi

[103] ROMAGNOLI. 1958 [1905], 367-9.
[104] Ivi, 371-2.
[105] Una possibile allusione a queste informazioni si legge in CRATIN., test. 19 K.-A. Cfr. BIANCHI 2017, 343-6 per un approfondimento.
[106] KOCK 1884, 125 s.
[107] ROMAGNOLI 1958 [1905], 395-6.
[108] Ivi, 400.

pro e contro Euripide svolti nel corso dell'assemblea[109]. Anche il coro, «vecchio incomodo strumento scenico»[110] che nella farsa primitiva si limitava a dimostrarsi favorevole oppure ostile al protagonista, viene sottoposto al medesimo processo di verisimiglianza per livellare le differenze ereditate dall'accostamento antico tra φαλλοφόροι e αὐτοκάβδαλοι, nonché per adattarlo alle contingenze drammaturgiche: cori composti di esseri fantastici trascendevano la realtà e, quindi, potevano facilmente esimersi da azioni 'realistiche'; in altri casi, invece, il coro rappresentava un vero e proprio personaggio fondamentale all'azione (*Tesmoforiazuse*, *Rane*) o ancora frangersi in due semicori o più unità come nella *Lisistrata* e nelle *Ecclesiazuse* realizzando quello che Romagnoli definisce un 'libero gruppo shakespeariano'[111], che è ripreso anche nel finale *Carro di Dioniso* e, spesso, anche nelle tragedie e commedie greche da lui dirette.

Il coro comico, inoltre, rappresenta più generalmente una zona franca al lirismo poetico in quanto le parti costitutive dell'inno falloforico, ovvero della parabasi, tendono ad esulare dalla sede di pertinenza per diffondersi nel resto della commedia[112]. La natura corale di queste forme non consente, tuttavia, un loro reimpiego come strumenti drammaturgici, eppure si presentano nella commedia sotto altro aspetto:

> Possenti ipotiposi civili (*Ac.*, 683) e guerresche (*Cav.*, 565), elequenti apostrofi (*Ac.*, 692), vignette grottesche (*Ac.*, 991), pitture agresti (*Pace*, 1130), alate fantasie (*Cav.*, 595, 1300; *Nubi*, 1115, 1131), capricci poetici (*Ucc.*, 685), bizzarrie umoristiche e satiriche (*Lys.*, 636, *Tesmof.*, 785), tutta questa ricca e variopinta materia prende a poco a poco il luogo che in origine era occupato dai primordiali elementi parabasici, e che dunque diviene come un campo libero in mezzo alla commedia, dove il poeta esprime i sentimenti più nobili, dipinge i fantasmi più eletti, suscitati in lui dal soggetto, i quali interfusi nella favola comica, sarebbero riusciti inopportuni ed eterogenei.[113]

I due elementi dello σκώμμα e della poesia si fondono nella commedia tramite l'antico inno falloforico, ormai svuotato dai contenuti originari, raffinandosi, per opera Aristofane, l'uno rispetto alle rozze beffe scagliate dai φαλλοφόροι, l'altra da influenze anteriori e frustranti la spontanea espressione lirica del commediografo. Romagnoli, infatti, rifacendosi alle idee di Müller-Strübing[114], deduce come il genio di Aristofane fosse ribelle alla politica e che la poesia civile fu da lui coltivata solo in anni giovanili e per rispetto alla tradizione cratinea[115]; favorita sarebbe stata la poesia campestre che,

[109] Ivi, 404-5.
[110] Ivi 406. Cfr. anche ROMAGNOLI 1957 [1918], 24-8 a proposito del coro della tragedia.
[111] ID. 1958 [1905], 406-7.
[112] Ivi, 462-3. La parabasi originaria viene articolata in μακρόν (discorso al pubblico svincolato dall'azione in tetrametri anapestici), στροφαί (strofe liriche contenenti inni agli dèi), σκώμμα (insulto contro gli uditori in tetrametri trocaici).
[113] Ivi, 463.
[114] MÜLLLER-STRÜBING 1873, 72, 112.
[115] ROMAGNOLI 1958 [1905], 473-4.

pur generata dalla farsa più rustica[116], si esprime in Aristofane muovendo dalle reali condizioni degli ateniesi durante l'invasione spartana dell'Attica: «Fra tante angosce, l'agreste vita serena, perduta forse per sempre, si pingeva ai loro occhi dei più vivi lumi poetici»[117]. Riproducendo dal vero e con occhio talvolta scientifico, Aristofane accosta alle sue descrizioni la vena comica da cui deriva la peculiare poesia: «Egli è come se il poeta ponga dinanzi all'acutissima pupilla un vetro colorato, attraverso il quale tutti gli oggetti gli si presentino imbevuti d'un lume fantastico, senza perdere però la giustezza dei contorni, rimanendo quindi bizzarramente verisimili»[118].

Gli interessi di ricerca descritti nelle pagine precedenti furono coltivati da Romagnoli anche in successivi studi sul teatro greco, pur variando il *target* di riferimento: non più la comunità accademica, ma il pubblico medio-colto a cui l'ellenista si sarebbe rivolto senza appesantire la sua esposizione con un apparato di articoli scientifici[119]. Gli studi sulla commedia attica antica furono pubblicati su prestigiose riviste consentendo a Romagnoli di costruire, insieme alle traduzioni di Aristofane, un curriculum competitivo in vista dei concorsi universitari. Eppure, le idee del grecista non incontrarono plauso unanime: recensendo *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, Benedetto Croce non rimane persuaso dal metodo utilizzato negli studi critici dell'altrimenti ammirato traduttore del commediografo ateniese. Il filosofo napoletano, infatti, rintraccia in Romagnoli il tipo del filologo «con l'aggiunzione del poeta» che ritiene di restituire una «comprensione intellettiva della poesia» grazie alle duplici attività critiche e artistiche, in realtà antinomiche e quindi insufficienti per condurre l'indagine sull'opera d'arte, che può essere intesa solo con «intelligenza filosofica»[120]. Ciò che Romagnoli tenta di descrivere come elementi originari che informarono successivamente i drammi di Aristofane e di altri commediografi viene invece concepito da Croce come creazione originale, che nasce «nell'animo stesso del poeta, nel modo come nel suo animo, nei varii periodi del suo svolgimento, si vennero formando pensieri e commozioni e fantasmi, con questa e quella determinata tonalità»[121]. Dunque, viene negato quel valore che l'ellenista attribuiva alla 'farsa popolare' nel plasmare e indirizzare le successive manifestazioni del teatro comico greco, utilizzate nel suo studio più come documento per descrivere l'evoluzione dell'istituzione teatrale secondo 'norme' prescritte nelle primitive manifestazioni drammatiche[122]: «ciò che è proprio di Aristofane appare quasi come elemento turbativo, ora come uno sforzo di poca durata, ora come una distrazione amabile. […] Tradizioni e costumi sono la materia

[116] Ivi, 474: «Il satiro, lo scimio, il sileno, ciascuno dei varî dèmoni campagnuoli, accoppia alla propria rozzezza un profondo sentimento delle bellezze naturali in mezzo a cui trascorre la vita. I satirelli del *Ciclope* euripideo non hanno men vivo senso di poesia che il Caliban shakespeariano, il quale descrive con sì vaghi colori le bellezze della sua isola».
[117] Ivi, 475.
[118] Ivi, 480.
[119] Vd. *infra*.
[120] CROCE 1907, 206-7. Queste affermazioni sembrano anticipare le posizioni di Croce nella polemica carducciana.
[121] Ivi, 207.
[122] Ivi, 209.

inerte, che fuori dello spirito del poeta non ha valore estetico: l'essenziale è il sopravvenire di questo spirito, che non inventa *nulla* e crea *tutto*»[123]. La poesia di Aristofane, come nota Croce nella recensione, è *arbitrariamente*[124] individuata da Romagnoli solo nelle parti originariamente attribuite all'inno falloforico e con alcune importanti restrizioni, tra cui l'esclusione della lirica civile.

Sulla base delle considerazioni crociane, anche Treves afferma che il saggio di Romagnoli, muovendo da un'esegesi «lirico-georgico-naturalistica»[125] del teatro aristofaneo restituisce una visione dimidiata del commediografo[126], a cui viene addirittura negata la creazione originale di personaggi e di certe espressioni triviali e immagini volgari, che il grecista invece vorrebbe tolte dalla farsa primitiva per rispetto alla tradizione e per il divertimento del popolo[127]. Secondo Treves, Romagnoli avrebbe astoricamente ricostruito l'opera di Aristofane tralasciando di considerare l'influenza del contesto storico-politico nell'attività poetica dell'autore per concentrarsi, invece, sulla presunta tradizione farsesca del dramma comico[128]. Eppure, la ricostruzione critica di Romagnoli dà effettivamente spazio anche alle istanze realistiche che nutrono l'inventività del commediografo ateniese: si è visto, infatti, come lo studioso rilevi in Aristofane l'attitudine a elaborare personaggi, scene e persino descrizioni poetiche *verisimili* della vita ateniese e che dipendono dal riconoscimento del pubblico in una determinata situazione della propria esperienza privata o sociale[129]. Romagnoli, vedendo negli 'elementi tradizionali' la vera base comune che lega commedia e pubblico, non manca però di constatare come il realismo aristofaneo sia eminentemente legato al popolo e alla sua quotidianità e che proprio da esso nasca l'afflato lirico e insieme umoristico

[123] Ivi, 210. Cfr. ROMAGNOLI 1958 [1905], 502: «La origine e la fisionomia della commedia attica antica, in ogni sua fase, sono popolaresche e mimiche: il colorito lirico e l'elemento politico sono superfetazioni».

[124] CROCE 1907, 212.

[125] TREVES 1992a, 184.

[126] *Ibid*.

[127] Cfr. CROCE 1907, 211-2: «D'altra parte, il Romagnoli, avendo abbandonato, nella sua critica, il punto di vista centrale, che è Aristofane stesso, finisce col vedere nel suo autore prediletto errori e deficienze, che forse non son tali o non sempre sono tali […] Quelle incoerenze non sono tali, ma sono l'intimo e geniale carattere della musa di Aristofane; il quale (come del resto tutti i poeti) concede ai suoi personaggi quel tanto di autonomia, che è in accordo col suo proprio stato di animo (lo stato d'animo è sempre la vera *dramatis persona*). Nessun personaggio artistico ha un'autonomia assoluta: anche gli artisti, proclamati i più obiettivi, sono subiettivi. Si dica lo stesso dei trivialismi e delle immagini grossolane: alcune volte potranno essere errori d'arte (dei quali, per altro, è assai difficile, a tanta distanza di secoli, renderci esatto conto); ma il più delle volte un fascino singolare sorge da quel ridere grossolano e a capo scarico, che cede poi il luogo a un subito elevarsi, da quella fantasia passionalmente arguta, che sbalza da un polo all'altro del mondo dei sentimenti umani».

[128] TREVES 1992a, 184.

[129] EHRENBERG 1957 [1951], 52-3, ad esempio, ritiene questa tendenza al realismo una necessità per la commedia attica antica che, a differenza della tragedia, costruiva i propri intrecci senza poterli riprendere da un repertorio condiviso con gli spettatori, per cui era necessario rintracciare «un punto di partenza che fosse ad essi familiare prima di poter seguire dei voli arditi in un mondo irreale e per niente consueto»: la rappresentazione della realtà diviene, quindi, il mezzo perché il pubblico si riconosca inconsciamente pur nell'irrealistico contesto della commedia con le sue maschere grottesche e trame utopiche.

più coinvolgente del poeta, di cui la traduzione romagnoliana, «incrocio di aulicità letteraria e di conversevolismo sliricato»[130], non era che il risultato di simile esegesi.

[130] TREVES 1992a, 285.

2. *Gli studi di musica e ritmica greche*[1]

Nella sua relazione per il Quarto Convegno di «Atene e Roma», Ettore Romagnoli intervenne anche a proposito dell'insegnamento della musica antica per la migliore formazione dei futuri ellenisti: ribadendo la necessità di rifondare lo studio della lettura metrica, il grecista propone di adottare un criterio che permettesse di ricostruire l'ossatura dei versi greci integrandola, poi, con esecuzioni corali basate sui frammenti musicali superstiti che riproducessero «una idea certa e tangibile delle costruzioni ritmiche greche»[2]. L'idea proviene da analoghi esperimenti condotti, separatamente, dal musicologo greco G. Pachtikos[3] e dal filologo irlandese H. Browne, il quale in un intervento dal significativo titolo *The Teaching of Greek Choral Metre*, presentato durante il Sixth General Meeting di Birmingham (1908), sostenne le stesse posizioni accompagnando la propria esposizione con esecuzioni fonografiche dei canti corali greci da lui ricostruiti[4]. I primi studi scientifici di Romagnoli sull'argomento, tuttavia, non sono alieni dai contributi filologici dell'epoca[5] e il grecista dimostra di aver approfondito e accolto le idee di François-Auguste Gevaert intorno alla genesi dei principali versi greci e le 'chimeriche intuizioni'[6] del Nietzsche de *La nascita della tragedia*. Come è stato affermato da Carlo Del Grande, in questa prima fase le ricerche di Romagnoli sulla musica antica si limitarono, principalmente, a divulgare i risultati raggiunti dagli studiosi citati[7], nonostante alcune convinzioni in merito all'origine della poesia a partire dalla musica avrebbero influito sulle sue scelte traduttive e musicali in vista delle rappresentazioni del dramma antico.

In un primo contributo dal titolo *La musica greca* (1905) Romagnoli si propone di descrivere e promuovere le recenti ricerche sulla musica greca reagendo al generale scetticismo intorno allo studio scientifico della materia, principalmente determinato dalle divergenti interpretazioni sugli scritti musicografici e dagli esegui frammenti riconducibili ad effettive partiture musicali. Il grecista, al contrario, tenta di delineare proprio grazie al confronto di questi materiali una storia evolutiva della musica greca che avrebbe potuto condizionare anche la tecnica compositiva moderna[8]. Allineandosi

[1] La presente esposizione riprende e amplia le considerazioni riportate in TROIANI (c.s.).
[2] ROMAGNOLI 1917 [1911], 125.
[3] Pachtikos contribuì con i suoi studi a implementare la conoscenza della musica greca antica e fu compositore lui stesso di musiche per alcune rappresentazioni di tragedie. Per un quadro d'insieme e alcuni spunti bibliografici cfr. ROMANOU 2016. Da Romagnoli è ricordato in particolare per la sua raccolta di canti neogreci, di cui il grecista parla diffusamente in ROMAGNOLI 1911d e ID. 1921.
[4] Un estratto del contributo si trova presso il Fondo Romagnoli.
[5] Tra le edizioni critiche e gli scritti musicografici citati negli studi del grecista si leggono i nomi di Wallis (1699), Jan (1882, 1885), Macran (1902) e Westphal (1883).
[6] ROMAGNOLI 1911 [1905], 36.
[7] DEL GRANDE 1948, 82.
[8] ROMAGNOLI 1911 [1905], 3-4. Similmente si augurava anche GEVAERT 1875, 39: «Qui sait si un jour ne viendra pas, où, saturé d'émotions violentes, ayant tendu à l'excès tous les ressorts de la sensibilité

con le tesi sostenute dai 'ritmici'[9] sulla derivazione melica dei componimenti poetici greci, Romagnoli intende dimostrare come musica e poesia fossero in origine strette in un legame che implicava da un lato l'uso delle parole nella loro valenza di strumento necessario all'espressione logica, chiara, simmetrica del pensiero umano, dall'altro il riconoscimento di una facoltà passionale che esiste insita alla natura e che l'uomo esprime, in una fase primitiva, attraverso un canto privo di elementi fonici dotati di significato ma esteso nel tempo secondo una linea armoniosa:

> […] prima del poeta che dicesse, ci fu, tra gli Elleni, come tra ogni popolo selvaggio, come nelle umili sfere sociali, dove i fenomeni d'origine sono in perpetuo divenire, il poeta che cantò. E cantando, ordinava delle voci prive di significato preciso, ma ricche di melodia, in tante frasi misurate e simmetriche, lineantesi nel tempo secondo le medesime leggi armoniche onde si componevano nello spazio le prime architetture semplici e precise. Ma intanto la lingua andava affinando i proprî suoni, moltiplicando i mezzi d'espressione; e diveniva a sua volta una efficace interprete del sentimento. Allora il cantor poeta, alle sillabe prive di significato onde simboleggiava i sentimenti, sostituì via via le sillabe del discorso logico che li concretavano e determinavano[10].

Sostituendo le parole ai primitivi suoni inarticolati il discorso logico si modellò, sulla base di quelle prime melodie, in parti uguali e simmetriche (στίχοι), mantenendo tale armonia anche quando non era accompagnato dalla musica: così, sarebbero stati foggiati i primi versi recitati, i quali fornirono a loro volta il modello a molti altri accendendo «d'una differente colorazione la favilla melodica lasciata in essi dalla melodia generatrice»[11]. Gli antichi poeti-musicisti costruirono, così, «il preciso disegno ritmico su cui doveva stendersi l'obbligatoria melodia»[12] il cui schema, mantenendosi inalterato, può essere recuperato anche dai moderni: il ritmo, infatti, era considerato dai

nerveuse, l'art occidental se retournera encore une fois vers l'esprit antique, pour lui demander le secret de la beauté calme, simple et éternellement jeune».

[9] Nello studio della musica greca in relazione alla poesia si distinguono due correnti di pensiero: i 'ritmici' (detti anche 'unionisti' o 'musici') predicano il legame tra disegno verbale e musicale, mentre i 'metrici' (oppure 'separatisti', o 'grammatici') distinguono nettamente la parola dalla musica. Tra i primi sono annoverati Böckh, Westphal e Gevaert, mentre tra i secondi, anche se rappresentanti di opposte visioni, Weil e Wilamowitz. Cfr. PINTACUDA 1978b, 64, n. 9.

[10] ROMAGNOLI 1911 [1905], 16. Secondo Romagnoli (ivi, 5-6) i primi accompagnamenti melodici, nati all'unisono con i «canti pastorali dalle modulazioni semplici e libere», disciplinarono gli accordi della lira attorno a intervalli di quarta, quinta e ottava, come nei canti popolari che inizierebbero proprio con un salto di quarta. Vd. anche GEVAERT 1875, 3-4 quando afferma che l'arte musicale greca si sarebbe sviluppata accordando la lira a intervalli di quarta, quinta e ottava e tale fenomeno sarebbe diffuso universalmente presso ogni civiltà come conseguenza dell'«organisation physiologique de l'homme». Sulla medesima accordatura della lira cfr. anche PHILOL. fr. 6a Huffman.

[11] ROMAGNOLI 1911 [1905], 17.

[12] Ivi, 18. Per una panoramica generale sul rapporto tra parola, musica e ritmo nella poesia greca vd. GENTILI 2006[4], 48-56.

Greci l'elemento maschile e veniva particolarmente curato in quanto veicolo del 'sentimento' espresso nell'elemento femminile, cioè il *melos*[13].

Nonostante lo scritto presenti analogie con passi nietzschiani[14], Romagnoli si discosta dalla tesi del canto popolare come «*perpetuum vestigium* di un'unione tra l'apollineo e il dionisiaco»[15]: secondo Nietzsche, infatti, quest'ultimo è prodotto da impulsi artistici naturali manifestatisi nel popolo il quale, «agitato con maggior forza da quelle correnti dionisiache che dobbiamo sempre considerare il fondamento e il presupposto del canto popolare»[16], cerca sfogo in una manifestazione onirica e, quindi, apollinea[17]. Romagnoli, invece, enfatizza l'esistenza di uno stato musicale esclusivamente dionisiaco[18] che precede e genera l'idea poetica e trova la sua espressione più spontanea nel canto[19]: abbinando quest'ultimo alle parole si è avuta, dunque, l'origine della poesia lirica che «i Greci, dicendola *lirica*, non vollero forse intendere, come si suole ripetere, quella che è accompagnata dalla lira, ma quella che dalla lira si origina»[20]. Questo stato di esaltazione che la musica produce non solo nell'esecutore ma anche nell'ascoltatore permise agli antichi greci di giungere ad una «rivelazione nubilosa e balenante d'uno stato sovraumano più intenso e vibratile. Indi la concezione d'una umanità eletta che sempre ardesse di quella vita, che sempre parlasse quel linguaggio alato: indi la origine della tragedia che presenta in forma obbiettiva quella umanità ideale. In questi limiti la tragedia è figlia della musica»[21]. La musica greca, dunque, nella visione di Romagnoli si presentava come essenzialmente monodica e, in quanto tale, generò all'unisono con il canto ogni forma poetica che mantiene lo schema melodico originario grazie al ritmo: per questo motivo il grecista, richiamandosi a Erodoto (2, 5, 1), definì la poesia «un magnifico dono della musica»[22].

[13] ROMAGNOLI 1911 [1905], 18. Cfr. GEVAERT 1875, 25: «[…] les modernes s'émancipent assez volontiers du rhythme, non seulement dans la poésie, mais aussi dans la musique; ainsi, sans parler du plain-chant, le récitatif de nos jours rejette le-lien du rhythme régulier. Chez les Grecs, au contraire, le rhythme est partout un élément essentiel de l'oeuvre musicale, et ses principales formes sont destinées, non seulement à renforcer l'impression de l'idée mélodique, mais à lui donner un caractère expressif déterminé et voulu». Sugli effetti psicagogici del ritmo e della musica cfr. ROSSI 2000.

[14] ROMAGNOLI 1911 [1905], 25 e 29.

[15] NIETZSCHE 2009 [1972], 63.

[16] *Ibid.*

[17] Ivi, 64. Il canto popolare si manifesta in una melodia primordiale che è diretto riflesso dell'uno originario, da intendersi come «elemento primario e universale, che quindi è in grado di sopportare anche molteplici oggettivazioni in svariati testi» (UGOLINI 2007, 44) e di cui la stessa forma strofica è dimostrazione tangibile, dal momento che «la melodia partorisce la poesia e lo fa sempre di nuovo» (*ibid.*). Successivamente, al canto viene abbinato il linguaggio che nasce allo scopo di imitare la musica (NIETZSCHE 2009 [1972], 64), la quale appunto «si scarica in immagini su una popolazione giovanilmente fiorente e linguisticamente creativa» (ivi, 65). Archiloco è riconosciuto essere il primo poeta ad aver inserito il canto popolare nella letteratura (cfr. WESTPHAL 1865, 116 s.), diventando per Nietzsche una prefigurazione dell'artista tragico nel quale apollineo e dionisiaco si legano grazie alla «perfetta identità di musica e parola» (UGOLINI 2007, 71).

[18] ZOBOLI 2004, 97.

[19] ROMAGNOLI 1911 [1905], 40. Cfr. anche THPHR. *ap.* Plu. *Quaest. Conv.*, 623a-d per la distinzione di tre tipi di canto in relazione ad altrettante espressioni del sentimento.

[20] ROMAGNOLI 1911 [1905], 40.

[21] Ivi, 41.

[22] Ivi, 42.

Ritenendo la poesia greca diretto prodotto del *melos* che ne orientò anche la scansione metrica, Romagnoli avvalora, di conseguenza, il primato delle traduzioni in versi dei testi antichi: «il ritmo per un poeta degno di questo nome, non è cosa esterna, accidentale, scelta; anzi è il nucleo primo e più profondo dell'ispirazione» e, insieme, l'unico elemento che è possibile quasi immutabilmente trasportare da una lingua all'altra[23]. Tuttavia, soluzioni di metrica barbara già precedentemente sperimentate[24] non sembrano rispondere alle esigenze del Romagnoli traduttore, in quanto «le norme le quali producono un perfetto contemperamento fra linguaggio e melodia in una data fase della lingua, non possono riuscire soddisfacenti se trasportate bruscamente in un'altra»[25]. Nelle versioni il grecista privilegerà, invece, un'attualizzazione dello schema ritmico dei componimenti greci attraverso i metri della poesia italiana, giustificando la propria scelta a partire da una precisa teoria esposta nello scritto *Il verso greco* (1908).

Utilizzando a titolo d'esempio la notazione musicale della cantilena di un uccellino, Romagnoli evidenzia come il periodo ritmico presenti un'estensione facilmente riconoscibile, si divida in due parti simmetriche segnalate da un mutamento nel disegno melodico e organizzi le note in gruppi ('piedi melici') distinti da una maggiore intensità all'inizio di ciascuno[26]. Romagnoli definisce questi fenomeni corollari di una «legge generale degli sviluppi ritmici»[27] e li applica anche al linguaggio quando questo si trova accoppiato alla melodia: se ai primi due corollari – afferma l'ellenista – la lingua si adatta senza difficoltà, in quanto un periodo di senso compiuto facilmente corrisponde alla frase melodica e può, similmente, suddividersi in due periodi minori, il terzo corollario è invece determinato dalla natura delle sillabe che compongono la frase. Infatti, il linguaggio distingue sillabe più o meno salienti e tende a far coincidere le prime con i tempi forti della melodia. Eppure, lo *status* sillabico non è necessariamente tale da essere collocato nella sede del ritmo in quanto è sottoposto anch'esso ad un processo di sviluppo che procede dall'agglomerazione di monosillabi, ciascuno con

[23] ID. 1917 [1911], 108. POUND 1973, 47 avrebbe, invece, escluso la possibilità che la melopea potesse essere trasferita in una lingua diversa da quella originale se non «per puro miracolo, e mezzo verso alla volta».

[24] A proposito vd. PRETAGOSTINI 1991.

[25] ROMAGNOLI 1911 [1908a], 335.

[26] Ivi, 329-30. È probabile che Romagnoli fondi le proprie tesi sulla lettura ritmica introdotta negli studi classici italiani a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento sull'esempio delle università tedesche. Per un esame sulla controversa distinzione terminologica tra *arsis* e *thesis* nelle speculazioni dei ritmici e dei metricisti antichi cfr. LYNCH 2016.

[27] ROMAGNOLI 1911 [1908a], 330. A tale legge si aggiungerebbe, poi, un quarto fenomeno, definito «cadenza melica», secondo il quale «l'ultimo piede della seconda parte non corrisponde perfettamente all'ultimo della prima, ma è interrotto dopo la prima percussione. Poiché nella melodia il tempo di riposo si ottiene solo quando la voce posa ed indugia indefinitamente sopra una nota percossa da un accento principale […]» (ivi, 331). Il fenomeno della 'cadenza melica' non viene ulteriormente chiarito da Romagnoli. WEST 1994², 132-3 riferisce l'opinione di Dionigi di Alicarnasso (*Comp.* 64) sull'alterazione della lunghezza sillabica causata da musica e ritmo: da un'analisi dei frammenti musicali è possibile ipotizzare che si trattasse di un'anomalia occasionale, riguardante la protrazione di una sillaba lunga fino a quattro tempi oppure l'allungamento di sillaba breve in un caso all'interno di verso, più comunemente alla fine.

il proprio accento, in polisillabi che precisano la propria colorazione vocalica (e quindi sillabica) in quattro ordini (vocali lunghe, di suono cupo, seguite da due o più consonanti, di maggior contenuto ideologico); in seguito la sillaba tematica (cioè «l'elemento fonico di contenuto ideologico più importante»[28]) assume su di sé l'accento e tende a collocarsi sotto l'*ictus* ritmico; infine, in virtù del moltiplicarsi di suffissi e di leggi ritmiche, come quella del trisillabismo, si sviluppano accenti su altre sillabe della parola che attenuano il valore dell'accento tematico e lo vanno a sostituire come testimoniato dalla forma grafica sopravvissuta[29].

Così delineati, lo schema evolutivo del verso e le leggi che ne determinano il ritmo anche quando è indipendente dalla melodia servono a Romagnoli per descrivere lo sviluppo del trimetro giambico «che primo e più costantemente d'ogni altro si separa dal μέλος, passa, usatissimo e dilettissimo, nella letteratura latina, e diviene il beneamato della italiana [*scil.* l'endecasillabo]»[30]. La metrica italiana offrirebbe, così, *spontaneamente* il mezzo più appropriato per rifarsi all'esempio della poesia antica dal momento che, secondo l'ellenista, il sistema odierno non è altro che il frutto «di evoluzione millenaria, che supera, comprende, riassume tutti i tentativi anteriori, che è la suprema lingua dei suoni, l'unica che conviene a noi moderni»[31]. In tal modo, quindi, l'autore legittima una delle scelte stilistiche maggiormente evidenti nelle traduzioni del dramma antico: quella di sfruttare l'endecasillabo per le parti dialogate in apparente rispetto all'evoluzione del metro originario[32].

Le teorie di Romagnoli sembrano trovare conferma pratica nei canti siciliani raccolti dall'etnomusicologo Alberto Favara[33], che il grecista prende in analisi nell'articolo *I canti popolari siciliani e la musica greca* proponendo una comparazione tra le caratteristiche estrinseche e strutturali comuni alle due tradizioni musicali[34]. Dal punto di vista della struttura Romagnoli evidenzia come nei canti siciliani le parole «sotto la prepotente influenza della musica, rinunciano a tutte le loro rigide articolazioni, per adattarsi docilmente alla forma ritmica della melodia»[35]. La citazione, ripresa da Favara, sembra coincidere con analoghe affermazioni del grecista che nel *Verso greco* sottolineava: «Due ritmi non ci sono e non ci possono essere, e quello del verso è proprio quello della melodia. Solo bisogna vedere fino a quando esso riesca a dominare

[28] ROMAGNOLI 1911 [1908a], 334.
[29] Ivi, 331-5.
[30] Ivi, 351.
[31] Ivi, 367-8.
[32] ZOBOLI 2004, 105. L'endecasillabo viene usato da Romagnoli anche nelle traduzioni del senario latino (vd. SERIANNI 2012, 644).
[33] FAVARA 1907-1959.
[34] ROMAGNOLI 1920. Riguardo alle coincidenze 'esteriori', Romagnoli (ivi, 5) considera come i titoli dei singoli canti siano desunti dal nome di una regione dell'isola, di una classe di persone oppure di una celebrazione o festività che denotano, così, l'appartenenza pressoché esclusiva delle canzoni. Similmente, anche i greci designarono i vari *nomoi* a partire da nomi etnici o da categorie professionali (ad es. il *bukoliasmós* proprio dei mandriani che guidavano le bestie al pascolo). Romagnoli identifica qui il *nomos* come un canto semplicissimo tale da determinare i limiti del modo, dal quale riceve la stessa designazione perché ad esso correlato (ivi, 21).
[35] Ivi, p. 5.

la indocile materia del linguaggio, e fino a che punto questo faccia valere le sue proprietà entro e contro le pastoie impostegli»[36]. Tra gli esempi riportati vi sono alcuni casi di spostamento d'accento e fratture dell'unità verbale dovuti alla respirazione che, a sua volta, dipenderebbe da un accento melodico primitivo: «questo fenomeno – ribadisce Romagnoli – tuttora vivo nella nostra Sicilia, ci spiega la struttura tecnica della lirica greca assai meglio di qualsiasi alchimia filologica»[37]. Riguardo all'aspetto ritmico, il grecista ravvisa all'interno delle canzoni di misura in $^{6}/_{8}$ la presenza all'interno o in attacco di verso del peone, che concorre a testimoniare l'antica derivazione greca di parte di questi componimenti[38]. Maggiore rilievo, invece, presenta l'elemento melico in quanto, secondo Romagnoli, tutti i modi greci sono riprodotti all'interno dei canti che mostrano, così, una «vera *messa in opera artistica*»[39] della pratica musicale greca, contribuendo a comprendere alcuni problemi di teoria musicale quali l'esistenza di caratteristiche speciali che identificavano chiaramente ciascun modo[40].

Gli studi filologici sulla musica greca, pur avendo guidato la scelta della traduzione in versi e la concezione del dramma antico come oratorio musicale[41], non sembrano aver condizionato totalmente l'attività del Romagnoli compositore. Come da lui stesso dichiarato, infatti, si trovò ad utilizzare (ed esaurire) i pochi frammenti di musica greca solo per la prima rappresentazione delle *Nuvole* (1911) e, successivamente, alle ricostruzioni 'archeologiche' preferì «le impressioni che nel mio spirito producevano i vari episodi drammatici e corali»[42]. Similmente, nelle traduzioni dei lirici greci Romagnoli adottò il metodo delle 'coloriture melodiche' sostituendo, nell'esemplificazione di passi significativi, le sequenze di sillabe lunghe e brevi con melodie semplici che «rendessero vivace e percepibile il ritmo del verso»[43] e che riproducessero le *sue* idee attorno ai componimenti musicali greci, senza pretesa di rispettare le interpretazioni ritmiche filologicamente più probabili: secondo Del Grande, infatti, il metodo di Romagnoli risultava pericoloso in quanto condotto più per *lusus* personale, spesso fuorviante e figlio di una particolare epoca che ne ha conformato la prassi filologica[44].

[36] ROMAGNOLI 1911 [1908a], 321.
[37] ID. 1920, 5-6.
[38] Ivi, 7.
[39] Ivi, 9.
[40] Romagnoli indagando le differenze tra i modi dorico, frigio e lidio registra come la loro estensione melodica si limitasse all'intervallo di quarta (primo tetracordo) e, quindi, come la disposizione degli intervalli propri di ciascuno risultasse in ultima analisi trascurabile ai fini del riconoscimento. A fornire indicazioni più precise sul carattere della melodia sarebbe invece stata la posizione della nota finale, anche se risulta difficile determinare l'efficacia artistica di tale effetto retroattivo. Cfr. ROMAGNOLI 1921a, 255-7 e 274-5. Sulla ricostruzione delle scale 'damoniane', «all closed systems containing enharmonic tetrachords» (WEST 1994², 174), cfr. ARISTID. QUINT. 18, 5-19, 10.
[41] E. ROMAGNOLI 1917 [1911], 110-1.
[42] Documento dattiloscritto dal Fondo Romagnoli. Vd. anche PINTACUDA 1978a, 10, n. 1. Similmente, PIZZETTI 1945, 36 s. constata quanto l'alterità fra la pratica musicale greca e quella moderna avrebbe reso possibile la ricreazione dell'«atmosfera musicale» di una tragedia greca solo «secondo le mutevoli esigenze e necessità o le mutevoli illusioni del nostro spirito». Sull'uso della tragedia greca nell'opera di Pizzetti vd. BELLONI 2018; NAPOLITANO 2019.
[43] DEL GRANDE 1948, 80.
[44] *Ibid.*

Questa interrelazione tra musica e poesia rappresenta, tuttavia, un punto fermo nelle idee di Romagnoli circa la rievocazione del dramma antico e ancora nel 1933, commentando i cicli sesto e settimo delle rappresentazioni siracusane nell'articolo in risposta a Villaroel, il grecista deplora la scelta del nuovo Comitato direttivo dell'INDA di delegare le traduzioni e le musiche a persone distinte e tra loro non cooperanti[45]:

> Nel dramma antico aveva grandissima importanza la musica. Se non che, il suo rapporto con la poesia era differentissimo che non sia nel melodramma moderno. Era elemento essenziale, ma non usurpatore; e, ora determinante, ora determinato, manteneva sempre con la parola un legame strettissimo; perché parole e note dovevano sgorgare da una sola fonte d'ispirazione. Ossia, il poeta doveva essere a un tempo il musicista. E questa identità era uno dei principali caratteri dell'antico dramma.
> E questa bisogna mantenere per conservare il carattere. E questa ho cercato di mantenere, scrivendo io stesso la musica dei drammi (qualche eccezione, dovuta a favorevoli circostanze, non àltera il principio).[46]

Già nel 1914 Romagnoli, assumendo la direzione artistica del primo ciclo di rappresentazioni classiche a Siracusa, curò oltre alla traduzione e all'allestimento complessivo, la composizione dei cori e delle musiche per *Agamennone* con l'aiuto del M° Capodieci e la direzione del M° Romano[47]. Sulla base delle testimonianze e del copione ora nel Fondo Romagnoli, lo spettacolo presentava cinque brani: un preludio che interrompeva il monologo della Scolta dopo la battuta «col fausto aiuto del fuoco notturno» e prima della didascalia «Lunga pausa. Poi, sulla cima del monte Aracneo, che incombe sulla città, s'accende e giganteggia un'immensa fiammata»[48] a segnalare, quindi, un cambio importante ai fini dell'azione drammatica; un coro in anapesti inserito all'interno della parodo; una preghiera a Zeus eseguita da «Tutto il coro dei bambini» accompagnato dalla cetra e ripresa dal primo stasimo, come si evince dalle note autografe che riportano le parole «Notte ministra di gemito feral»[49] forse a variazione del «Deh, Giove signore, deh, Notte, | amica ministra di gesta preclare»[50]; una monodia alternata a cori successiva alla profezia di Cassandra[51]; un'elegia intonata da tutto il popolo mentre Agamennone è trasportato su una bara. Nel concepire la musica per lo spettacolo Romagnoli

> ha seguito criteri analoghi a quello [*sic*] che lo hanno guidato nell'ideazione della scena e nel disegno dei vestiti: è partito – cioè – da elementi accertati con severità d'indagine per giungere ad una sintesi personale che si armonizzasse con tutti gli altri elementi, da cui risulta l'unità armonica di tutto lo spettacolo

[45] E. ROMAGNOLI, *Risposta categorica a Giuseppe Villaroel*, «La Sera», 21 dicembre 1933.
[46] *Ibid.*
[47] Cfr. GARGALLO 1934 [1914], 48
[48] ROMAGNOLI 1914b, 10.
[49] Ivi, 51.
[50] Ivi, 33.
[51] Ivi, 92 indica semplicemente «Coro».

> che non vuole essere una fredda ricostruzione archeologica ma una rievocazione artistica del mito trattato, quale può idearla un poeta moderno che possiede sicuramente tutti i risultati dell'esegesi filologica e archeologica – l'istinto e il sentimento dell'arte[52].

Le musiche «essenziali nella loro contenutezza, si mostrarono perfettamente aderenti all'ethos del dramma», pur registrando alcune imperfezioni nell'esecuzione, dovute alla poca esperienza dei coristi[53]. Significativa risulta, inoltre, la notizia secondo la quale Giuseppe Mulè, presente ad una prova dell'*Agamennone*, si sarebbe trovato per caso a canticchiare un motivo popolare della Conca d'Oro, mentre il grecista accennava ad un ritmo greco del III sec. a.C. riscontrandone la perfetta aderenza[54]. L'aneddoto, infatti, conferma la condivisione d'intenti tra il grecista e il compositore siciliano, il quale per le rappresentazioni di *Antigone* e *Medea*, in particolare, avrebbe adattato «nelle intonazioni liriche chiare derivazioni dal canto popolare siciliano, con l'intenzione di volerlo riallacciare ai modi dell'antica musica greca»[55]. Un'operazione, questa, già teoricamente avanzata da Romagnoli ma non da lui praticata, in quanto le sue composizioni si orientarono, piuttosto, a riprendere il presunto *ethos* musicale greco tramite lo studio oggettivo di forme antiche unito ad una realizzazione tutta moderna[56], come dimostra il caso di *Alcesti*, per la cui rappresentazione (1913) Romagnoli avrebbe composto nove brani musicali dei quali solo due evocherebbero parzialmente ritmi e melodie elleniche: un componimento a ritmo dattilico con finale anapestico che accompagna le ultime battute del monologo di Apollo aprendo al successivo dialogo con Thanatos e la prima parte del primo stasimo con accenni al frammento melico dell'*Oreste*. Riguardo agli altri componimenti, invece, gli spartiti segnalano la presenza di una pastorale, di brani sinfonici a commento di particolari scene e una danza funebre[57].

«Sposando a traduzione e musica il lavoro di regista»[58] Romagnoli avrebbe così delineato la propria interpretazione su come rappresentare un dramma antico: ricercando, in primo luogo, l'unità formale dei vari aspetti concorrenti alla messinscena[59] e, riguardo alla musica, riproducendo qualche colore che richiamasse 'filologicamente' al ritmo o ai frammenti superstiti. Nonostante la sensibilità moderna, l'insegnamento dell'antico rimane latente nei suoi esperimenti musicali in riferimento alla riconosciuta contenutezza e politezza dell'esecuzione e alla composizione di una melodia concepita all'unisono con il testo della traduzione.

[52] AFI, Rassegna Stampa 1914, «L'Ora», 17 aprile 1914.
[53] PINTACUDA 1978a, 10.
[54] AFI, Rassegna Stampa 1914, «L'Ora», 13 aprile 1914.
[55] PINTACUDA 1978a, 12.
[56] DEL GRANDE 1948, 81.
[57] Ivi, 80-1.
[58] *Ibid*.
[59] PIAZZA 2019, 15.

3. *Dioniso, la tragedia e il dramma satiresco*

Come si è visto precedentemente, nel saggio *La musica greca* Romagnoli affronta per la prima volta la questione sull'origine della tragedia dalla musica introducendo il ruolo del 'dionisiaco' nell'atto poietico, che lo studioso identifica con il sentimento che produce nell'uomo la necessità di esprimersi, in origine, attraverso un canto senza parole. Un ulteriore accenno a Dioniso nei medesimi termini appare nel discorso del 1906 *Fasi storiche nella concezione dell'ellenismo*: proveniente dalla Tracia, lo «spirito dionisiaco» si diffuse per tutta la Grecia grazie alla lirica eolica, che per prima ne aveva accolto le caratteristiche, passando poi alla lirica corale e all'arte drammatica fino a connotare e indirizzare la stessa riflessione socratica[1]; addirittura, sarebbe sopravvissuto all'eclissi della civiltà greca in seguito alle invasioni barbariche, infondendosi nelle opere di compositori come Beethoven e Wagner e in chiunque si accosti ad uno studio approfondito dell'arte ellenica[2]. Il riferimento primario di Romagnoli dovrebbe essere Nietzsche, giacché tale influsso viene descritto con immagini che risaltano lo stato mistico, irrazionale e intuitivo dell'individuo che lo riceve[3]; eppure, l'autore de *La nascita della tragedia* non viene mai nominato, neppure nel passo che cita direttamente *La musica greca* dove, appunto, si riprendono le affermazioni dell'*Autocritica* del 1886 a proposito della dottrina schopenhaueriana che ha influenzato lo scritto[4]. Questo reiterato silenzio potrebbe, in primo luogo, derivare dalla cautela con cui gli studi classici accettavano le teorie nietzschiane[5] dovuta sia alla stroncatura wilamowitziana, sia al carattere della *Nascita della tragedia* che il suo stesso autore non intendeva come un lavoro di erudizione[6]; in secondo luogo, Romagnoli si rivela scettico rispetto ad alcune conclusioni di Nietzsche, in particolare sulla negativa valutazione della musica imitativa promossa da Timoteo di Mileto[7], così come trascura il

[1] Il riferimento è allo *Ione* e al *Simposio* platonici.

[2] ROMAGNOLI 1911 [1906], 211.

[3] Ivi, 211-2: «Or che cos'è propriamente lo spirito dionisiaco? Troppi e troppo varî sono gli elementi che lo informano. Pure, potremmo dirlo il vibrar simpatico dell'animo nostro col numero del cosmo, dal palpito degli astri al tinnir della goccia; il suo immedesimarsi con le leggi che regolano i fenomeni naturali, ond'esso crei armonie pensieri forme, inconsciamente come quelle; la rinuncia alle facoltà razionali, l'abbandonarsi alle sentimentali e passionali; il subentrare dell'intuizione alla riflessione. Proprio il contrario, ripetiamolo ora, dell'ideale classico vagheggiato dalle scuole e dalle accademie».

[4] ROMAGNOLI 1911 [1905], 41.

[5] Cfr. LLOYD-JONES 1976, 9-10: «According to Reinhardt, Rohde would have written his great book *Psyche* without the influence of his early friend. Perhaps that is true; perhaps the spirit of the time made it inevitable that the anthropologically minded scholars of the Cambridge school should approach Greek antiquity in the light of Durkheim's teaching; and that culminates, or seems to us to culminate, in *The Greeks and the Irrational* of E.R. Dodds. But the man who first set this in motion was Nietzsche; and by that alone he acquired an importance in the history of philology far greater than that which his positive discoveries of fact could have won him».

[6] SILK – STERN 1981, 132-7.

[7] Secondo NIETZSCHE 2009 [1872], 160-2 la musica imitativa del nuovo ditirambo, di cui Timoteo era riconosciuto tra gli esponenti maggiori, avrebbero influenzato Euripide portando al declino del genere

ruolo cardine giocato dall'elemento apollineo nella produzione poetica. D'altronde, è plausibile che il 'dionisiaco' descritto da Romagnoli sia debitore dell'indiretta influenza nietzschiana attraverso gli studi di psicologia religiosa ellenica di E. Rohde e J.E. Harrison[8], citati insieme a Usener e Ridgeway in *Ninfe e Cabiri* dove, come si è anticipato, il grecista avanzava alcune idee sullo sviluppo del genere drammatico nell'antica Grecia. Neppure è da trascurare la ricezione del dionisiaco ad opera di Walter Pater, i cui *Greek Studies* erano presenti nella libreria di Romagnoli[9] e la cui opera critico-saggistica fu determinate per la produzione poetico-letteraria di D'Annunzio e di altri intellettuali gravitanti attorno alla figura di quest'ultimo[10]. L'immagine di Dioniso veicolata da Romagnoli parrebbe, dunque, risentire di queste influenze, prevalentemente provenienti dall'area anglossassone, e permette, inoltre, di identificare con maggiore chiarezza le fonti a cui l'autore avrebbe attinto per definire la propria idea attorno alla nascita e all'evoluzione del dramma tragico e satiresco: come afferma G.F. Else, infatti, un'analisi sulle diverse teorie post-nietzschiane intorno all'origine della tragedia non può prescindere dalla presenza del dionisiaco in ciascuna di esse[11].

Con la prefazione alla traduzione delle *Baccanti*, pubblicata nel 1912 presso Quattrini, Romagnoli approfondisce il discorso sulla figura di Dioniso fornendo ai lettori un'immagine composita e complessa in relazione agli aspetti insieme luminosi e d'ombra che caratterizzano il dio: «La figura di Diòniso, quale si librava alla fantasia d'un Greco dell'età classica, è molto complessa: risulta di varie persone fuse insieme, e non

tragico; Romagnoli, al contrario, riteneva che il poeta di Mileto avesse compreso quale fosse il vero fine della musica una volta svicolata dalla sua dipendenza dal verso poetico: «Fino a Timoteo le melodie erano state un ornamento della poesia, un profumo vaporante dalle parole già armoniose. Generatrice del verso, la musica aveva quasi finito per divenirne l'ancella. Ma con Timoteo schiude le ali, impaziente di più larghi voli, e aspira a simboleggiare, unicamente coi propri mezzi, gl'intimi oscuri atteggiamenti dell'animo, il pullulìo perenne e misterioso della serenità e della malinconia, dell'amara perdizione e del furore orgiastico» (ROMAGNOLI 1911 [1905], 35).

[8] Della Harrison sono ricordati i *Prolegomena to the Study of Greek Religion* del 1903, mentre per Rohde Romagnoli si riferisce a *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (1890-1894). Riguardo agli studi sulla religione greca si tende a parlare di «hidden influence» nietzschiana in riferimento a Rohde, Otto e Dodds. Rohde, in particolare, nella sua ricostruzione dei rituali dionisiaci nel secondo volume di *Psyche* tace a proposito de *La nascita della tragedia*: questo silenzio è dovuto a motivi personali che fanno capo alla controversia con Wilamowitz in seguito alla pubblicazione del libro. Al contrario, Jane Harrison riconosce il proprio debito a Nietzsche pubblicamente in HARRISON 1922 [1903], 445, n. 4 e EAD. 1927 [1912], viii e 476. Cfr. HENRICHS 1984, 223-34.

[9] Il libro si trova ora presso il Fondo Romagnoli.

[10] Cfr. BINI 2004 sulla conoscenza delle opere di Pater nell'Italia di fine Ottocento, in particolare tra l'*élite* intellettuale fiorentina e romana di cui facevano parte D'Annunzio e Angiolo Orvieto che, come si è visto, offrì a Romagnoli la direzione artistica della rappresentazione delle *Baccanti* presso il Teatro romano di Fiesole nel 1913.

[11] ELSE 1965, 9-31.

così bene che non ne siano visibili le giunture»[12]. L'origine tracia di Dioniso, che Romagnoli riporta come dato sicuro anche altrove[13], si fonda sugli studi di Rohde il quale, grazie alla mediazione dell'antropologo E.B. Taylor e del metodo comparativo da questi sviluppato per stabilire attraverso paralleli etnografici le caratteristiche delle religioni 'primitive'[14], ricostruiva i riti estatici della Tracia fondandosi sul concetto nietzschiano di estasi collettiva che si manifesta nel momento della rappresentazione tragica[15]. Fino alla decifrazione delle tavolette della Lineare B contenenti il nome di Dioniso[16], la tesi di Rohde è rimasta generalmente adottata negli studi classici determinando, da un lato, la fortuna dell'idea nietzschiana di esperienza dionisiaca condivisa dal gruppo corale e dal pubblico che assiste all'epifania di Dioniso sulla scena teatrale, dall'altro insistendo sull'elemento violento di questi culti e sul raggiungimento di uno stato estatico che culmina nell'unione con il dio[17]. Nonostante il sicuro riferimento a Rohde, Romagnoli si discosta decisamente da quest'ultimo nel descrivere Dioniso come una divinità tracia dell'ebrezza non connotata da caratteristiche volgari né connessa originariamente al vino ma «autogena e trascendentale»[18]: l'incarnazione di questa entità era quella di «un giovine bellissimo, vestito mollemente, coronato d'ellera, impugnante una ferula coronata di fiamma» e sue seguaci erano le menadi, che con lui costituivano un «thìaso gioioso» accolto, anche se con vana opposizione, in Grecia e negli stessi misteri[19].

Da questa descrizione del dio e del suo corteo è possibile ritrovare già una prima traccia della possibile influenza pateriana in Romagnoli: in *The Bacchanals of Euripides* (1889) Pater indugia a lungo sull'aspetto muliebre di Dioniso, che rimanda allo stesso Euripide (*Ba.*, 235-6; 453-9), e sul suo rapporto privilegiato con le donne[20] quasi a voler enfatizzare l'ambiguità del dio, insieme *omophagus* e *meilichius*[21]. Oltre al saggio citato, Pater indaga più sistematicamente sul dionisismo nello scritto *A Study of Dionysus*, dove il dio viene descritto nel senso di una *spiritual form* di un primitivo

[12] Cfr. ROMAGNOLI 1912, ix. Secondo HENRICHS 1984, 212 questa 'dualità' del dio era già stata rilevata dai Greci ma, in seguito, sarebbe stata trascurata favorendo ora l'uno ora l'altro aspetto, come avviene nell'arte rinascimentale che tende a sottolineare la parte vitalistica della religione dionisiaca. Con Nietzsche e Pater, prosegue lo studioso, si sarebbe invece tornati a dare uguale importanza a entrambe le caratteristiche.

[13] ROMAGNOLI 1911 [1906], 211.

[14] Cfr. HENRICHS 1984, 225 e *ibid.* n. 40 per i riferimenti bibliografici sull'influenza di Taylor in *Psyche*.

[15] In Nietzsche il cosiddetto dionisiaco 'barbarico' non risulta identificato con una precisa area geografica, ma si riferisce generalmente all'oriente e a rituali associati per lo più alla sfrenatezza sessuale. Cfr. NIETZSCHE 2009 [1872], 36-7 e UGOLINI 2007, 53.

[16] L'ipotesi di un culto miceneo riferito a Dioniso fu avanzata da OTTO 1933 e confermata dalla presenza del nome su alcune tavolette di Pilo. Cfr. BENNET 1992; KERÉNYI 1992 [1976], 13 s. e 83 s.; NEGRI 1994 e 1996; BURKERT 2003[2], 130.

[17] ROHDE 1898, 16-20. Cfr. anche HENRICHS 1984, 225-6.

[18] ROMAGNOLI 1912, ix.

[19] *Ibid.*

[20] Cfr. PATER 1895 [1889], 59, 61 e 65.

[21] Ivi, 76. Questa seconda ipotesi potrebbe essere supportata da una precedente affermazione dello stesso Pater in *A Study of Dionysus* (ID. 1895 [1876], 44): «[…] Euripides in the *Bacchanals* sets before us, as still, essentially, the Hunter, Zagreus; though he keeps the red streams and torn flesh away from the delicate body of the god, in his long vesture of white and gold, and fragrant with Eastern odours».

tree-worship legato al mutare delle stagioni: infatti, Dioniso rivela la sua duplice natura di divinità estiva e invernale venendo associato a Demetra per le sue origini ctonie[22], che Pater rileva a partire dal mito di Semele e dalle sue affinità con l'elemento terrigeno[23]. Nelle sue prime manifestazioni, tuttavia, la religione dionisiaca si presenta come un «graceful worship, occupying a place between the ruder fancies of half-civilised people concerning life in flower or tree, and the dreamy after-fancies of the poet of the *Sensitive Plant* [*scil*. Shelley]»[24]. Dioniso non è, dunque, solo lo spirito della vite e del vino ma di «all that life in flowing things of which the vine is the symbol, because its most emphatic example» e con la cerchia dei suoi accompagnatori crea «a little Olympus outside the greater»[25]. Questo universo dionisiaco è popolato da ninfe e satiri secondo una visione che Pater potrebbe aver ripreso dalla storia dell'arte e, in particolare, dal Rinascimento italiano, delle cui opere a tema bacchico offre alcuni esempi nel corso della sua trattazione; Romagnoli, invece, assume le baccanti come originario corteo dionisiaco dalla Tracia e precisa, prendendo le mosse dal suo precedente studio *Ninfe e Cabiri*, che Dioniso, giunto in Grecia, la trovò già occupata «da fitte schiere di demonietti burleschi, Cabiri, Satiri, Sileni, che avevano comuni con lui, seppure in diversa misura e diversa tempera, alcuni caratteri: la vinolenza, la salacia, la passione per la vita agreste. L'affinità strinse invasore ed invasi. Questi divennero ministri di quello, e gli appiccarono un po' del loro carattere burlesco»[26].

Il riferimento di Romagnoli all'essenza 'contadina' della religione dionisiaca viene riportato anche da Pater[27] il quale ne rileva le sopravvivenze nelle manifestazioni letterarie e nelle superstizioni popolari[28], che danno origine in territorio attico a «rough country feasts» da cui a sua volta si sarebbe sviluppata la commedia[29]. Con il successivo passaggio alla *polis* il culto dionisiaco avrebbe subito un cambiamento: «the ruddy

[22] PATER 1895 [1876], 39.

[23] Ivi, 17 si afferma che Semele era un'antica parola greca per connotare la superficie della terra e che Cadmo stesso era «marked out by many curious circumstances as the close kinsman of the earth, to which he all but returns at last, as the serpent, in his old age, attesting some closer sense lingering there of the affinity of man with the dust from whence he came». Sull'identità ctonia di Semele cfr. KEUNE 1923, coll. 1341-5.

[24] PATER 1895 [1876], 5. Da notare che anche Romagnoli nell'introduzione alle *Baccanti* cita Shelley in paragone con la poetica di Euripide. Cfr. ROMAGNOLI 1912, xxxvii.

[25] PATER 1895 [1876], 2-6.

[26] ROMAGNOLI 1912, xvi. A proposito delle caratteristiche dei satiri cfr. anche PATER 1895 [1876], 8: «they give their names to insolence and mockery, and the finer sorts of malice, to unmeaning and ridiculous fear».

[27] Ivi, 11: «[…] the religion of Dionysus was, for those who lived in it, a complete religion, a complete sacred representation and interpretation of the whole life; and as, in his relation to the vine, he fills for them the place of Demeter, is the life of the earth through the grape as she through the grain, so, in this other phase of his being, in his relation to the reed, he fills from them the place of Apollo; he is the inherent cause of music and poetry; he inspires; he explains the phenomena of enthusiasm, as distinguished by Plato in the *Phaedrus*, the secrets of possession by a higher and more energetic spirit that one's own, the gift of self-revelation, of passing out of oneself through words, tones, gestures».

[28] Ivi, 13-4: la religione dionisiaca sarebbe propria di una *life of the vineyards* e ne mantiene alcuni elementi quali, ad esempio, i rumori che riecheggiano gli epiteti 'Bacco' e 'Iacco' o le maschere sospese per spaventare gli uccelli nella vigna.

[29] Ivi, 34. Sull'origine agreste della commedia cfr. anche ROMAGNOLI 1958 [1905], 348.

god of the vineyard, stained with wine-lees, or coarser colour, will hardly recognise his double, in the white, graceful, mournful figure, weeping, chastened, lifting up his arms in yearning affection […]»[30]. Dalle feste cittadine sarebbe nata la tragedia, segnata appunto dall'ingresso di un Dioniso 'urbanizzato' e 'melancolico' nell'Atene di Pisistrato: un carattere, quello della sofferenza, che il dio poteva fare proprio perché, diversamente dagli altri olimpi al di sopra del dolore, si trovava ad essere associato ad un eroe mortale soggiogato, quindi, alle intemperanze dell'esistenza umana come nei casi di Eracle o Perseo[31].

L'umanità di Dioniso è un altro degli aspetti che Romagnoli sottolinea ne *La musica greca* in merito alla doppia natura divina e mortale che gli ha permesso di esperire la gioia e il dolore terreni[32]. Nella *Prefazione* alle *Baccanti* torna a ribadire questa συμπάθεια del dio per le vicende umane quando afferma, con evidente richiamo ai vv. 421-3 delle *Baccanti*, che i suoi benefici sono «pronti, tangibili, sicuri, concessi tanto ai ricchi quanto ai poveri e agli schiavi»[33] e che proprio l'assunzione del vino rappresenta l'immedesimazione con Dioniso, l'indiarsi dell'uomo e la cancellazione di ogni sofferenza[34]. Questa versione mistica della religione dionisiaca risulta in più punti mutuata da alcune affermazioni dei ritualisti di Cambridge intorno alle religioni misteriche e al ruolo giocato in esse da Dioniso. Infatti, con accenti simili a Romagnoli, anche Murray nel suo *Introductory Essay on the Bacchae in relation to Certain Currents of Thought in the Fifth Century*, premesso al volume *Euripides Translated into English Rhyming Verse* (1902), commentava le *Baccanti* prendendo le mosse dall'esilio volontario di Euripide in Macedonia, dove avrebbe vissuto lontano dell'Atene imperialista e irreligiosa ritrovando nella gioia di quell'esistenza ritirata e selvaggia[35] un certo misticismo che riecheggia nei cori della tragedia e nella loro esaltazione dell'uguaglianza e della vita semplice[36]. Easterling ha rilevato come Murray abbia avuto un notevole impatto sulla critica del testo[37] e sull'interpretazione anglosassone di Euripide nello scorso secolo, contribuendo alla divulgazione delle opere del tragediografo sia attraverso il canale delle traduzioni che degli spettacoli teatrali[38]. Le *Baccanti*, in particolare, ritornano più volte nella riflessione di Murray e rappresentano il campo di

[30] PATER 1895 [1876], 35. L'immagine, a detta dell'autore, è ripresa da uno specchio Etrusco.
[31] Ivi 34-6.
[32] ROMAGNOLI 1911 [1905], 24.
[33] ID. 1912, xv.
[34] Cfr. anche ROMAGNOLI 1957 [1918], 5-6: «[…] vediamo il Nume connesso con tre elementi costanti: le Mènadi, il vino, la musica. […] Tanto l'amore, quanto il vino, quanto la musica, valgono a suscitare nell'animo umano uno stato di ebbrezza o di estasi: tutti e tre, sia pure in vario grado, fanno balenare nelle cieche latebre della nostra sostanza corporea un bagliore fuggevole ed intenso del soprannaturale: tutti e tre dànno all'uomo la illusione di un trasumanare, di un identificarsi con la divinità».
[35] Anche PATER 1895 [188], 50 ricorda il soggiorno macedone di Euripide in riferimento alla composizione delle *Baccanti* per un pubblico più selvaggio e meno colto.
[36] MURRAY 1902, lxiv-lxv.
[37] L'edizione critica oxoniense di Euripide curata da Murray in tre volumi (1902-1909) sarebbe stata sostituita da quella di Diggle ottant'anni dopo (1981-1994).
[38] Cfr. EASTERLING 1997, 113-5.

ricerca per individuare il rapporto dell'autore con le teorie ritualiste sia prima che in seguito ai vari anni di amicizia e collaborazione con Jane Harrison[39].

In un primo esame sulle *Baccanti*, contenuto in *A History of Ancient Greek Literature* (1897), Murray accenna in poche pagine al senso di contraddizione della tragedia che non fa di Penteo un «'sympathetic' martyr» e ne rileva il tono polemico contro il mero razionalismo che rifiuta l'esistenza nel mondo di fenomeni senza ragione: «things utterly non-human and non-moral, which bring man bliss or tear his life to shreds without a break in their own serenity»[40]. Il saggio introduttivo al volume delle traduzioni di Euripide mostra quindi un primo impatto delle teorie della Harrison attorno ai rituali dionisiaci e orfici[41] e offre, inoltre, una chiave di lettura all'enigma delle *Baccanti* tramite la comparazione della tragedia con «what we should call a Mystery Play»[42]: secondo Murray, infatti, il testo rappresenta una «real and heartfelt glorification of Dionysus»[43], senza alcun messaggio morale ma lasciata dall'autore «as savage as he found it»[44]. Dioniso viene dipinto come «a curious mixture of straightforward pagan attributes ("the God of all high emotion, inspiration, intoxication…the patron of poetry, especially of dramatic poetry," lix), unmistakably Christian overtones ("He has given man Wine, which is his Blood and a religious symbol. He purifies from Sin. It is unmeaning, surely, to talk of a 'merely ritual' purification as opposed to something real," lix; loving your neighbour, lxiii; "the Kingdom of Heaven," lxiv) and qualities that sound more Nietzschean than anything else ("…he [Dionysus] gave to the Purified a mystic Joy, surpassing in intensity that of man, the Joy of a god or a free wild animal," lix-lx)»[45]; così il coro, corrispondendo alle emozioni di Euripide e alla sua gioia per l'esilio dalla corruzione ateniese[46], non è interpretato come «a raving Bacchante, but a gentle and deeply musing philosopher because of his half-dramatic, half-lyrical nature»[47]. Murray individua, dunque, nelle *Baccanti* una rappresentazione elementare, ma al tempo stesso multiforme e selvaggia, del dionisismo: un inno mistico alla potenza del dio che anticipa già toni della mistica cristiana.

Romagnoli, da parte sua, analizzando la struttura del dramma rileva la scarsa varietà di episodi, inusuale per l'Euripide ideatore di intrighi, e come la vicenda ruoti tutta attorno al contrasto tra Dioniso e Penteo reso maggiormente evidente anche dalla poca individualizzazione dei caratteri che si schierano pro o contro la nuova divinità giunta a Tebe[48]. La stessa crudeltà di Dioniso, che nel corso del dramma anticipa e prepara l'intensa e raccapricciante tragicità del finale, rende il personaggio meno capace di suscitare empatia in un pubblico moderno per via della sua ostinata vendetta

[39] Ivi, 123-7. Sugli studi di Murray intorno alla religione greca cfr. PARKER 2007.
[40] MURRAY 1908 [1897], 272.
[41] Cfr. EASTERLING 1997, 124.
[42] MURRAY 1902, liv.
[43] Ivi, lvii.
[44] Ivi, liv.
[45] EASTERLING 1997, 124.
[46] *Ibid.*
[47] MURRAY 1902, lviii.
[48] ROMAGNOLI 1912, xxvii.

non solo contro Agave, colpevole di aver dubitato del suo essere divino, ma anche contro Penteo e Cadmo, il primo per la sua opposizione vana e quasi puerile contro l'onnipotenza del dio, il secondo senza apparente motivo ma per decreto di Zeus (*Ba.* 1349)[49]. Riprendendo Nietzsche[50] e, probabilmente, lo stesso Murray, Romagnoli indica le motivazioni di tale 'deviazione' euripidea, rispetto al sentimento fine e moderno che informa altre tragedie, in una «fede d'ortodossia concettuale e artistica» per cui Euripide avrebbe messo in scena il mito «quale gliel'offriva la tradizione […] senza sottoporlo alla critica abituale», connotandolo di «un carattere arcaico, grandioso e terribile» e realizzando «non un dramma, bensì un mistero di Dioniso», a cui tutto è subordinato perché la sua figura campeggi «radiosa e terribile»[51]. I cori completano questo quadro di vita dionisiaca e dei suoi elementi religiosi offrendosi «come un gran fregio che corre intorno al gruppo centrale del trionfo di Diòniso, dello scempio di Penteo»[52]; la natura comica, invece, risulta quasi del tutto soppressa anche se, sulla scia di Pater[53], si evidenzia come ne permangano delle tracce per esempio nel travestimento di Penteo[54] e in altri punti del dramma, che Romagnoli sembra indirettamente segnalare nella traduzione con un cambio di registro.

L'attenzione a questo impianto mistico e misterico della religione dionisiaca deriva in Murray dagli studi di James Frazer e Jane Harrison, fondativi delle elaborazioni teoriche intorno all'origine dei culti ellenici e della stessa tragedia greca da parte della

[49] Ivi, xxviii-xxix.
[50] Sulla 'ritrattazione' di Euripide cfr. NIETZSCHE 2009 [1872], 114-6.
[51] ROMAGNOLI 1912, xxx-xxxi. Cfr. anche ID. 1957 [1918], 14-5 sull'atteggiamento da «antico vate ortodosso» di Euripide in merito alla composizione delle *Baccanti*.
[52] ID. 1912, xxxi.
[53] Cfr. PATER 1895 [1889], 63, 70-1 per i motivi comico-grotteschi delle *Baccanti* rilevati nella scena tra Cadmo e Tiresia e il travestimento di Penteo.
[54] ROMAGNOLI 1912, xxxii.

'myth-and-ritual school'[55]. Accogliendo le teorie di Frazer[56], Nietzsche[57] e Mannhardt[58] insieme agli studi antropologici di Lang, Taylor e Smith[59], Jane Harrison rintracciò le origini del dramma greco nel culto dell'*Eniautos-Daimon*, un termine maggiormente preciso rispetto ai precedenti 'Tree-Spirit, Corn-Spirit e Vegetation Spirit' e che andava ad indicare l'intero processo di decadenza, morte e rinnovamento[60]. Queste cerimonie – definite con il termine greco *dromena*, ossia 'le cose fatte', 'messe in atto' con intenti magici[61] – celebravano la rinascita della natura e, più in generale, di ogni forma vivente[62] e diedero sviluppo, a partire dal particolare *dromenon* ditirambico, alla tragedia che inglobò nella drammaturgia aspetti propri del culto dell'*Eniautos-Daimon*, descritti da Murray nel suo *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy* posto in appendice a una sezione di *Themis*, la maggiore opera della Harrison[63]. Nel precedente *A History of Ancient Greek Literature* Murray aveva, inol-

[55] Per un resoconto generale sulla scuola ritualista cfr. ACKERMAN 2002 [1991] e CALDER 1991.

[56] Frazer, in particolare, indirizzò la sua ricerca tentando di giustificare gli episodi più cruenti della mitologia greca come riflesso di «uno stadio del pensiero che tutta l'umanità a un dato momento ha attraversato, e di cui i primitivi contemporanei ci attestano il durevole influsso e la coerenza» (DETIENNE 1976, 8). I miti sarebbero, perciò, nati nel tentativo di spiegare o di ricostruire antichi rituali apotropaici di ambito agricolo volti a ottenere la fertilità della terra garantendo la preservazione della società in cui venivano realizzati grazie alla (presunta) influenza magica che l'uomo primitivo credeva di esercitare su forze naturali personificate. Secondo le affermazioni dell'antropologo W.R. Smith, che lo stesso Frazer cita, insieme a W. Mannhardt (FRAZER 1935 [1890], xii), come una delle sue fonti principali per l'elaborazione della teoria dello *slain god* (cfr. ID. 1927, 281), «so far as myths consist of explanations of ritual, and not the ritual from the myth; for the ritual was fixed and myth was variable, the ritual was obligatory and faith in the myth was at the discretion of the worshippers» (SMITH 1927 [1889], 17-8). L'influenza di Smith si ritrova, tuttavia, solo nella prima parte della sua carriera: successivamente, infatti, Frazer sembra gradualmente allontanarsi dalle posizioni dell'antropologo sulla precedenza del rito rispetto al mito per assumere un punto di vista evemeristico, nonostante secondo Ackerman sia sempre stato un razionalista anche nel suo periodo ritualista. Cfr. HYMAN 1962 e ACKERMAN 2002 [1991], 55-8.

[57] Cfr. ivi, 60-3 e 98-101.

[58] HARRISON 1927 [1912], xvii.

[59] ACKERMAN 2002 [1991], 29-44.

[60] HARRISON 1927 [1912], xvii.

[61] Ivi, 35.

[62] Ivi, 202.

[63] Cfr. MURRAY 1927 [1912], 341: «The following notes presupposed certain general views about the origin and essential nature of Greek Tragedy. It assumes that tragedy is in origin a Ritual Dance, a *Sacer Lusus*, representing normally the Aition, or supposed historical Cause, of some current ritual practice […] Further it assumes, in accord with the overwhelming weight of ancient tradition, that the Dance in question is originally or centrally that of Dionysus, performed at his feast, in his theatre, under the presidency of his Priest, and by performers who were called Διονύσου τεχνῖται. It regards Dionysus in its connection as an "Eniautos-Daimon", or vegetation god, like Adonis, Osiris, etc., represents the cyclic death and rebirth of the Earth and the World, i.e., for practical purposes, of the tribe's own lands and the tribe itself. It seems clear, further, that Comedy and Tragedy represent different stages in the life of this Year Spirit; Comedy leads to his Marriage Feast, his κῶμος and γάμος, Tragedy to his death and θρῆνος». RIDGEWAY 1910 fa risalire l'origine della tragedia a culti funerari in onore di un antenato o di un eroe, sulla base di HDT. 5, 64. Nella prefazione alla terza edizione di *A History of Ancient Greek Literature* (1907) Murray è convinto dalle posizioni di Ridgeway sebbene il libro di quest'ultimo non fosse ancora stato pubblicato (MURRAY 1907 [1987], xxv). Secondo ACKERMAM 2002 [1991], 216, n. 10 Murray avrebbe successivamente accolto le tesi dell'*Eniautos-Daimon* in seguito alla scoperta di Bergson e Durkheim da parte della Harrison.

tre, sottolineato la natura drammatica dei rituali misterici, che definisce «scarcely differentiated from 'sympathetic magic'» e annoveranti anche un *wine or tree god*, Dioniso, a cui veniva dedicato un *corn/vegetation worship*. Questi culti rappresentano, per lo studioso inglese, la vera religione del popolo greco dal momento che gli dèi descritti nelle opere letterarie di Omero ed Esiodo vengono trattati da un lato come «elements of romance» dall'altro come «facts to be catalogued»; al contrario Dioniso rappresenta un «folk's god, or rather had united in himself an indefinite number of similar conceptions», ma è anche uno spirito dell'estasi che trasporta l'uomo al di fuori di sé e ne libera l'anima immortale dalle pastoie del corpo. Similmente, l'orfismo «as outburst of personal miracle-working religion» è connesso ai culti bacchici di Dioniso Zagreo, che permettevano ai seguaci di sviluppare il proprio lato divino identificandosi con Bacco stesso. Queste religioni, dunque, rispondono a un bisogno dell'uomo greco che nel sesto secolo a.C. si trovava a fronteggiare la mancanza di 'santità' della teologia omerica ed esiodea e, insieme, lo scetticismo della nascente filosofia ionica, alla quale non era in grado di approcciarsi per insufficiente competenza scientifica[64].

Jane Harrison esprimerà analoghe osservazioni nei *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903) a proposito dell'origine tra i Greci di culti orifico-misterici: «Just when Apollo, Artemis, Athene, nay Zeus himself, were losing touch with life and reality, fading and dying of their own life and reality, there came into Greece a new religious impulse, an impulse really religious, the mysticism that is embodied for us in the two names of Dionysus and Orpheus»[65]. Inoltre, in una sezione dedicata al *Drama of Dionysos and the δρῶμενα of Eleusis*, la Harrison evidenzia come il passaggio tra l'epos 'narrativo' e il dramma 'rappresentato, messo in atto' fosse stato preceduto dai δρῶμενα che si svolgevano nel corso dei riti dionisiaci, in cui ciascun iniziato poteva sostenere la parte del dio[66]. Romagnoli sembra in questo caso riecheggiare, anche dal punto di vista del lessico, le medesime affermazioni dei ritualisti quando collega la religione dionisiaca ad altri culti misterici, intendendoli come modi di soddisfare esigenze spirituali che non trovavano risposta né nella religione olimpica ufficiale, che si era espressa nella poesia omerica[67], né nelle nuove dottrine filosofiche. Gli 'spiriti mistici', tra cui Murray e Romagnoli collocano anche Pindaro[68], si rivolsero alle religioni orientali per cercare risposte in merito alla vita dopo la morte e proprio Dioniso, al suo arrivo sul suolo greco, sarebbe stato accolto nei rituali in quanto «ben chiari trasparivano nel suo mito significati profondi e trascendenti i miti olimpici»[69] e nell'ebbrezza si verificava proprio quel riconoscimento tra dio e seguace strenuamente

[64] MURRAY 1908 [1897], 62-5.
[65] HARRISON 1922 [1903], 363-4.
[66] Ivi, 568. La Harrison, sulla scorta di Taylor, risalta come i misteri eleusini utilizzino il vocabolario scenico-teatrale e riporta contestualmente il racconto dello Pseudo Psello sulle pantomime citato anche in ROMAGNOLI 1911 [1907], 249.
[67] Sulla natura sovrannaturale degli dèi, proiettata al di fuori della comprensione e dell'azione da parte dell'uomo primitivo, cfr. anche ID. 1957 [1918], 4-6.
[68] MURRAY 1908 [1897], 66; ROMAGNOLI 1912, xiii.
[69] *Ibid.*

ricercato. Gli stessi prodigi delle baccanti erano veicolo di profondo significato per i credenti:

> Tuffandosi nelle vergini scaturigini della vita, dalla quale una falsa civiltà li aveva allontanati, gli uomini riuscivano, grazie a Diòniso, a dominar la vita. E così la religione di Diòniso rispondeva ad uno dei più vivi bisogni dell'uomo, specialmente dell'uomo primitivo: soggiogare le forze della natura: compiere opera di magia.[70]

Il volto radioso e originario del Dioniso agreste, che dona gioia e porta fecondità, inserito nella cornice dei riti misterici si trasfigurava nell'immagine assai più fosca del feroce Zagreo: ma la dimensione misterica non offuscò affatto il carattere popolare di Dioniso, la sua natura di divinità comunitaria[71]: il vino, l'ebbrezza e l'estasi lo resero amato tra i Greci «e poiché dall'amore alla confidenza il passo è breve, perdè anche, agli occhi del popolino, un po' del suo prestigio celeste»[72]. L'affinità tra Dioniso e i satiri, infatti, non poteva che ribadire il successo di una tale intesa portando, contestualmente, allo sviluppo di rappresentazioni che inscenassero le vicende burlesche di cui si rendevano protagonisti: da qui «sorse la prima tragedia, che dunque, avendo come coro obbligato il petulante stuolo dei satiri pronti al commento buffonesco e salace, dovè avere carattere semiburlesco. Ma a mano a mano crebbe il desiderio di veder gittare nella nuova attraente forma drammatica l'antico prezioso metallo dell'epica. Vera tragedia. I satiri cominciarono a sentircisi a disagio, ed infine esularono. Diòniso non li abbandonò. Re, di nome, d'ogni forma drammatica, rimase di fatto signore del dramma satiresco e della commedia»[73].

Romagnoli riprenderà il discorso sull'origine e l'evoluzione della tragedia un anno dopo la polemica antifilologica e il metodo di ricerca adottato a partire da questo momento viene esposto in apertura del primo capitolo de *Il teatro greco* (1918):

> Intorno alla origine della tragedia abbiamo un luogo classico della *Poetica* di Aristotele. "La tragedia fu in origine una improvvisazione dei corifei, che guidavano i ditirambi." Contro questa chiara testimonianza, da qualche tempo si va industriando la critica filologica, oggi troppo bramosa di novità, e da tale brama troppo sovente indotta, anche quando non ce n'è bisogno, e senza intima convinzione, ad abbattere le risultanze più sicure. Ma basta attendere più al diligente e minuto esame delle fonti che non alle lucubrazioni dei moderni, per avvedersi che dietro la esplicita asserzione di Aristotele, permane, salda come una montagna di granito, tutta la letteratura erudita classica; e specialmente permangono i drammi di Eschilo, di Sofocle e di Euripide. E da quella e da questi,

[70] Ivi, xiv.
[71] Cfr. FUSILLO 2006, 44: «Sono versi [*scil.* vv. 204-9 delle *Baccanti*] in cui si avverte l'ideale comunitario del culto dionisiaco, che rompe le gerarchie sociali fra schiavi e padroni, fra nativi e stranieri, e mira a una fusione degli individui di diversa età, sesso, e provenienza geografica, nella totalità del gruppo».
[72] ROMAGNOLI 1912, xv.
[73] Ivi, xvi.

> per chi sappia intenderli, riesce affermata mille e mille volte, e direttamente e indirettamente, questa parentela, questa discendenza della tragedia dal ditirambo.[74]

In seguito all'attacco antifilologico Romagnoli pare dismettere l'attitudine alla scrupolosa e attenta disamina delle pubblicazioni accademiche («per racimolare i pochi àcini di novità sfuggiti alle precedenti vendemmie»[75]) e si propone, invece, di avvicinare il pubblico colto ad una materia, quale il teatro classico antico, da cui era stato allontanato, a suo dire, anche a causa dell'inefficace trasmissione della conoscenza da parte degli specialisti. Il nucleo del libro nacque in occasione di otto letture tenute presso l'Università popolare di Milano[76] e concepite come sussidio per la comprensione di un teatro che si dimostrava fresco, vivo e vicino al gusto moderno, ma a causa di difficoltà linguistiche, stilistiche e metriche unite alla mancanza di notizie sicure attorno all'aspetto performativo, *in primis* sulla parte musicale, rischiava di rimanere oscuro ai lettori e agli spettatori contemporanei. Prevalendo l'intenzione divulgativa sulla prassi filologica, dunque, Romagnoli afferma di affrontare lo studio senza l'aiuto di testi accademici, nemmeno di quelli degli autori più ammirati, e dichiara come frutto originale del proprio lavoro qualsiasi idea, sia buona che cattiva, anche qualora riscontrasse casuali coincidenze con opere altrui[77]. Eppure, come per l'analisi su Dioniso e il dionisiaco è possibile valutare il modo in cui Romagnoli, lontano dal ripudiare totalmente gli studi scientifici sull'argomento, si ritrovi a rielaborare le fonti antiche con le tesi sostenute e circolanti all'epoca della composizione del libro restituendo le proprie intuizioni sullo sviluppo dramma tragico.

Lo stato della ricerca sull'origine della tragedia in quegli anni si polarizza su due tesi distinte: la prima riconducibile alla *Einleitung in die griechische Tragödie* di Wilamowitz che si rifà alle allusioni aristoteliche sul ditirambo e sul suo presunto carattere satiresco (*Poet.* 1449a, 9ss.) e, insieme, alle notizie riportate dalla *Suda* a proposito di Arione (s.v.); la seconda sostenuta dai ritualisti connette, come si è accennato, lo sviluppo del genere tragico a rituali agricoli primitivi o a culti associati ad eroi[78]. La trattazione di Wilamowitz verte sulla ricostruzione del ditirambo corale satiresco e sulla sua evoluzione in tragedia, identificando l'origine del primo nel Peloponneso[79] e, in

[74] ROMAGNOLI 1957 [1918], 2.
[75] ID. 1919 [1918], ix.
[76] Costituitasi come associazione nel 1901, l'Università popolare di Milano si propone di educare le classi meno abbienti o emarginate al sapere scientifico-accademico, riallacciandosi all'analogo sviluppo di simili istituzioni in tutta Europa nel corso dell'Ottocento e del Novecento.
[77] Ivi, x-xi.
[78] ELSE 1965, 9-31.
[79] Wilamowitz si sofferma in particolare sull'esatta natura ferina dei satiri distinguendo i *silenoi*, rappresentati sulle pitture vascolari di sesto e quinto sec. a.C. con tratti equini e in riferimento al dramma satiresco, dai *satyroi* che derivano il loro aspetto caprino dall'iconografia del dio peloponnesiaco Pan e, successivamente passati in ambito attico, avrebbero dato il nome ai coreuti del dramma satiresco senza però mutare la forma del demone equino (WILAMOWITZ 1889, 86). I riferimenti di Wilamowitz sono i lavori sui monumenti dell'arte figurata con soggetto satiresco condotti da Furtwängler nel 1877 e 1880. Per un'ulteriore disamina sulle differenze e sovrapposizioni tra sileni e satiri cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1962 [1927], 112-24 e LESKY 1964, 58-61.

seguito al passaggio in territorio attico, descrivendo la sua assunzione sottoforma di *Satyrspiel* drammatico[80]. Proseguendo nel definire i caratteri di tale dramma satiresco in rapporto alla tragedia propriamente intesa, Wilamowitz mantiene come fondamento dell'evoluzione il coro di satiri e le sue danze. L'inserzione, ad opera di Tespi, del primo attore con identità satiresca viene rapportata alla presenza di Sileno nel *Ciclope* proprio in memoria di questo πρωταγωνιστής originario, il quale si trovava inizialmente a recitare un racconto seguito da un canto corale (dando vita, così, ad un ἐπεισόδιον) e in seguito a dialogare con un corifeo[81]. I satiri, inoltre, cominciarono a rivestire un'occupazione o un ruolo differenti sulla base dei titoli tramandati per i drammi satireschi e di analoghi procedimenti descritti nell'atellana, con Macco interprete di parti diverse a seconda del tema della rappresentazione[82]. Il 'cambio di costume', coincidente con un cambio di episodio, poteva verificarsi per un massimo di quattro volte e in maniera più o meno unitaria a seconda dell'intenzione artistica del poeta, nonostante per regola l'ultimo cambio doveva avvenire con l'originaria veste semiferina per divertimento del pubblico[83]. Il numero dei coreuti era di cinquanta elementi, come per il ditirambo, ma risultava suddiviso in quattro gruppi corali per ciascun episodio, andando a raggiungere la cifra di dodici unità tramandata da Aristotele che sarebbe poi aumentata a quindici[84]. Giunto a questa fase della sua evoluzione il *Satyrspiel* avrebbe ricevuto con Frinico un argomento serio nelle *Fenicie* e ne *La presa di Mileto*: entrambi, tuttavia, risultavano incentrati sull'esecuzione da parte del coro di canti di lamento e somigliavano, quindi, più ad un oratorio senza parti solistiche che a un vero e proprio dramma[85]. La τραγῳδία, pur già caratterizzata nelle sue varie parti

[80] Cfr. WILAMOWITZ 1889, 81. Definita, quindi, l'origine peloponnesiaca dei satiri intesi come capri, Wilamowitz si sofferma sull'affermazione di Erodoto (5, 64) a proposito dell'esistenza a Sicione di *tragikoi choroi* che sarebbero stati assegnati al culto dionisiaco, ma solo per arbitrarietà del tiranno Clistene; infatti, che tali esseri fossero per la loro stessa natura parte del tiaso dionisaco non è, secondo Wilamowitz, credibile dal momento che le uniche dimostrazioni sicure riguardano fonti più tarde e, nello specifico, lo stesso dramma satiresco e l'associazione di Pan con il culto dionisiaco a partire dal terzo secolo (ivi, 83). Wilamowitz riconosce, tuttavia, un legame tra Dioniso e il coro caprino nella sperimentazione del ditirambo di Arione, il quale avrebbe istruito a Corinto un coro ditirambico composto da bocksängern che recitavano «das besonders orgiastische dionysische festlied» (ivi, 85). La notizia riportata dalla Suda riferisce, inoltre, che questi ditirambi sarebbero stati composti in τρόπος τραγικός, da non interpretare nel senso corrente di 'modo tragico': piuttosto, prosegue Wilamowitz, con questa espressione si intende il carattere satiresco di tale componimento lirico che avrebbe in seguito definito, con il suo trasferimento in Attica, da un lato la libertà metrica nei ditirambi pindarici e in quelli dei nuovi ditirambografi, dall'altro la derivazione della tragedia proprio dal coro di satiri come testimonia la permanenza del nome anche quando questi scomparvero da essa (*ibid*.).

[81] Ivi, 87.

[82] Ivi, 87-8: «nun war es wahrlich keine sehr kühne tat, entweder den sprecher einmal auch als etwas anderes kommen zu lassen denn als satyr, oder auch den chor in ein anderes kleid zu stecken. es ist nicht zu entscheiden, welchen schritt man zuerst tat, ja man mag vermuten, daſs noch ein zwischenstadium eintrat, in welchem die herkömmlichen figuren nur der abwechselung halber in einer ihrem eigentlichen wesen widerstrebenden oder doch fremden beschäftigung auftraten, etwa wie in der Atellane Maccus als kneipwirt, jungfrau, soldat. darauf deuten titel wie κήρυκες, ἰχνευταί, παλαισταί σάτυροι, wol auch θεωροί und manches andere».

[83] Ivi 88-9.

[84] Ivi, 90.

[85] Ivi, 91-2.

costitutive, non poteva ancora definirsi tale fino alle innovazioni di un genio «über den der göttliche geist kommt, der ihn schaffen heiſst, was er muſs, und sich dann selbst über die schönheit des geschaffenen verwundern»[86]: Wilamowitz individua in Eschilo questo *Genius* che introduce nel *Satyrspiel* il dialogo e la materia epica, grazie ai quali si avrebbe infine avuta la tragedia intesa nel senso di dramma di contenuto serio[87].

La predominanza dell'elemento satiresco nello sviluppo del dramma tragico era già stata esposta da Romagnoli nella *Prefazione* alla sua traduzione del *Ciclope* (1911), in cui lo studioso afferma, riprendendo la fonte aristotelica e le notizie su Arione, che «la tragedia di Diòniso fu dunque in origine un dramma satiresco»[88]. Nella stessa premessa e in quella alla traduzione delle *Baccanti* del 1912 si fa riferimento anche all'esistenza dei satiri già nella Grecia primitiva e alla loro successiva associazione con Dioniso[89], la vendemmia e il vino; nell'analisi del 1918, inoltre, Romagnoli dettaglia l'aspetto di questi esseri a partire dalle rappresentazioni semiequine presenti sulle ceramiche, ma senza dare alcun riscontro bibliografico, cronologico o geografico: solo il precedente saggio *Ninfe e Cabiri* viene richiamato per definire l'origine di queste creature nella fantasia dei Greci a partire da «mostruosi numi di religioni orientali» o come «riflessi di popolazioni realmente esistite, che, per taluni caratteri etnici o del costume, sembrassero strane e non umane»[90]. La questione sulla natura caprina o equina dei satiri, cruciale per l'interpretazione wilamowitziana del *Satyrspiel* come antecedente della tragedia, non trova dunque alcun riscontro nel saggio di Romagnoli il quale si limita ad accennare, senza problematizzarle, alle evidenze dell'arte figurata attica. Di seguito, l'ellenista interviene sul carattere del ditirambo, fornendo in questo caso un riferimento più preciso in merito alla rappresentazione della cerimonia a partire da un vaso presso il Museo civico di Bologna[91] (fig. 8):

> Aprono la via due donne, segue un toro, e dietro al toro altre due persone. Viene poi un carro a foggia di barca, tratto da due sileni, che compiono la funzione di cavalli. Sovra il carro è seduto ed avvolto in un gran mantello il nume Diòniso; e dinanzi e dietro a lui, altri due satiri suonano il doppio flauto. A poppa del carro è collocata una specie di cesta, che conteneva gli arredi pel sacrificio. Chiudono il corteo un fanciullo affaccendato a sostenere la cesta, una matrona, un altro giovinetto. Ecco dunque la cerimonia dionisiaca, il ditirambo. Quando il corteo sarà giunto alla mèta, verisimilmente all'ara di Diòniso, il toro verrà

[86] Ivi 92-3.
[87] Ivi, 93.
[88] ROMAGNOLI 1911, x. A differenza di Wilamowitz, Romagnoli collega i cori istituiti a Sicione con un successivo stadio di sviluppo verso la tragedia, per cui «[…] a poco a poco, alle gesta di Diòniso si sostituirono quelle di altri eroi […]».
[89] Anche Wilamowitz 1889, 84 ribadisce l'origine greca dei satiri riportando un passo esiodeo (in STR. 10, 471), in cui risultano associati alle ninfe dei monti e ai Cureti per la comune discendenza da una delle figlie di Froneo. Cfr. anche LESKY 1964, 58.
[90] ROMAGNOLI 1957 [1918], 8.
[91] PELLEGRINI 1912, 40-1.

> sacrificato, e i satiri intoneranno i loro rozzi canti in onore del Nume. Da questi rozzi canti ebbe origine la tragedia[92].

Confermata la difficoltà di ricostruire con certezza le caratteristiche di questo ditirambo data l'inesistenza di fonti dirette e la scarsità di quelle indirette, Romagnoli riprende la notizia su Arione contenuta nella *Suda* e interpretata come determinante per la costituzione di un coro di satiri che non improvvisava ma recitava i ditirambi appositamente composti dal poeta. Questo canto, sorto inizialmente su esempio della lirica corale in coppie di strofe e antistrofi, avrebbe assunto struttura drammatica inizialmente senza la partecipazione di attori: Romagnoli, infatti, sulla base di alcune testimonianze, tra cui cita Ateneo 14, 630c («συνέστηκεν δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία») e la particolare struttura del ditirambo 18 di Bacchilide[93], ipotizza la scissione del coro in due semicori ciascuno con il proprio corifeo che, in dialogo l'uno con l'altro, di fatto drammatizzavano la narrazione dando vita alla 'tragedia corale ditirambica'[94].

La presenza del primo attore satiresco sostenuta da Wilamowitz sulla base del parallelo euripideo non è contemplata da Romagnoli il quale, invece, costruisce la propria idea sulla prototragedia a partire dall'accostamento e dall'interpretazione di alcune fonti che, a sua opinione, ne affermerebbero indiscutibilmente il carattere corale. Inoltre, sebbene le testimonianze antiche non sembrino riportare nulla riguardo la presenza degli attori in queste prime fasi della tragedia, un passo aristotelico (*Po.* 1449a, 15) afferma che Eschilo sarebbe stato il primo ad averne variato il numero da uno a due dimostrando quindi come, precedentemente al completamento dell'evoluzione, esistesse un ὑποκριτής accanto al coro. La limitazione ad un unico personaggio, laddove nelle antiche farse popolari se ne presentava già una pluralità, è da ricercare in un atteggiamento, più volte osservato da Romagnoli, che dirige e plasma le rappresentazioni artistiche e le composizioni poetiche della Grecia antica: la persistenza della tradizione ovvero il rispetto che artisti e poeti riconoscono alle forme originarie della

[92] ROMAGNOLI 1957 [1918], 8-9.

[93] La compresenza di ditirambo, tragedia e commedia nel contesto degli agoni dionisiaci ateniesi avrebbe portato allo sviluppo del fenomeno della *Gattungsmischung* indagata da ZIMMERMANN 1989, 26-30 (cfr. anche KRANZ 1988 [1933] in merito alla tragedia), per cui sarebbe stato il dramma ad influenzare la struttura di alcuni componimenti ditirambici risultanti in un dialogo tra il coro e un solista, accompagnato o meno dall'*auletes* (ZIMMERMANN 1989, 29), oppure in due semicori (ID. 1992, 50). Del primo caso è un esempio la parodia aristofanea del *Ciclope* di Filosseno (*Pl.*, 290-301), in cui Carione assume i panni di Polifemo mentre il coro interpreta il suo gregge; il secondo caso, invece, si ritrova proprio nel ditirambo 18 di Bacchilide, di cui è stato anche notato un certo grado di affinità con alcuni canti rituali spartani che mettevano in scena lo scontro diretto tra cori di anziani, uomini di età adulta e giovani (IERANÒ 1987) dimostrando come l'eventuale drammatizzazione della *performance* ditirambica dipendesse «da scelte empiriche, da convenzioni rituali o da usanze proprie delle singole feste, e non dall'adesione a un modello fissato a priori e distinto in modo categorico dal ditirambo lirico puro e semplice» (ID. 1997, 185). La mancanza di una teorizzazione organica e le contraddizioni all'interno delle stesse testimonianze platoniche e aristoteliche sull'essenza mimetica o meno del ditirambo, in relazione al gruppo corale o a eventuali solisti sulla scena, non permette, tuttavia, di fornire una precisa definizione del fenomeno. Per una panoramica sulla questione vd. PEPONI 2013.

[94] ROMAGNOLI 1957 [1918], 9-12.

propria *techne* e che ne condiziona la creatività individuale[95]. Secondo tale principio, dunque, il primo attore della tragedia non poteva che trovarsi già nella cerimonia ditirambica come era stata descritta nel vaso di Bologna, in cui oltre ai satiri era presente anche Dioniso: proprio il dio, dunque, sarebbe stato annoverato tra gli interlocutori della prima forma di tragedia drammatica con coro di satiri[96] che, così concepita, sembra occhieggiare alle tesi nietzschiane come può apparire nella descrizione che Romagnoli offre della tragedia primitiva con protagonista Dioniso, in cui rintraccia alcuni elementi caratteristici delle partiture corali delle opere drammatiche successive:

> […] gli intermezzi corali, legittimi continuatori del ditirambo, origine e nucleo della tragedia, contengono nella gran maggioranza preghiere a questa o quella divinità. E preghiere di carattere speciale: invocazioni ai Numi, perché scendano dall'Olimpo fra i loro devoti. Talvolta in una medesima strofa tale invocazione vien ripetuta due o tre volte. E tale dové essere il contenuto del ditirambo iniziale. Una invocazione insistente, alla quale seguiva la apparizione del Nume. Ecco dunque, senza voli eccessivi di fantasia, ricostruita la immagine della tragedia primitiva. Il coro dei satiri, diviso in due semicori, rivolgeva ardenti invocazioni al Nume perché si mostrasse ai suoi devoti. Ed ecco il Nume, Diòniso, il primo attore, apparire. Apparire, e, naturalmente, narrare qualche sua vicenda, qualche episodio della sua passione[97].

Romagnoli arricchisce questa descrizione con altri dettagli desunti da Aristotele (*Po.* 1449a, 19-25) che si riferiscono alla breve estensione di tale tragedia primitiva e al suo carattere satiresco: interpretando dunque il σατυρικόν nel senso di 'gioioso, burlesco' l'ellenista rimanda sia, come già Wilamowitz, alla presenza dei satiri/sileni, sia all'uso del tetrametro trocaico «che corrisponde perfettamente, dal lato ritmico, al nostro ottonario doppio, ed è il metro della poesia popolare originaria di tutti i tempi e di tutti i luoghi»[98]. Infine, il dramma primitivo sarebbe stato caratterizzato da azioni danzate dal coro, come attestato da un passo di Ateneo (14, 22a) che definisce i primi poeti tragici ὀρχησταί[99]. Di seguito, Romagnoli individua un esempio pratico di tale proto tragedia nel secondo stasimo delle *Baccanti* di Euripide e nei vv. 604-641, elencandone le caratteristiche fondamentali quali la divisione delle battute corali in strofe e antistrofe, l'invocazione e l'epifania di Dioniso, la narrazione di un episodio della sua passione, la resa metrica in tetrametri trocaici[100].

Nonostante Romagnoli sembri, per ragioni che rimandano all'autorità aristotelica, appoggiare la tesi sull'origine della tragedia dal coro satiresco, è indubbio che nella *Poetica* Dioniso non venga nominato in relazione al dramma tragico e che la sua associazione con il ditirambo e il 'satiresco' sia piuttosto da riallacciare all'interpretazione

[95] Ivi, 13.
[96] Ivi, 12. Cfr. anche ID. 1912, xvi.
[97] ID. 1957 [1918], 13-4.
[98] Ivi, 15.
[99] *Ibid.*
[100] Ivi, 19.

nietzschiana del passo di Aristotele, come messo in luce da Else[101]. Già nella *Prefazione* alle *Baccanti*, Romagnoli aveva fatto riferimento alle teorie sull'evoluzione del dramma tragico dai riti misterici e anche nel *Teatro greco* la trattazione intorno al ditirambo e ai satiri è preceduta da un breve *excursus* su Dioniso e sul suo legame con i rituali eleusini[102], che Romagnoli distingue tra un nucleo più segreto e filosofico rivelato solo «ai più culti e intelligenti iniziati» e una «narrazione più o meno commentata delle varie persecuzioni sofferte dal Nume in Grecia: la passione di Diòniso»[103]. Tale dottrina, a cui avevano accesso anche gli iniziati dei primi gradi, avrebbe fornito, passando dall'esposizione alla rappresentazione, «il germe della tragedia»[104]. L'autore non prosegue nella questione oltre questo breve accenno, né fa risalire a queste manifestazioni drammatiche l'intervento di Dioniso come attore della tragedia primitiva; eppure, il riferimento ai misteri e il loro accostamento con il coro satiresco all'interno della trattazione potrebbe favorire l'ipotesi che Romagnoli stia compiendo una sintesi tra le teorie wilamowitziane e ritualistiche, in particolare per queste ultime in riferimento al paragrafo *The Drama of Dionysos and the δρώμενα of Eleusis* contenuto nei *Prolegomena* della Harrison, la quale propone di individuare proprio nelle pantomime eleusine una connessione con la tragedia sviluppatasi dal sesto secolo. Secondo l'interpretazione della studiosa, infatti, le rappresentazioni misteriche avrebbero colmato l'altrimenti secolare passaggio dall'epica narrativa al dramma vero e proprio spiegandone, inoltre, la connessione con il culto dionisiaco: «Surely it is at least possible that the real impulse to the drama lay not wholly in 'goat-songs' and 'circular dancing places' but also in the cardinal, the essentially dramatic, conviction of the religion of Dionysos, that the worshipper can not only worship, but can become, can *be*, his god»[105]. La Harrison desume le descrizioni di questi rituali a partire da un resoconto dello Pseudo Psello sulle pantomime mute in essi inscenate[106] e da riferimenti in Galeno[107] e Sopatro[108] riguardo lo ierofante, il quale accanto alle 'cose fatte' (i δρώμενα) restituisce ai fedeli anche una spiegazione a parole per permettere la piena comprensione dei simboli celati nelle azioni[109].

[101] ELSE 1965, 12-26 ritiene che Aristotele non abbia mai effettivamente nominato Dioniso e il dionisiaco per descrivere lo sviluppo della tragedia ma, piuttosto, abbia inteso, in parallelo con la nascita della poesia seria da inni ed encomi (*Po.* 1448b, 22ss.), il ditirambo come un equivalente di questi due generi poetici dal momento che nel quarto secolo a.C. aveva obliterato il suo carattere dionisiaco per veicolare, più in generale, una narrativa eroica. Riguardo al passo sul carattere satiresco delle prime tragedie, Else lo ritiene spurio (cfr. ID. 1957, 164) e probabilmente derivante da una controversia ideata *ad hoc* dalla scuola peripatetica, prevalentemente composta da non ateniesi, per assegnare il primato sulla creazione di ogni genere drammatico all'elemento dorico in opposizione a quello ateniese: da qui e dall'accenno ai *tragikoi choroi* di Arione (*Suid.*, s.v.) l'ipotesi di un ditirambo satiresco. Sull'evoluzione del ditirambo da genere dionisiaco a spettacolo musicale cfr. PRIVITERA 1972.
[102] ROMAGNOLI 1957 [1918], 3-7.
[103] Ivi, 7.
[104] Ivi, 8.
[105] HARRISON 1922 [1903], 568.
[106] *Graecorum opiniones de daemonibus*, 51-68, p. 101 Gautier.
[107] *UP* 7, 14, 469.
[108] *Rhet. Graec.* 8, 1 Walz.
[109] Ivi, 568-70.

Così ricostruiti, i *dromena* misterici presenterebbero «all the apparatus of the stage, the appearances and disappearances, the dancing and the singing, the lights, the voices and the darkness» e lo stesso contesto religioso fornirebbe «all the cricumstances and the scenary», risveglierebbe «the instinct of intense impersonation» e, infine, «some genius made the dumb figures speak themselves and tragedy was born»[110]. Precedentemente, anche Murray nel 1887 aveva rievocato, all'interno di un discorso sull'origine della tragedia, le rivelazioni dei *dromena* eleusini realizzate «more to mortal eyes by spectacle than to mortal ears by definite statement»[111]; Murray, tuttavia, in questo suo primo resoconto sul dramma tragico si allinea con le teorie esposte da Wilamowitz nella *Einleitung* e, come rilevato da Easterling[112], solo a partire dal 1900 si sarebbe avvicinato alle teorie di Jane Harrison contribuendo alle sue ricerche prima con un esame critico sulle tavolette orfiche in appendice ai *Prolegoma* e, in seguito, con il famoso *Excursus*: nel 1912, infatti, l'origine della tragedia verrà rapportata dalla Harrison al culto dell'*Eniautos-Daimon* e del *dromenon* ditirambico, quest'ultimo derivante da un rito di iniziazione che celebrava la 'seconda nascita' del *kouros*, cioè il passaggio dall'infanzia all'adolescenza ovvero da una struttura sociale matriarcale a quella patriarcale, similmente alla doppia nascita di Dioniso da Semele e dalla coscia di Zeus[113]. La ricostruzione del ditirambo come danza di un coro di adolescenti, già iniziati o in procinto di esserlo, sembra rifarsi a immagini nietzschiane nel momento in cui viene evocata l'esperienza collettiva e la perdita di individualizzazione «by the wearing of masks and disguises, by dancing to a common rhytm, above all by the common excitament» che portano ad una proiezione del «raw material of god-head»[114], secondo un concetto che la Harrison deriva da Bergson e Durkheim per cui il dio non è la divinità in sé ma una personificazione del gruppo stesso[115]. Con il passaggio dal rito primitivo al ditirambo, il gruppo corale riconosce la preminenza di un ἔξαρχων e assume un ruolo contemplativo, di spettatore prima simpatetico, poi critico: «Theatrically speaking they become an audience, religiously, the worshipper of a god. […] Gradually the chorus loses all sense that the god is themselves, he is utterly projected, no longer chief daemon (δαιμόνον ἀγούμενος), but unique and aloof, a perfected θεός. […] This process of projection, of deification, is much helped by what we may perhaps call the story-telling instinct. The god like his worshipper must have a life-history. We hear much of the sufferings (πάθη) of Dionysos. They are primarily the projected πάθη of his worshippers»[116]. Da queste premesse, poi, la Harrison fa derivare il dramma, così come i giochi olimpici, dai *dromena* primaverili in onore

[110] *Ibid.*
[111] MURRAY 1908 [1897], 205.
[112] EASTERLING 1997, 122-5.
[113] HARRISON 1927 [1912], 34-42.
[114] Ivi, 46-7.
[115] ACKERMAN 2002 [1991], 124-5.
[116] HARRISON 1927 [1912], 46-7.

dell'*Eniautos-Daimon*, che si cela dietro qualsiasi dio primitivo[117]: le cerimonie di primavera vengono concepite come un conflitto rappresentato «as Death followed by Rebirth or as a contest followed by a victory»[118] e sarà poi Murray a tracciare il percorso che annetterà gli elementi della tragedia alle strutture rituali del culto di Dioniso come 'demone dell'anno'[119].

Sulla base di queste considerazioni è possibile ipotizzare che Romagnoli abbia ripreso le dichiarazioni in merito alle rappresentazioni misteriche proprio dalla studiosa anglosassone derivando, inoltre, la presenza di Dioniso come primo attore della tragedia primitiva in parte dai *Prolegomena* della Harrison, in parte dalla successiva 'variazione' della teoria in *Themis* in cui l'elemento corale acquistava una maggiore preponderanza nello sviluppo del *drama* a partire dal *dromenon*. Tuttavia, dal momento che nel *Teatro greco* mancano le citazioni alle possibili fonti coeve, sono invece da ritenere preziosi i riferimenti diretti ai manufatti archeologici: infatti, il vaso di Bologna che secondo Romagnoli descrive un corteo ditirambico potrebbe a sua volta essere stato preso a fondamento delle sue teorie sull'origine della tragedia, proprio come le pitture ceramiche a tema comico-fliacico lo erano state per la farsa primitiva. Pubblicato nel 1912 da Giuseppe Pellegrini, questo *skyphos* o *kotylos* rappresenta una «processione dionisiaca con avviamento a sacrificio» in cui l'autore identifica, appunto, un Dioniso barbuto e avvolto nell'*himation*, seduto su un carro e accompagnato in processione da satiri, sileni e altri personaggi che portano un toro come vittima sacrificale[120]. La descrizione di Pellegrini, pur ribadendo la presenza del dio e dei suoi attendenti, non fa alcun accenno al contesto ditirambico, come avviene invece in Romagnoli. La presenza dello stesso Dioniso potrebbe generare alcuni dubbi riguardo la sua effettiva rappresentazione come divinità o come idolo cultuale. A questo proposito, infatti, alcuni studi hanno proposto di identificare la possibile funzione cultuale delle immagini divine secondo tre criteri: la loro collocazione in un luogo prominente all'interno di un tempio, l'integrazione in una pratica rituale[121], il loro aspetto ovvero l'assenza di un contesto mitologico-narrativo in cui la divinità si trova coinvolta[122]. In questo caso, il Dioniso raffigurato sul vaso sarebbe plausibilmente da identificare con una statua cultuale dal momento che risponde positivamente agli ultimi due aspetti; d'altra parte, Mylonopoulos ha recentemente ribadito di utilizzare questo metodo ricognitivo con cautela data l'incertezza sulla concezione e visualizzazione artistica della divinità presso gli stessi antichi, nonché per via di una certa fluidità nell'identificare in maniera precisa l'immagine o il suo contesto d'inserimento[123]. Che la raffi-

[117] Ivi, vii.
[118] Ivi, xvi.
[119] MURRAY, 1927 [1912].
[120] PELLEGRINI 1912, 40.
[121] Questi due aspetti sono bene esposti in BETTINETTI 2001, 7-10, soprattutto il secondo viene indagato in relazione alla consacrazione della statua tramite «formule e procedimenti magico-rituali» (ivi, 9).
[122] MYLONOPOULOS, 2010, 11.
[123] Ivi, 6-12.

gurazione di Dioniso indichi o meno un idolo cultuale, la sua presenza può avere indotto Romagnoli a considerarlo parte integrante della prototragedia originatasi dal ditirambo satiresco, nonostante Pellegrini parli più in generale di una cerimonia sacrificale[124]. Eppure, l'anno di pubblicazione del catalogo coincide con la prima edizione delle *Baccanti*, nella cui prefazione Romagnoli aveva già accennato a rappresentazioni drammatiche di contenuto burlesco con protagonisti Dioniso e i satiri; inoltre, in quello stesso contesto l'ellenista aveva tracciato il rapporto tra Dioniso e i misteri eleusini probabilmente facendo riferimento a Murray e ai *Prolegomena* della Harrison. Dunque, l'ellenista potrebbe aver ripreso quelle stesse teorie nel 1918 accostandole all'autorevole fonte aristotelica e ad altri autori antichi. Possibilmente, quindi, la tesi di Romagnoli sull'origine della tragedia rielabora materiale eterogeneo che da Wilamowitz passa per i ritualisti, attraverso un'analisi induttiva[125] delle testimonianze antiche, sia letterarie che figurate.

Definiti gli elementi principali del dramma tragico originario, Romagnoli prosegue nell'esposizione di come la tragedia avrebbe acquisito un tono serio una volta sparito il coro satiresco, che per il suo carattere burlesco non poteva essere concepito come 'dignitoso'. L'esclusione dei satiri dalla scena tragica avvenne contestualmente alla sparizione di Dioniso come personaggio: gli episodi della sua passione, afferma l'ellenista, non erano innumerevoli né originali per quanto concerneva la trama; inoltre, la tragedia ditirambica rappresentava una sintesi sublime delle varie attività artistiche (lirico-narrative, plastico-visive, coreutiche) a cui i poeti potevano accostarsi per rielaborare la materia mitica in una nuova forma, quella drammatica: «così tutta la folla degli eroi e dei Numi si riversò a mano a mano sulle scene, sempre più belle e lussuose, delle rappresentazioni ditirambiche; e a Diòniso fu serbato l'ufficio dignitoso e rappresentativo di Nume tutelare, e i satiri furono inesorabilmente banditi»[126]. Ai satiri, tuttavia, rimase lo spazio del dramma satiresco, che con l'evoluzione della tragedia verso le forme che sarebbero divenute consuete nel quinto sec. a.C. si trovò a essere solo parzialmente riprodotto nel suo aspetto originario: Romagnoli, infatti, parla di *pastiche*[127] per la rielaborazione degli elementi arcaici con i più raffinati strumenti moderni, cioè secondo forme e linguaggio desunti dalla tragedia e dalla commedia, riconducendo alla prima la presenza di dèi ed eroi che, pur agendo in una parodia mitica, assumono comportamento e tono elevati, alla seconda l'uso e la variazione di scene e convenzioni che derivano dall'antica farsa comica e dal bagaglio di superstizioni popolari[128].

[124] Interessante notare che, prima di Romagnoli, BETHE 1896, 45-6 riconduca l'immagine sul vaso a una rappresentazione di una tragedia di Tespi, mentre PICKARD-CAMBRIDGE 1962 [1927], 115 identifica il soggetto come un κῶμος in processione sacrificale.
[125] ROMAGNOLI 1957 [1918], 19.
[126] Ivi, 20.
[127] ID. 1911, xi-xii.
[128] Gli esempi tratti anche dai frammenti del dramma satiresco in relazione ad altre commedie e a raffigurazioni vascolari si trovano in ivi, xv, xxii-xxiii, xxxi-xxxiii.

Con procedimento simile a quello della commedia primitiva, come era stata descritta da Romagnoli, anche la tragedia ditirambica si ampliò per gemmazione di racconti/episodi alternati da canti corali la cui estensione strofica andò inoltre ad influenzare il numero di versi pertinenti a ciascun personaggio nelle parti dialogiche, generando una precisa simmetria che, come nel melodramma, si rivela nella lunghezza pressoché identica delle diverse sezioni del testo[129]. A partire da questa struttura base si aggiungono alcuni elementi che permettono di riconoscere la tragedia anche di fronte alle modifiche, principalmente a livello di drammaturgia, che si registrano nei vari autori. Il dramma tragico, infatti, mantiene per «spirito di conservazione» forme e caratteristiche primitive e obsolete[130], tra le quali il grecista elenca: l'unità di luogo, postulata da Aristotele e giustificata dal fatto che le rappresentazioni antiche avvenivano all'aperto con luce diurna e per la difficoltà di riprodurre un cambio scena repentino, soprattutto riguardo allo spostamento in massa del coro[131]; le sticomitie, basate sulla regola dell'estensione testuale che costringeva i poeti «a ricorrere a riempitivi che rimangono come inutile borra intorno alla effettiva ossatura del contrasto»[132]; il linguaggio ditirambico, definito da uno stile «alato, affollato di immagini, veemente, sublime, e sublime anche nel grottesco»[133] a cui si accostano tutti i tragediografi e, in particolare, gli arcaici ed Eschilo.

All'uso del coro nella tragedia Romagnoli dedica alcune pagine significative che permettono non solo di ricostruire la sua opinione critica su questo personaggio, ma anche di capire certe scelte operate nelle traduzioni del dramma antico e negli spettacoli classici. Secondo la tesi, più volte ribadita, della 'tirannia della tradizione', che caratterizza l'arte greca in generale[134], il coro rappresenta, certo, la parte originaria e fondamentale della tragedia ma si colloca anche tra quelle «stranezze e deficienze del dramma greco, che stupiscono e offendono il lettore moderno, e che trovano la loro giustificazione, o per lo meno la loro spiegazione, in obblighi o in tirannie tradizionali»[135]. L'elemento corale concorreva alla perfezione della tragedia originaria nel suo

[129] ID. 1957 [1918], 20-2.
[130] Ivi, 22.
[131] Ivi, 28-9
[132] Ivi, 29.
[133] Ivi, 32.
[134] Ivi, 13: «[…] l'antica tragedia quale la scorgiamo nei drammi superstiti di Eschilo, di Sofocle, di Euripide, appare dominata da una tradizione fortissima, che ne disciplina tanto la forma quanto il contenuto, dalla linea generale a molti minuti particolari».
[135] Ivi, 24-5. L'analisi di A.W. von Schlegel sui luoghi comuni che la critica moderna adduce in riferimento al coro greco riporta osservazioni simili a quelle di Romagnoli: di volta in volta, argomenta Schlegel, il coro è stato considerato uno strumento inutile e ingombrante, un artificio per non lasciare vuota la scena, una giustificazione all'unità di luogo (viene addotta ad esempio la difficoltà che poteva nascere dallo spostamento di un gruppo di coreuti se si fosse dovuta cambiare l'ambientazione del dramma), un residuo della tradizione. Cfr. Schlegel [1809], in PUPPO 1977 61. Ancora più vicino alle considerazioni di Romagnoli è anche GUGLIELMINO 1912, 10: «Il coro, di regola sempre presente nello stesso posto per tutta la durata della tragedia, era come un rovo nel quale si impigliava l'ala della fantasia che non poteva quindi spiccare il volo per trasferirsi altrove nello spazio e nel tempo». Significativo, come nota BORDIGNON 2012, 20, che lo scritto di Guglielmino fosse stato dedicato proprio a Ettore Romagnoli e a Federico De Roberto.

carattere di oratorio[136], ma lo sviluppo della tragedia da un'azione 'narrativa', basata sull'esposizione di un personaggio in risposta al coro, ad una maggiormente 'drammatica', in cui i personaggi acquistavano via via maggiore autonomia e libertà, lo renderebbe superfluo e spesso d'impaccio ai fini della drammaturgia[137]:

> Due personaggi s'incontravano in un urto di passione, d'ira, di amore. Che cosa stavano a fare quei ventiquattro personaggi [*scil*. i coreuti] piantati lì come pioli? Qualche volta la presenza si giustificava; più spesso riusciva superflua; non di rado, grottesca. […] Avverrà un'altra volta, anzi avviene più volte, nelle *Coefore*, nella *Ifigenia in Tauride*, nell'*Oreste*, che i protagonisti ordiscano complotti contro qualche loro feroce nemico. Ma alla trama, segretissima, rischiosissima, assistono di necessità le coreute. Onde i poveri protagonisti devono raccomandarsi: «Per carità, non tradite il nostro segreto!» – Vi pare! – rispondono quelle – saremo tombe. – E naturalmente mantengono tutte la parola. Ventiquattro femmine.[138]

La posizione di Romagnoli circa l'inattualità del coro nel dramma antico rimanda alle sue convinzioni sullo sviluppo della tragedia condizionato dalla tradizione originaria: lo studioso afferma, infatti, che attraverso l'adattamento di questo «malagevole strumento» alle nuove necessità drammaturgiche si poteva osservare la «storia tecnica della tragedia, e in genere del teatro greco»[139]. Precedentemente, in *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane* lo studioso definiva il coro come un «vecchio incomodo strumento scenico»[140] e nel saggio prefatorio alla traduzione delle *Baccanti*, ribadiva, inoltre, quanto la musica antica poteva nascondere certe prolissità e negligenze che la sensibilità moderna registra altrimenti negli stasimi[141]. Come è già stato rilevato, l'importanza della partitura musicale per la comprensione piena delle parti corali viene ricondotta da Romagnoli al già postulato nesso musica-poesia, piuttosto che alle tesi nietzschiane sulla necessaria mediazione della musica che produce l'eccitazione visionaria del coro satiresco per generare la proiezione apollinea. La presenza fisica dell'ingombrante gruppo corale costituirebbe, inoltre, una delle ragioni che condiziona l'unità di luogo, nonostante Romagnoli evidenzi come i tragici antichi violino tale norma in varie occasioni[142].

[136] ROMAGNOLI 1957 [1918], 24. L'espressione è usata già in ID. 1917 [1911], 110 per constatare quanto la presenza della musica fosse peculiare per il dramma tragico. Inoltre si trova anche in WILAMOWITZ 1889, 92.
[137] ID. 1957 [1918], 25.
[138] Ivi, 25-7.
[139] Ivi, 27.
[140] ID. 1958 [1905], 406.
[141] ID. 1912, xxxix.
[142] ID. 1957 [1918], 28-9: «Così avveniva che i poeti drammatici facessero convergere tutte in un sol luogo le varie scene delle loro azioni. Ma la pura necessità materiale ve li costringeva. Nessuno di essi […] vagheggiò la unità di luogo. Anzi più d'una volta la frangevano, ad onta delle difficoltà materiali. La prima parte delle *Coefore* di Eschilo si svolge in campagna, la seconda davanti alla reggia d'Aga-

Tuttavia, lo scetticismo nei confronti del coro così come la traduzione tormentata e oscura di certi stasimi sembrano scontrarsi con la preponderanza che esso assume negli spettacoli diretti dallo studioso: le testimonianze ricordano la presenza sulla scena siracusana di gruppi corali numerosi, suddivisi tra attori che recitano le parti in dialogo con i personaggi, coristi che cantano sulle musiche originalmente composte da Romagnoli e Giuseppe Mulè e danzatrici reclutate da scuole di danza professionali. Romagnoli, dunque, conduce l'analisi critico-esegetica sul coro della tragedia da una prospettiva drammaturgico-registica, preoccupandosi nella messinscena di come 'rifunzionalizzare' un elemento teatrale arcaico e secondo una tradizione italiana che si è interrogata su di esso a partire dalla storica rappresentazione dell'*Edipo tiranno* al Teatro Olimpico di Vicenza nel 1585[143]. D'altronde il mantenimento del coro nelle rappresentazioni drammatiche ideate da Romagnoli, nonostante le riserve esposte in merito alla messinscena originale, assume altri significati che giustificano alcune difficoltà prettamente esegetico-interpretative del testo drammatico. Come dimostra una riflessione sulle scelte operate nell'*Agamennone*, il coro risponde al duplice scopo drammatico e lirico; soprattutto per quest'ultimo aspetto la parte corale assumeva le funzioni proprie dell'interludio, dividendo un episodio dall'altro per garantire la conseguenza temporale dei fatti inscenati:

> Pigliamo, per esempio, l'*Agamennone*. Nella prima scena l'araldo annuncia la resa di Troia. Segue un canto del coro. Nella seconda scena esce Citennestra ad annunciare al coro che Troia è presa. Segue un altro canto corale. Nella terza scena arriva un araldo di Agamennone a raccontare i particolari della resa. Come si vede, siccome l'araldo deve giungere a Troia per mare, fra il secondo o terzo episodio corrono settimane e settimane. Sicché il coro non ha solo l'ufficio di commentare i fatti. Ha anche quello di stendere fra l'uno episodio e l'altro una specie di sipario sonoro che permetta allo spettatore di accettare la illogicità cronologica[144].

Il coro, secondo questa prospettiva, sopperisce all'altrimenti innaturale scansione logico-temporale interna alla drammaturgia dell'*Agamennone* e assume, di conseguenza, un rilievo e un'attenzione particolare per la creazione dello spettacolo.

mènnone. La prima delle *Eumènidi* a Delfi, la seconda sull'acropoli d'Atene. L'*Aiace* comincia dinnanzi alla tenda dell'eroe soverchiato, e si chiude in un punto remoto della spiaggia deserta. Con quali adattamenti scenici venissero poi additati e giustificati questi mutamenti, è altra quistione, difficilissima, lontana ancora dalla risoluzione».

[143] INGEGNERI 1598, 79: «Nelle favole, ch'harranno i Chori, se oltra dilloro vi saranno intermedi, overo altre musiche, in queste serbandosi il sopradetto stile, basterà che i detti Chori sieno cantati semplicissimamente […]». Si veda anche la *Prefazione* al *Sansone agonista* (1671) di John Milton [1671] in CENI 1988, 4: «Chorus is here introduc'd after the Greek manner, not antient only but modern, and still in use among the Italians. In the modelling therefore of this Poem, with good reason, the Antients and Italians are rather follow'd, as of much more authority and fame». Per un approfondimento vd. i contributi in RODIGHIERO – SCATTOLIN 2011; sulle trasformazioni del coro tragico nella letteratura italiana cfr. NATALE 2013.

[144] AFI, Rassegna Stampa 1914, «Giornale di Sicilia», 6 aprile 1914.

Naturalmente, la giustificazione della funzione lirica del coro si inserisce anche nell'interpretazione in termini di 'oratorio' che Romagnoli, forse richiamando proprio Wilamowitz, attribuisce con sicurezza alla tragedia greca: pare, dunque, possibile allinearsi con l'interpretazione prevalentemente 'melodrammatica', ispirata al teatro d'opera e a quello wagneriano, che Bordignon assegna alle prime prove corali nelle messinscene siracusane. La studiosa, infatti, individua una predominanza della parte musicale a discapito di una vera e propria sintesi con la recitazione e la danza, quest'ultima introdotta a partire dal 1922 e solo dal 1924 concepita come 'gruppo ritmico'[145]. Questa effettiva mancanza di organicità con le diverse funzioni espressive pare, tuttavia, giustificata da peculiari esigenze sceniche e particolarmente significativo a riguardo è l'articolo di Romagnoli *I cori delle tragedie classiche*, in cui lo studioso rettificava alcune informazioni rilasciate da Mulè in un'intervista a Eugenio Giovannetti apparsa sul «Giornale d'Italia»: per promuovere la rappresentazione dell'*Ippolito* di Euripide, prodotto dall'INDA nel 1936, il compositore aveva infatti affermato che la nuova concezione del coro basata sulla compresenza organica di recitazione canto e danza avrebbe inaugurato una nuova epoca per le rappresentazioni siracusane. Romagnoli si trova, naturalmente, a dissentire con Mulè in quanto questa ideale unità era stata da lui ricercata ancora prima dell'inaugurazione degli spettacoli classici di Siracusa nel 1914: lo stesso grecista, infatti, aveva sperimentato con le *Nuvole* del 1911 la possibilità di integrare le tre attività attribuite all'antico coro greco affidando agli attori la parte recitata insieme all'esecuzione musicale e coreografica. Lo stesso sarebbe avvenuto anche per le successive messinscene con il teatro universitario e con la Drammatica Compagnia a Fiesole e Roma; nel caso di *Agamennone*, invece, avrebbe ridotto solo la parte danzata perché meno adatta all'«indole dell'opera»[146]. Con le *Coefore*, tuttavia, proprio la collaborazione con Mulè avrebbe causato un significativo cambio nella concezione del coro:

> Il maestro Mulè, musicista di professione, scrisse cori che parvero troppo difficili perché potessero cantarli persone che, impegnate nell'azione, dovessero rimanere sul palcoscenico. Bisognava che rimanessero sempre vicine al maestro, senza perdere un sol gesto della sua direzione. Sicché, ad onta delle mie contrarie insistenze, bisognò rassegnarsi a dividere i coreuti che recitavano da quelli che cantavano. Questi ultimi rimasero nascosti. E bisogna convenire che l'effetto complessivo non se ne avvantaggiava[147].

La partitura musicale, a detta di Romagnoli, avrebbe così condizionato la resa drammatica del coro a 'compartimenti stagni' per quanto riguarda le rappresentazioni siracusane; differentemente il grecista avrebbe agito in altre produzioni, nello specifico in quelle di *Alcesti*, del *Carro di Dioniso* e del *Mistero di Persefone* portate in scena

[145] BORDIGNON 2012, 8.
[146] E. ROMAGNOLI, *I cori delle tragedie classiche. Rettifica di S.E. Ettore Romagnoli in merito agli spettacoli di Siracusa*, «Gazzetta del Popolo», 12 aprile 1935.
[147] *Ibid.*

successivamente al 1927 'tornando' alla già postulata teoria dell'unità formale delle tre arti nel personaggio corale.

Nelle recite siracusane, quindi, parrebbe che simile organicità fosse venuta meno: oltre alla parte cantata, infatti, la recitazione delle battute in dialogo con gli attori viene affidata a ventiquattro coreuti (dodici nella *Medea* del 1927)[148] guidati generalmente da due o quattro corifei, che vengono individuati tra attori professionisti o buoni declamatori[149]. Dalle immagini di scena si evince come il gruppo corale reciti a distanza rispetto agli interpreti principali e, nella maggior parte dei casi, addirittura ai margini della scena, che in *Agamennone* era caratterizzata anche dalla presenza della *thymele* di Dioniso[150]. Il gusto, per così dire, archeologico a cui rispondono con evidenza almeno i primi due allestimenti siracusani è dettato proprio da Romagnoli, il quale pur avendo affidata la scenografia a Cambellotti ne avrebbe influenzato l'ideazione secondo ragioni estetiche che si fondavano su «forme e linee espresse da una più recente archeologia che ha tratto in luce la civiltà Argiva, Micenaica e la Mediterranea in genere del periodo eneolitico»[151]; tuttavia, a partire con gli spettacoli del terzo ciclo le convinzioni di Cambellotti circa la scenografia nel teatro all'aperto sarebbero mutate a favore di una concezione scenografica maggiormente greca nei principi[152], abbandonando l'equivoco 'archeologico' in cui erano caduti i fondatori delle rappresentazioni siracusane per influenza di precedenti spettacoli stranieri[153]. In questo senso, anche il coro recitante sembra legato ad una rievocazione 'filologica' che lo vorrebbe staticamente in piedi attorno all'altare di Dioniso e separato dalla *skene*[154], anche se deroghe a questa norma sono spesso presenti in particolari momenti dell'azione drammatica.

[148] BORDIGNON 2012, 21 ipotizza che questo numero, non altrimenti attestato in studi o interpretazioni che avrebbero potuto influenzare Romagnoli, potrebbe essere ripreso dalla commedia antica oppure dal numero 'dimezzato' dei coreuti ditirambici.

[149] Cfr. anche ROMAGNOLI 1917 [1911], 132-3: «Del resto, bisogna rinunciare a farli cantare [*scil.* i canti corali], non tanto per la difficoltà di procurarsi un coro, quanto perché sotto il velo delle note andrebbe irremissibilmente perduto, o per lo meno confuso, il contenuto poetico, meraviglioso quasi sempre, e spesso indispensabile non solo alla economia psicologica e lirica del dramma, ma anche alla retta intelligenza dell'azione. Dunque, le strofe e le antistrofe dovrebbero essere affidate a due buoni dicitori di versi, messi rispettivamente a capo dei semicori. La voce di un oboe o di un corno inglese potrebbe sostenere la declamazione. Alcuni ritornelli, alcune parti di indole generale e in genere la conclusione delle varie strofe – poche battute in momenti speciali – potrebbero essere invece cantate da coristi di professione, sparsi fra il coro».

[150] La medesima spartizione degli spazi è segnalata anche negli allestimenti del 1913 al Teatro del Popolo di Milano.

[151] CAMBELLOTTI 1999 [1936], 22-3.

[152] Secondo Cambellotti (ivi, 19) la scena «intercetta la visione naturale circostante con un'opera costruita, formata da un fondale e da masse laterali. Si tratta in realtà di un ritorno a quanto facevano gli antichi; e con ragione; che essi cercavano di formare quel bacino, quel grembo scenico adatto per evitare distrazioni esterne e che ai nostri sensi, meno abituati al dramma classico, è maggiormente necessario».

[153] Nella seguente dichiarazione è forse da individuare un riferimento a Romagnoli, di cui Cambellotti riconobbe sempre il valore: «È certo che uomini di cultura e dottrina più che di genio creativo avevano patrocinato la resurrezione del dramma antico e sono spiegabili e scusabili gli eccessi archeologici» (CAMBELLOTTI 1999 [1938], 46).

[154] Tuttavia, come afferma CENTANNI 1991, 102 ss., questa separazione era stata introdotta solo nel quarto secolo a.C.

Soprattutto in un caso il coro-attore rivestirà una funzione più coreografica e attiva nel corso dell'intero spettacolo: le coreute delle *Coefore*, infatti, coadiuvando allo «sviluppo psicologico degli spettatori», che solo nel rito funebre potevano compartecipare alla sofferenza dei protagonisti e desiderare «quella fine sanguinaria»[155], fungono da «cassa di risonanza»[156] tra la scena e la platea. Nella concezione di Romagnoli, dunque, le ventiquattro Coefore potevano muoversi sulla scena con maggiore libertà per interagire con gli altri attori, sperimentando contestualmente la possibilità di un maggiore coinvolgimento del coro a livello coreografico[157].

Per far fronte all'immobilismo dei coreuti[158] Romagnoli, inoltre, sfrutta la presenza delle masse di figuranti, prevalentemente reclutate e istruite *in loco*[159]. Dai documenti dell'Archivio INDA per gli spettacoli del 1922, si comprende inoltre quanto fosse fondamentale la preparazione adeguata dei figuranti prima dell'arrivo della compagnia a Siracusa, in quanto questa avrebbe avuto solo pochi giorni di prova nel teatro: il grecista progetta quindi di suddividere le masse in sei gruppi con un caposquadra ciascuno procedendo poi a esporre l'azione delle due tragedie e spiegare il «contegno che deve tenere il popolo nei varî episodi», chiedendo a Gargallo possibilmente di occuparsi di questa parte («se avesse tempo e pazienza questo lavoro potrebbe farlo egregiamente Lei»)[160]. Queste masse, almeno fino alla rappresentazione di *Edipo re*, fungevano da necessario contraltare coreografico ai momenti recitativo-musicali coordinandosi in quadri scenici originalmente ideati dall'intuizione registica di Romagnoli, come si è già accennato in relazione all'intermezzo delle *Coefore* che segna un momento di passaggio nell'azione scenica e nello stesso cambio di ambientazione, assumendo l'aspetto di un «anticlimax bucolico»[161]: «Gli spettatori vedranno un'altra bellissima figurazione a cui Eschilo non pensò, ma che ho creduto di poter introdurre tra la prima e la seconda parte dell'azione che si svolgono in località diverse. […] La prima parte delle *Coefore* si svolge in una località del suburbio di Argo, e la scena sull'Acropoli, dinnanzi alla Reggia di Agamennone. Pei greci bastava un canto del coro per dare idea di questo distacco. Io ho creduto che in una rappresentazione moderna occorresse accentuarlo meglio»[162]. In quello spettacolo, tuttavia, la totalità dei

[155] VICRE 1921, 8.
[156] BORDIGNON 2012, 40.
[157] Ivi, 41-2.
[158] Ivi, 25.
[159] Da uno scambio epistolare tra Romagnoli e Gargallo (AFI, Documenti 1922) siamo informati che anche alcuni appassionati degli spettacoli classici avrebbero richiesto di parteciparvi: il grecista avrebbe domandato al Conte di intercedere presso il Ministro della Pubblica Istruzione per aumentare i giorni delle vacanze pasquali in modo da permettere a una ventina di studenti di Pesaro, «fanatici delle rappresentazioni siracusane», di prendere parte come masse agli spettacoli del 1922. Dalla risposta di Gargallo pare che i giorni di vacanza previsti (in totale cinque) non avrebbero ricevuto proroghe ma invita ugualmente gli studenti a partecipare almeno ad una rappresentazione («tanto fervore ci commuove»).
[160] AFI, Documenti 1922, Lettera (non datata) di Romagnoli a Gargallo.
[161] BORDIGNON 2012, 34.
[162] AFI, Rassegna Stampa 1921, «Il Mezzogiorno», 13 aprile 1921. La scena ideata da Cambellotti risulta divisa in due spazi da una fontana in stile miceneo per delimitare i due differenti momenti della stessa azione tragica.

figuranti compare solo nel finale, rappresentando l'arrivo del popolo di Argo di fronte alla reggia da dove esce Oreste trascinando i cadaveri di Cliemnestra ed Egisto[163].

Nell'*Agamennone* le masse sopperiscono ancora più chiaramente alla mancanza di coreografia e tra di esse si colloca anche il coro cantante che viene coinvolto, così, in movimenti scenici d'effetto come per la chiusa finale con il corteo funebre di Agamennone accompagnato dal *threnos* originalmente composto da Romagnoli. La presenza, all'interno di questi gruppi, di dilettanti e studenti avrebbe pesato negativamente nella cura dell'allestimento, come nota Pintacuda in riferimento a quegli aspetti spettacolari che più di altri potavano avere un impatto maggiore sul pubblico[164]; eppure, le cronache dell'epoca paiono positivamente colpite dalle esecuzioni coreografiche e canore delle masse:

> Alcuni punti dell'azione scenica sono stati aiutati e facilitati all'attenzione del pubblico dai motivi pittorici coreografici e musicali che l'azione scenica hanno accompagnato e volta a volta sottolineato. Ciò soprattutto valga pei cori. Quanto essi hanno recitato o, sulla musica velata e ben ambientata del Romagnoli, hanno cantato, è andato perso in gran parte pel molto pubblico che non seguiva lo svolgersi dell'azione col testo alla mano; ma ha supplito per questo pubblico l'eleganza musicale pittorica coreografica – veramente deliziosa – dei cori stessi. Tutta la parte coreografica dello spettacolo è stata minuziosamente curata.[165]

Senza dubbio, come rilevato da Bordignon, esempi di simile conversione coreografica del coro-massa erano già stati esplorati negli allestimenti operistici e, in particolare, con l'*Aida* di Verdi che nel 1913 inaugura il Festival di teatro lirico all'Arena di Verona[166], quindi precedentemente all'*Agamennone* ma anche nello stesso anno delle *Baccanti* fiesolane in cui, dalle testimonianze fotografiche, si può evincere che già era stato ingaggiato un cospicuo numero di comparse. Tuttavia, un altro caso potrebbe aver condizionato l'uso scenico di così vasto complesso di figuranti e coristi da parte di Romagnoli: nel 1911, infatti, il grecista cita significativamente gli «immensi successi dell'*Edipo* a Berlino»[167] per dimostrare come il teatro antico potesse ancora presentarsi appetibile a un pubblico odierno, intendendo forse la grandiosa messinscena dell'*Oedipus Rex*, che con la regia di Max Reinhardt era andata in scena per la prima volta nel 1910 al Musikfesthalle di Monaco e poco dopo anche nella capitale tedesca[168]. L'allestimento originale comprendeva trecento comparse nel ruolo del popolo di Tebe insieme a ventisette coreuti[169]; significativa per la ricostruzione delle eventuali

[163] *Ibid.*
[164] PINTACUDA 1978a, 10.
[165] AFI, Rassegna Stampa 1914, «Corriere del Polesine», 17 aprile 1914.
[166] BORDIGNON 2012, 27-8.
[167] ROMAGNOLI 1917 [1911], 127.
[168] MACINTOSH 1997, 299.
[169] Il numero venne ridotto in occasione di una replica al Covent Garden di Londra con la traduzione di Gilbert Murray nel gennaio del 1912 (ivi, 299-301).

influenze sulle soluzioni sceno-coreografiche adottate da Romagnoli è, inoltre, la distribuzione dello spazio su tre livelli: «the space at the front of the auditorium for the crowd, the palace steps for the chorus and the front of the palace itself for the actors»[170]. Dunque, è plausibile ipotizzare che anche questo spettacolo potesse aver condizionato Romagnoli per la concezione dello spazio scenico insieme alle forme tratte dall'estetica archeologica, in seguito rinnegata risolutamente da Cambellotti[171].

Accanto ai movimenti delle masse, per gli spettacoli del 1922 si ragiona sul possibile inserimento di parti danzate all'interno del gruppo corale: la danza, a partire dal Novecento, comincia infatti ad acquistare un posto preminente anche in relazione alla ricerca attoriale. Come rilevato da Fiona Macintosh, la recitazione ottocentesca si fondava su un 'ideale scultoreo' che prevedeva la riproduzione da parte degli interpreti di differenti pose tratte dalle sculture greco-romane e veniva esercitata con particolare efficacia dagli attori francesi Mounet-Sully e Sarah Bernhardt. In seguito, la ricerca attoriale si spostò sulle antiche raffigurazioni vascolari: secondo le indagini del musicologo Maurice Emmanuel, le scene dipinte sui vasi greci potevano essere messe in sequenza come in uno zootropio, ricostruendone il movimento[172]. Viene, così, a svilupparsi la metafora del 'fregio' usata in epoca modernista per mettere in rilievo la presenza fisica e il movimento cinetico del gruppo di attori[173]. Una più consapevole reinvenzione della danza antica, perciò, sarebbe stata condotta nell'alveo della danza moderna, che si fondava proprio sul recupero «di un'originaria naturalezza – in giustapposizione agli artifici della danza 'classica' – delle movenze e dell'espressione corporea del ritmo»[174]. Tale ricerca venne condotta, tra gli altri, da Isadora Duncan la quale, in una lettera di Annibale Ninchi al Comitato per le rappresentazioni classiche di Siracusa datata 2 marzo 1922, annunciava la propria disponibilità a curare le coreografie delle *Baccanti*, qualora avesse ottenuto il permesso di uscire dalla Russia; in alternativa, il capocomico assicurava la presenza di M.lle Riccotté «la migliore danzatrice di Parigi con 20 ballerine della Scala di Milano»[175]. La scelta cadde infine sulla scuola di danza gestita a Roma dalle sorelle Braun, ma risulta in ogni caso interessante che il debutto dell'arte tersicorea nel panorama del teatro antico in Italia si abbia proprio con le *Baccanti*, dei cui cori Romagnoli nella *Prefazione* del 1912 affermava come

[170] Ivi, 299.

[171] CAMBELLOTTI 1999 [1938], 45: «Allorché avvenne la ripresa del dramma antico all'aperto, e fu merito di gente di oltr'Alpe [*sic*], l'archeologia fu il coefficiente essenziale che guidò l'estetica delle rievocazioni […] Convengo che, dal punto di vista della curiosità e di quello che volgarmente si chiama buon effetto, anche gli equivoci anzidetti possono condurre a cosa che possa piacere al pubblico. Ma altro è piacere, altro è comprendere; il più delle volte, seguendo i criteri accennati si reca un cattivo servizio al dramma, perché, stimolando una curiosità visiva o tutt'al più eruditiva, si diverge lo spettatore dallo spirito contenuto nel dramma».

[172] EMMANUEL 1896.

[173] Per un approfondimento generale vd. MACINTOSH 2013.

[174] BORDIGNON 2012, 59.

[175] AFI, Documenti 1922, Lettera di Ninchi a Gargallo, 2 marzo 1922.

«abbelliscono e ammorbidiscono la severa linea dell'azione […] come un gran fregio»[176]. Le Braun, tra l'altro, vengono lodate per le proprie ricerche coreografiche ed erudite insieme:

> Le signorine Lilli, Yeanne [*sic*] e Leonie Braun non sono ballerine, sono danzatrici nel senso antico e puro della parola, ossia compongono i movimenti delle loro membra seguendo il medesimo impulso ritmico e quasi direi melico che ispira al poeta i suoi versi, al musico le sue melodie. Ma qui tutti gli elementi della loro plastica non sono arbitrari, bensì derivati da una squisita dottrina. L'occhio dell'artista afferra subito una quantità di atteggiamenti di gesti di figurazioni già veduti sui vasi, sui bassorilievi, nelle statue greche.[177]

Le danze, di fatto, vengono esemplate sulle raffigurazioni antiche in perfetta linea con le opinioni di Romagnoli circa il carattere iconografico del coro delle baccanti nell'omonimo testo di Euripide; nonostante ciò, il grecista avanza alcune riserve circa l'introduzione della danza negli spettacoli siracusani e, sebbene i suoi studi teorici contemplassero la sicura presenza di movimenti coreografici da parte del coro[178], ammette che simili esperimenti rievocativi sono da circoscrivere alla messinscena delle *Baccanti*, scelte come «assaggio» e perché le danze risultavano richieste dalla stessa azione drammatica[179]. Già con *Edipo re*, in scena lo stesso anno, la coreografia si limita ad un unico momento, il sacrificio di Giocasta ad Apollo dopo il secondo stasimo, mantenendo nel resto dello spettacolo la presenza delle masse come 'sfogo' coreografico; anche nel 1924, inoltre, le masse saranno ancora protagoniste dell'azione dei *Sette a Tebe* fungendo da contraltare all'impostazione maggiormente intimistica dell'*Antigone*. Le due tragedie, infatti, sono concepite in sequenza cronologica e il finale del dramma eschileo viene tagliato per legarlo direttamente alla scena di apertura di Sofocle[180]:

> A parte le difficoltà d'indole tecnica, questa scelta ne presentava una d'indole artistica, perché bisognava comprendere in una unità possibilmente organica due opere di due tragediografi diversi, e, perciò, di diverso carattere.
> Dalla difficoltà è sorto un vantaggio. Infatti i *Sette a Tebe* formano come una specie di gran prologo alla tragedia di Antigone. Io ho cercato, naturalmente, di accentuare il carattere di questa tragedia collegandone le parti come in una grande sinfonia. Gli elementi della sinfonia non sono strettamente musicali, ma sono d'ogni genere: movimento di masse, grida del popolo, grida dell'esercito

[176] ROMAGNOLI 1912, xxxi.
[177] AFI, Rassegna Stampa 1922, «Mezzogiorno», 18 aprile 1922.
[178] ROMAGNOLI 1957 [1918], 22-3 ritrova questi movimenti, caratterizzati da un ritmo lento, nella marcia anapestica della parodo e nelle evoluzioni attorno all'altare di Dioniso durante gli stasimi.
[179] AFI, Rassegna Stampa 1922, «Perseveranza», 29 aprile 1922.
[180] Alcune incertezze di Romagnoli sulla riuscita dell'operazione si leggono in AFI, Documenti 1924, Lettera di Romagnoli a Gargallo, 22 ottobre 1923: «Come le scrissi, non ho piena fiducia nella riuscita scenica dell'*Antigone*. Ed anche i *Sette a Tebe* avranno punti di stanchezza. Ha poi pensato che bisogna sopprimere, o il finale dei *Sette a Tebe*, o il principio dell'*Antigone*? È grave».

> assalitore, cozzo d'armi, e, s'intende, in primo luogo, veri canti corali accompagnati da rapide danze.
> L'*Antigone*, invece, è realizzata scenicamente con altri criteri. Ai grandi movimenti di popolo ed alla grande scenografia, conforme allo spirito della tragedia eschilea, ho voluto sostituire un carattere più intimo e raccolto, quale conviene alla tragedia di Sofocle.
> Ho abolito quasi interamente le masse. Invece appare nella sua forma tradizionale il coro di ventiquattro vecchioni, che commenta via via tutte le vicende della tragedia.[181]

Da queste dichiarazioni e dall'analisi brevemente condotta sugli elementi scenici che Romagnoli mette in campo per le rappresentazioni siracusane salta chiaramente all'occhio come, pur nella costanza di determinate scelte, ogni allestimento presenti caratteristiche peculiari e non venga rapportato a una 'generale modalità di messinscena', come potrebbe essere invece rilevata per la commedia. Romagnoli, infatti, più volte accenna all'imprescindibile carattere dei singoli testi che veicola l'interpretazione complessiva e nel caso della danza, ad esempio, le coreografie tendono a rispondere a ben determinate esigenze dettate *in primis* dalle aspettative del dramma di riferimento: quelle del 1924, curate dalla Scuola di Hellerau-Laxemburg e dalla coreografa Valeria Kratina, assumono la parvenza di *tableau vivants* a commento mimico dell'azione[182] generando negli spettatori «un'intima partecipazione, […] una specie di incantamento derivato dalla intuizione psicologica con cui attraverso l'espressione e gli atteggiamenti del corpo, sono state rese le ragioni del dramma»[183]; nel caso della *Medea* (1927) le danzatrici di Hellerau-Laxemburg ricevono ed ri-esprimono i *pathe* della protagonista attraverso le loro coreografie, amplificando la complicità tra la figura accentratrice di Medea e il coro recitante, confinato al margine della scena[184]. Romagnoli, quindi, ribadisce tramite queste variazioni sceniche l'unicità del dramma antico, non solo dal punto di vista di organicità formale ma, appunto, anche per le singole soluzioni performative.

Nel 1934, ormai lontano dalla sua Siracusa, Romagnoli si presenterà di fronte all'uditorio internazionale e altamente istituzionale del "Convegno Volta per il teatro drammatico", organizzato dall'Accademia Reale d'Italia nell'ottobre del 1934 per discutere sul rinnovamento della scena teatrale italiana anche in base delle indicazioni che Mussolini, solo un anno prima, aveva fornito sul possibile sviluppo del teatro di massa: «Bisogna preparare il teatro di massa, che possa contenere quindicimila o ventimila persone. […] l'opera teatrale deve avere il largo respiro che il popolo le chiede. Essa deve agitare le grandi passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito

[181] AFI, Rassegna Stampa 1924, «Piemonte», 1 maggio 1924.
[182] BORDIGNON 2012, 78.
[183] AFI, Rassegna Stampa 1924, «Il Popolo», 21 maggio 1924.
[184] BORDIGNON 2012, 85-8.

e nelle ricerche degli uomini»[185]. Tra i vari contributi esposti nel corso del Convegno, quelli di Massimo Bontempelli (*Teatro di masse*) e dell'architetto Gaetano Ciocca (*La tecnica del teatro di massa*) furono precisamente intesi a mettere in pratica queste idee; Ciocca, in particolare, presentò un progetto di sala teatrale per ventimila spettatori e nel descriverla condusse un parallelo diretto con i teatri dell'antica Grecia: «Il teatro di massa è il teatro greco che risorge. Risorge per un'umanità più nuova».[186] In tale contesto, dunque, Romagnoli rilancerà l'ideale dell'antico *chorodidaskalos*, costantemente ricercato nella sua carriera teatrale, come l'unica e la più corretta via per reinterpretare e rievocare la tragedia greca sulla scena moderna:

> Il drammaturgo greco scriveva i versi dei suoi drammi, li musicava, ideava le figurazioni di danza, concepiva la scenografia, dirigeva i cori, ammaestrava gli attori.
> Il dramma greco era concezione strettamente, profondamente unitaria. È questo, in pura linea d'arte, il suo carattere più saliente. E a tale unità si deve, in primissimo luogo, quella meravigliosa saldezza in ogni parte del suo tessuto, saldezza emula delle creature organiche, grazie alla quale poté penetrare così profondamente nella vita del popolo da cui era germinato, grazie alla quale poté sfidare i secoli, anche mutilo: perché recidetene pure una parte, ma in tutte le altre si sente il palpito della linfa vitale.
> Questa unità di concezione e di espressione è dunque il carattere fondamentale del dramma greco. E affermarla e riprenderla è postulato ineliminabile perché una rievocazione entri veramente nella sfera dell'arte, e non rimanga a bamboleggiare o trescare nei campi del dilettantismo o dell'affarismo. Uno deve essere l'artista che, possedendo gli strumenti per una perfetta intelligenza del dramma antico, dalla scienza linguistica, alla musica, all'archeologia, si cimenti a provocare nel suo spirito una visione suscettibile di realizzazione scenica.[187]

[185] Il discorso è riprodotto in FORGES DAVANZATI 1933, 191.
[186] Per il discorso di Ciocca cfr. PEDULLÀ 1994, 195.
[187] ROMAGNOLI 1934, 275-6.

CAPITOLO III
DAL TESTO ALLA SCENA: IL CASO DI *BACCANTI* E *AGAMENNONE*

1. *Romagnoli e la traduzione per il teatro: considerazioni preliminari*

Prima di procedere all'analisi di *Baccanti* e *Agamennone*, scelti come casi studio di questo lavoro, si rende necessario svolgere alcune considerazioni sulla natura peculiare delle traduzioni per la scena. Uno spettacolo teatrale, infatti, coinvolge diversi codici espressivi, da quelli prettamente testuali fino alla voce e alla prossemica degli attori, alla scenografia, all'illuminotecnica, al suono e ad altri elementi tecnico-artistici. Data la complessità di interpretare un simile 'testo polisemico', all'interno dei *translation studies* è stata dedicata solo da qualche decennio attenzione alle dinamiche che ne determinano anche la traduzione in altre lingue e contesti culturali. In particolare, il dibattito critico si è concentrato sul maggior grado di autonomia o preminenza del testo drammatico, «il primo prodotto che l'autore consegna al pubblico»[1], rispetto al testo scenico, la sua 'attualizzazione' nella *performance*[2], secondo due questioni principali: l'interna *performability*/*speakability* del testo e il suo adattamento per il *target* linguistico.

La *performability* definisce «the relationship between the verbal text on the page and the supposedly gestic dimension that is somehow embedded in that text, waiting to be realized in performance»[3] e risulta, talvolta, associata al concetto di *speakability*, la 'pronunciabilità' del testo nella dizione attoriale[4]. All'inizio degli anni novanta del secolo scorso, le teorie sulla traduzione teatrale si polarizzano attorno all'interna performabilità del testo o alla sua esclusiva leggibilità[5]. Le teorie di P. Pavis si pongono a favore di una traduzione per la scena («translation for the stage»[6]) che non sia esclusivamente interlinguistica ma coinvolga l'intero processo di *mise en scène* dal momento che viene trasmessa al pubblico tramite il corpo dell'attore e comunica un'alterità culturale rispetto al contesto di enunciazione[7]. Grazie ai vari livelli di elaborazione

[1] DELLI CASTELLI 2006, 58.
[2] Sull''incompletezza' del testo drammatico vd. BASSNETT 2004 [1988], 119-20; EAD. 1991, 99; EAD. 1998, 91.
[3] EAD. 1991, 99.
[4] L'espressione ricorre in CORRIGAN 1961, 100 e viene menzionata anche da LEVÝ 1969 [1963], 128 in riferimento alla produzione di testi che siano pronunciabili dagli attori. Di contro RUFINI 1988, 283 rivendica la professionalità dell'interprete nel suo essere un 'dicitore' esperto e in grado di pronunciare qualsiasi concatenazione di parole, ma non sottovaluta il problema della 'pronunciabilità' del testo che intende come «la riproduzione di una musicalità che ricordi in qualche modo la poesia». Cfr. BOSELLI 2006, 631-2 per un quadro d'insieme.
[5] DELLI CASTELLI 2006, 66.
[6] PAVIS 1989, 25.
[7] *Ibid.*

formale e drammaturgica[8] la traduzione teatrale si propone come un atto ermeneutico, appropriandosi del testo fonte sulla base del contesto sociale e delle aspettative del pubblico a cui si riferisce[9]: «the translator knows that the translation cannot preserve the original situation of enunciation, but is intended rather for a future situation of enunciation with which the translator is barely if at all familiar – hence the difficulty and relativity of his/her work»[10]. A questo scopo la *playability*/*speakability* del testo, intesa come l'adeguamento della prosodia e del ritmo del testo originale in maniera che risulti comprensibile nel contesto della *performance*, rappresenta un criterio valido per stimare come una traduzione venga competentemente recepita dagli spettatori, anche se rischia di degenerare in semplificazioni eccessive del dettato attoriale. Infatti, rispetto a un testo *well spoken* è più convincente ricercare un'unione tra il testo enunciato e il gesto che lo accompagna («body-language»[11]), per cui diventa simultaneamente *spoken action* e *speech-in-action*: «This resembles the notion of a 'dramatic unity between action and language' that replaces the notion of 'equivalence'»[12].

Gli studi di S. Bassnett, al contrario, hanno evidenziato la difficoltà per un traduttore di rendere nella versione la presunta *performability* del testo originale a causa dell'effettiva refrattarietà di questo termine a una definizione chiara e applicabile ad ampio raggio dovuta principalmente ai cambiamenti, sia linguistici che diacronico-culturali, tra il testo originale e la sua versione in lingua straniera, per cui «each translator decides on an entirely *ad hoc* basis what constitutes a speakable text for performers»[13]. L'abbondanza di casi studio[14] conferma la posizione di Bassnett sulla difficoltà di generalizzare un concetto che nasce e si sviluppa soprattutto a partire dalle esperienze teatrali naturaliste e postnaturaliste, che richiedono «a high degree of fidelity to the written text on the part of both director and performers […] one avenue of escape for translators was to invent the idea of 'performability' as an escuse to exercise

[8] Pavis individua quattro concretizzazioni del testo-fonte che giunge al pubblico solo al terzo e quarto stadio, rappresentando rispettivamente la «concretization by stage enunciation» trasmessa e recepita dal pubblico (ivi, 28-9) e l'interazione tra testo enunciato e *speaking body* (ivi, 33). La concretizzazione varia sulla base del contesto sociale dello spettatore ed è completa solo quando «a given audience appropriates the source text» (ivi, 42).

[9] Ivi, 42.

[10] Ivi, 26.

[11] Ivi, 30. Cfr. anche la raccomandazione di Amleto agli attori prima della recita al castello di Elsinore: «Suit the action to the word, the word to the action» (atto 3, scena 2, vv. 1896-7).

[12] Ivi, 36. Cfr. anche LUZI 1990, 98: «Il linguaggio della poesia drammatica contiene ovviamente il seme dell'azione ma solo il passaggio dal testo all'attualità scenica rivela fino a che punto l'azione gli sia intrinseca in ogni parola. Il palcoscenico registra come un sismografo le variazioni d'energia del linguaggio confermando fisicamente la natura peculiare della parola drammaturgica che è, appunto, parola-azione: una unità potenziale che si rivela appieno solo quando diventa attuale».

[13] Cfr. BASSNETT 1991, 102. L'autrice afferma che la *performability* viene intesa come un prerequisito del testo teatrale e condiziona anche l'opera del traduttore a cui è richiesto un compito impossibile: «the task of the translator thus becomes superhuman – he or she is expected to translate a text that *a priori* in the source language is incomplete, containig a conceled gestic text, into the target language which should also contain a concealed gestic text» (ivi, 100).

[14] Fin dai primi studi sulla traduzione teatrale (cfr. ZUBER 1980) la tendenza sembra essere quella di analizzare singole traduzioni o di esporre i criteri generalmente adottati dai traduttori per il teatro. Cfr. BASSNETT 1991, 105.

greater liberties with the text than conventions allowed»[15]. L'applicazione del medesimo criterio di fedeltà al testo per drammi di tradizioni teatrali anteriori e scarsamente conosciute nei loro aspetti performativi, come quella antica ed elisabettiana, o, addirittura, mai realizzate sulla scena[16] costituisce la prova della sostanziale insensatezza del prerequisito della *performability*; inoltre, l'antropologia teatrale ha dimostrato come gli elementi che costituiscono una *performance* nelle diverse culture si fondino su «shifts of balance and body movement which eventually become codified»[17]. Non esiste, di fatto, una predominanza del testo scritto rispetto alle altre componenti che costituiscono uno spettacolo teatrale: il testo, scritto e pronunciato, rappresenta piuttosto una delle funzioni che concorrono alla creazione della rappresentazione[18] e può anche svilupparsi in uno stadio avanzato di una data cultura teatrale[19].

Secondo studi più recenti, tuttavia, stabilire una dicotomia tra performabilità e leggibilità della traduzione teatrale a favore dell'una o dell'altra non sembra essere una soluzione convincente: B. Delli Castelli afferma che «nella pratica, non esistono divisioni nette fra una traduzione orientata alla *performance* e un'altra alla lettura; esiste piuttosto un *blurring of borderlines*»[20]. La reciproca relazione tra testo drammatico e testo scenico determina la mancanza di una priorità dell'uno rispetto all'altro, in quanto il TD contiene in potenza la rappresentazione ma, allo stesso tempo, si 'completa' solo attraverso il TS, a cui può rimandare grazie al *Nebentext* con le didascalie sceniche[21]. Similmente, S. Boselli propone di indicare con il termine 'testo teatrale' l'unione tra testo drammatico e spettacolare, riservando a quest'ultimo «una vera e propria traduzione semiotica e pluricodica» e stabilendo un rapporto gerarchico in cui il TD tradotto rappresenta «il vero e proprio punto di partenza da cui eventualmente codici e convenzioni possono essere recuperati a ritroso»[22]. Eppure, proprio come il TD originale, esso possiede un'intrinseca «*disponibilità* ad alienarsi, a diventare altro, insomma la fluidità che lo rende non un vero e proprio testo irrigidito nella forma, ma un pretesto, una specie di struttura intermedia in attesa di essere precisata in condizioni contingenti»[23], giustificando così la possibilità di una traduzione funzionale ad un determinato spettacolo[24]. Secondo questa interpretazione, dunque, la *performability*, oltre ad associarsi con la *speakability* o con il *gestic text* postulato da Bassnet, può essere intesa come sinonimo di *theatricality*, *playability*, *actability* e *theatre specificity*[25] e

[15] Ivi, 104-5.
[16] Ivi, 108-9 riporta il caso delle commedie di Roswitha di Gandersheim.
[17] Ivi, 110.
[18] Cfr. Veltrusky in BASSNETT 1998, 98: «Theatre is not another literary genre but another art. It uses languages as one of its materials while for all other literary genre, including drama, language is the only material».
[19] EAD. 1991, 110.
[20] DELLI CASTELLI 2006, 66.
[21] INGARDEN 1973, 208.
[22] BOSELLI 2006, 625-6.
[23] Ivi, 628.
[24] Ivi, 633. Sull'equivalenza funzionale da ricercare nella traduzione teatrale cfr. anche DELLI CASTELLI 2006, 70.
[25] ESPASA 2000, 49-50.

viene condizionata dal contesto e dalla situazione in cui il testo drammatico e la sua traduzione si inscrivono, quindi alla pratica teatrale vera e propria di una determinata messinscena svincolata da problematiche di ordine generale[26]. Questa prospettiva presuppone per il traduttore una competenza delle dinamiche sceniche, a livello sia di recitazione[27] che di elementi tecnici che concorrono alla creazione dello spettacolo[28]: per cui la condizione ottimale si avrà quando traduttore e regista coincidano nella medesima persona[29]. Dalle osservazioni riportate nei precedenti capitoli e dalle varie dichiarazioni dello stesso Romagnoli è possibile valutare come il suo lavoro di traduttore per la scena anticipi proprio quest'ultima prospettiva di studi: ancora nel biennio 1933/1934, infatti, il grecista ribadisce la necessità che un unico artista si occupi dei vari aspetti di una messinscena proprio come nel caso dell'antico drammaturgo greco, che componeva i testi e le musiche e dirigeva contestualmente attori e coro secondo un fine organico e armonico[30]; inoltre, come si è visto, Romagnoli svolge il proprio studio sul dramma antico grazie al suo «peculiare interesse per il teatro veduto e inteso come spettacolo»[31] fornendo i 'presupposti esegetici' su cui basare gli allestimenti di tragedie, commedie e drammaturgie originali.

Il progetto mai realizzato per le rappresentazioni classiche sul Palatino consentì al grecista di cimentarsi, per la prima volta, con la traduzione di testi del dramma antico a fruizione eminentemente teatrale. Il fine drammaturgico viene esplicitamente dichiarato nella prefazione alla versione delle *Baccanti*, pubblicata da Quattrini nel 1912:

> Tradussi le *Baccanti*, come il *Ciclope*, appositamente per le rappresentazioni che si dovevano fare all'aria aperta, nello Stadio del Palatino, durante l'Esposizione romana del 1911. Cercai quindi in primissimo luogo di dare al dialogo la vivacità scenica. Questo spieghi certe espressioni che, se alla lettura possono sembrare meno tragiche, almeno nel senso convenzionale, spero debbano riuscire efficaci nella recitazione.[32]

La «vivacità scenica» del dialogo e le espressioni «efficaci nella recitazione», a cui Romagnoli accenna nella prefazione alle *Baccanti*, rimandano al concetto di *speakability*, che il grecista ricerca per elaborare «versioni veramente sceniche» intese, cioè, a riprodurre l'immediatezza e la spontaneità dei testi, soprattutto quelli tragici, al fine di favorire l'interpretazione del dramma antico da parte di attori professionisti e di

[26] Ivi, 52.
[27] Cfr. CORRIGAN 1961, 100: «Good translations of plays will never come from those who have not had at least some training in the practice of theatre».
[28] BASSNETT 1998, 101.
[29] DELLI CASTELLI 2006, 70. Cfr. anche CHE 2011, 2. LUZI 1996, 98-9 ritiene almeno «indispensabile che il traduttore di poesia teatrale lavori di conserva con tutti coloro che allestiscono lo spettacolo e prenda parte al vivo della sua preparazione».
[30] E. ROMAGNOLI, *Le rappresentazioni classiche di Siracusa. Risposta categorica a Giuseppe Villaroel*, «La Sera», 21 dicembre 1933; ID. 1934, 275-6.
[31] STELLA 1948a, 75.
[32] ROMAGNOLI 1912, xliv.

garantirne il successo anche tra il pubblico moderno[33]. Le recensioni agli spettacoli diretti da Romagnoli, infatti, rimarcano spesso il carattere 'drammatico' delle traduzioni e in un articolo dedicato alle rappresentazioni al Teatro del Popolo viene evidenziato come il grecista sia stato in grado di sostituire la parola poetica con la parola scenica, riportando un esempio tratto dai vv. 831-2 dell'*Alcesti*: l'espressione κᾆτα κωμάζω κάρα στεφάνοις πυκασθείς, pronunciata da Eracle, viene resa con «sto qui gozzovigliando e un serto cinge il capo mio» consentendo all'attore, scrive il giornalista, di trovare «l'addentellato al gesto di strapparsi la corona dal capo e gettarla via»[34]. Riguardo alle *Baccanti*, rappresentate sempre a Milano, il recensore nota che «traduzione e riduzione apparvero opere artistiche preziosissime, e, più che traduzione e adattamento, sembrarono pensiero originale moderno d'uno spirito eletto nutrito e infervorato di classicismo ellenico»[35]. Sul medesimo spettacolo portato in scena per la prima volta al Teatro Verdi di Padova nel 1912, un altro recensore dichiara:

> Della traduzione di Ettore Romagnoli giudicheranno i grecisti per la parte filologica; dirò solo che dalla audizione sembra cosa viva di una vita ben sua, ed agile e sicura; che, cioè, non è menomamente avvertibile lo sforzo voluto a trasporre il pensiero dall'una all'altra lingua. L'idea par nata direttamente nel linguaggio del traduttore; e ne risulta una forma che par volere, con sempre maggior efficacia, aderire al pensiero, e seguirlo e stringerlo nervosamente, sia nello sciolto del dialogo che nelle forme metriche dei cori.[36]

Il 'rilancio' del teatro greco sulle scene italiane del Novecento viene condotto, dunque, anche grazie all'*appeal* linguistico della traduzione che ha il duplice obiettivo di attrarre gli interpreti e interessare gli spettatori alla messinscena. La preoccupazione per la pronunciabilità si pone anche in reazione alle versioni accademico-letterarie allora disponibili, secondo Romagnoli decisamente inadatte alle esigenze di una scena teatrale[37]. D'altronde, la maggiore diffusione di tragedie greche in traduzione italiana si pone, a partire dall'inizio del Novecento, in relazione alle speculazioni dannunziane intorno alla 'rinascita della tragedia'[38] e le versioni ottocentesche, in particolare quelle di Felice Bellotti prodotte in un arco di tempo che va dal 1813 al 1855[39], cominciano ad essere considerate obsolete proprio perché «distese nella *routine* letteraria, la lingua

[33] ID. 1917 [1911], 129-30. Secondo Romagnoli (ivi, 130) la lingua usata in un'opera teatrale concorre a decretarne il successo e si cita come esempio positivo la «spontaneità parlata del dialogo» nelle opere di Goldoni.

[34] SM., *Un ciclo di teatro greco a Milano*, «Tribuna», 22 febbraio 1913.

[35] CAJO, *Dopo il primo successo greco-italiano-patavino a Milano fra il popolo… ed altre classi sociali. Con Benini: in piena discrezione*, «Il Veneto», 2 marzo 1913.

[36] P. PANCRAZI, *Le* Baccanti *di Euripide al 'Verdi' di Padova*, «L'Adriatico», 19 maggio 1912.

[37] ROMAGNOLI 1917 [1911], 128-9.

[38] ZOBOLI 2004, 9-30.

[39] Ivi, 31-3 ricorda, oltre a Bellotti, le versioni di Eschilo tradotte da G.B. Niccolini, quelle di Sofocle da M. Angelelli e di Euripide da G. Zucconi e G. De Spuches. Le traduzioni bellottiane, tuttavia, ebbero più ampia diffusione anche perché furono accolte da Vitelli nel suo *Manuale della letteratura greca* (1901) e continuamente ristampate da varie case editrici nel corso del ventesimo secolo (ivi, 32-3, 62 n. 139-43).

base della nostra poesia, che nulla ha in comune col verso, la lingua e lo stile dei tragici greci, Eschilo soprattutto. […] Siamo, infatti, dinanzi a due mondi mutuamente incomprensibili, senza né il vantaggio d'un testo italiano leggibile né la possibilità di pervenire, oltre la selva letteraria del traduttore, a cogliere qualcosa dell'originale»[40]. Inoltre, la traduzione *tout court* per la scena di un testo antico pare interessare principalmente la sua riduzione, come nel caso dell'*Orestea* del Teatro Argentina:

> […] otto anni fa [*scil.* nel 1906] la Stabile Romana dette all'Argentina l'*Orestiate* [*sic*] dovuta al Cippico e al Marrone. Nell'*Orestiade* l'*Agamennone* veniva ridotto ad un atto integrato con un atto delle *Coefore* e con una [*sic*] delle *Eumenidi*… Quella della Stabile arieggiava le rievocazioni dovute a Wilamowitz… Alla rappresentazione mancavano i cori e la musica; e dell'*Agamennone*, poi, le dicevo, non si aveva che un atto…[41]

Di fronte a simile quadro è facile intuire, dunque, quanto la proposta di Romagnoli a proposito della fondazione in Italia di un repertorio di teatro antico e della conseguente produzione di traduzioni sceniche potesse apparire innovativa ancora nel 1911, quando gli unici esempi che si riferivano direttamente alla drammaturgia greca (e non ad una sua riscrittura originale come nel caso di D'Annunzio) erano stati forniti dagli esperimenti teatrali del 'grande attore' Gustavo Salvini e della Drammatica Compagnia Romana diretta da Boutet.

Il delicato lavoro sulla conversione del testo in versioni 'dicibili' viene, inoltre, riconosciuto a Romagnoli dagli stessi attori: il ricorso legale di Maria Letitia Celli all'Accademia d'Italia, da lei stessa richiesto in seguito suo allontanamento dalle rappresentazioni siracusane del 1930, è esemplare per descrivere le problematiche che una traduzione non espressamente ideata per la scena può generare nella recitazione. L'attrice, infatti, avrebbe dovuto interpretare il ruolo di Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide* e di Cassandra nell'*Agamennone*, ma significative omissioni e modifiche al testo da parte dell'INDA avrebbero sminuito, a suo dire, l'importanza del personaggio di Ifigenia nell'allestimento del primo spettacolo per attribuire, invece, a Clitemnestra il protagonismo assoluto in entrambe le rappresentazioni[42]. In una copia a stampa del

[40] TREVES 1992b, 147.

[41] AFI, Rassegna Stampa 1914, «Arte Drammatica», 14 febbraio 1914. Le dichiarazioni riprendono un'intervista a Romagnoli prima del debutto dell'*Agamennone* a Siracusa. Sulla rappresentazione dell'*Orestea* che Wilamowitz portò in scena grazie alla collaborazione con Hans Oberländer cfr. FLASHAR 1991 114-8. Per una ricognizione generale sulle messinscene moderne della trilogia eschilea vd. BIERL 2004.

[42] Cfr. CELLI 1930, 3: «Senonché dopo alcune settimane nelle verbali illustrazioni fatte dal Presidente dell'Istituto on. Pace delle due tragedie alla stampa cittadina (doc. n. 4), nella reclame affidata ai maggiori quotidiani, e nel cartellone, il cui disegno è stato eseguito per incarico dell'Istituto dal Prof. Duilio Cambellotti, si veniva a confondere ed annullare nella figura di Clitemnestra la personalità etico artistica di Ifigenia, che dall'antichità più remota è considerata la protagonista inequivocabile della tragedia euripidea, e rappresenta, attraverso il suo eroico sacrificio, l'esaltazione della più nobile ed alta virtù cittadina: l'amor di Patria. Tutto questo facevasi allo scopo dichiarato dal Presidente on.

ricorso presso il Fondo Romagnoli, accompagnata da una lettera del 22 marzo 1930 indirizzata al grecista in quanto membro dell'Accademia d'Italia, si rinvengono alcune sottolineature dello stesso proprio in riferimento alla carente qualità delle traduzioni:

> Ai primi di gennaio [*scil*. del 1930] le due traduzioni, quella dell'*Agamennone* di Eschilo curata dall'Avv. Marchioni (doc. n. 1) e quella dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide fatta dal Prof. Garavani (doc. n. 2) furono rimesse alla scrivente, che in entrambe, dietro l'esame dei testi greci, rilevò subito gravissime insufficienze di versione inducenti difficoltà d'interpretazione.
> E allora, per quella del Garavani informò immediatamente il Presidente On. Pace, il Barone Pizzuti, socio dell'Istituto, ed il Prof. Festa, che aveva fatto parte della Commissione per la scelta delle traduzioni della tragedia Euripidea; e non mancò di palesare ai suddetti, che condivisero il suo giudizio, la sua viva disapprovazione e la propria grande perplessità sull'esito delle rappresentazioni. Al tempo stesso per i difetti riscontrati nella versione dell'*Agamennone* dell'Avv. Marchioni nella parte di Cassandra, si rivolse personalmente al medesimo; e questi, anche in riguardo all'autonomia contrattuale della scrivente, consentiva a riscontrare d'accordo con la sua traduzione sul testo, ed a mutarla per renderla rappresentabile al pubblico (doc. n. 3). Dal pari l'Istituto assicurava la scrivente di avere sollecitato il Garavani a fare altrettanto per la versione dell'Ifigenia [*sic*].[43]

Le polemiche sulle traduzioni scelte per il sesto ciclo di spettacoli classici proseguirono anche nel 1934 quando un altro attore, Oscar Andriani, avrebbe risposto a Giuseppe Villaroel, che incalzava – come si è visto – lo stesso Romagnoli a dire la sua sulle recenti rappresentazioni, a proposito delle «storpiature perpetrate dagli attori, i quali gareggiavano nello storpiare, allungare, accorciare versi»[44]. Andriani deprecando la mancanza di un direttore artistico a cui poter fare riferimento, passa in rassegna un estratto dell'*Ifigenia in Aulide* di Garavani, tratto dal monologo di Achille, comparandolo con la traduzione di Romagnoli:

Pace (doc. n. 4) di prospettare e rendere in *visione* sintetica le due tragedie, e di proclamare *Protagonista unica delle due tragedie* la sola figura di Clitemnestra». La Celli, in particolare, reagì all'eliminazione del monologo del messaggero nel finale dell'*Ifigenia in Aulide*; questa scelta venne pubblicamente giustificato da Nicola Festa sul «Giornale d'Italia» del 2 aprile 1930, in quanto il brano era ritenuto spurio dalla critica filologica («[…] pare che il racconto del Messo, col quale si chiude la tragedia, sia un'appiccicatura»). Il 6 aprile, sempre sulla stessa testata, la Celli risponderà a Festa con l'articolo *L'interpretazione di* Ifigenia, esponendo le osservazioni di Weil (*Sept tragédies d'Euripide*, Paris 1879) a favore della genuinità del brano e aggiungendo inoltre «che in fatto di mutilazioni di opere teatrali portate sulle scene bisogna essere sempre in due a consentirle; l'Autore (o il Direttore artistico) e l'interprete. Nel caso attuale sono mancati il Direttore artistico e l'Autore, morto da ventiquattro secoli: perciò mi è parso davvero non sostituibile, l'uno o l'altro, da chi si è nella stampa qualificato autore delle mutilazioni dell'Autore».

[43] CELLI 1930, 2-3.

[44] G. VILLAROEL, *Categorico invito a Ettore Romagnoli*, «La Sera», 30 novembre 1933. Andriani, come si è visto, avrebbe collaborato con Romagnoli anche per i suoi spettacoli al di fuori di Siracusa.

> […] vediamo in che condizioni si trovava un povero attore costretto a cimentarsi con gli orribili versi imposti ad esso dal *Comitato*. Ecco la parte essenziale del famoso monologo di Achille: "Il mio animo altero | si solleva indignato, ma conserva | giusta misura e modera il dolore | nella sventura, e sa frenar la gioia | nella fortuna, il senno e la ragione | insegnano la via della saggezza | agli uomini. Sia dunque la tua guida | ora il senno or l'audacia." E il brano termina: "… Ma per questi | condottieri son nulla io! Sì che ad essi | è facile trattarmi o bene o male. | Ma questa spada mostrerà che cosa | io valga! Prima di salpar per Troia | la tingerò di sangue, se taluno | oserà di strapparmi questa tua | figlia. Ma non temer! Ti sono apparso | un Dio potente, non lo sono, eppure | lo sarò, ma per te!"
>
> Questo discorso vorrebbe essere una traduzione di quello di Euripide. E, come ogni brano destinato alla recitazione, dovette aver lo scopo di arrivare al pubblico, di convincerlo, e, se l'attore ha possibilità in sé di maggiore rendimento, anche entusiasmarlo: di comunicargli insomma, quella passione di cui esso vuole esserne permeato.
>
> Ora qui dove va a finire il *pathos* drammatico di questa scena Euripidea così inefficacemente riposta in luce in una traduzione [*scil.* quella di Garavani] che permette sì e no all'attore (con sforzo certo per questi non comune) di portare alla fine la sua parte ottenendo a mala pena e come massimo risultato un freddo convincimento da parte del pubblico? […]
>
> Ecco dunque la versione del Romagnoli: "Pieno d'eccelso ardor l'animo mio | balzar, che ognor misura serba, quando | la sciagura l'opprime, e quando prospera | la fortuna lo esalta. E quanti nutrono | simili sensi di lor vita guidano | diritto il corso e lor compagno è il senno." e si conclude: "… Ma i duci in nessun conto ora mi tengono! | bene trattarmi o mal è ugual per essi! | Ma ragione farà presto la spada, | che prima ancor di giungere tra i Frigi | io di macchie sanguigne spruzzerò, | se vorrà la tua figlia alcun rapirmi. | Sta pur tranquilla. A te parvi un grandissimo | Nume e non ero, adesso io tal sarò!"
>
> Con versi come questi s'intende che al'attore [*sic*] sia reso infinitamente più facile il compito di aderire alla parte, rispondere con sufficiente forza drammatica all'interlocutore […].[45]

Come si evince dalle precedenti dichiarazioni, Romagnoli avrebbe ricercato nelle sue traduzioni per il teatro una precisa pronunciabilità, d'altronde già presupposta nelle teorie esposte al Quarto Convegno di «Atene e Roma»: la naturalezza e la semplificazione della sintassi fino all'eliminazione di espressioni che nella lingua d'arrivo appesantiscono il testo, la riproduzione del pensiero dell'autore, l'uso della metrica rappresentano stratagemmi convenzionalmente adottati anche dalle più recenti esperienze di traduzione per la scena e si riferiscono all'adattamento del testo originale per le convenzioni teatrali di altre epoche o culture. In questo senso, la traduzione si orienta nei

[45] O. ANDRIANI, *La strage dei versi. Nelle pseudo-rappresentazioni classiche di Siracusa*, «Giornale dell'Arte», 1-15 aprile 1934.

termini di una vera e propria 'ricezione' del testo fonte per adeguarsi al livello di competenza degli spettatori[46] e, proponendosi come atto ermeneutico, presenterà caratteristiche tali da renderla autonoma nell'ambito della messinscena[47], in quanto rinuncerà necessariamente alle cosiddette 'note a piede di anfiteatro'[48]: «Performances have to have an immediate impact; one cannot 'reprise' during live performance, and there is a process of 'creative misremembering' (to borrow the Shakespeare scholar Colin Burrow's phrase) that assimilates the performance into personal and group consciousness in ways that may be strongly divergent»[49]. La mancata condivisione dei codici espressivi o dei riferimenti che un testo teatrale naturalmente adegua alle proprie contingenze culturali e temporali può, infatti, rappresentare un impaccio per il traduttore. F.H. Link ha individuato come *unidentifiable allusions* quelle informazioni che l'autore omette in quanto relative a una conoscenza condivisa dal pubblico a lui contemporaneo:

> The knowledge the audience is supposed to have and on which the playwright usually relies can be of different kinds. One kind would be the common knowledge of a society, of its history, its myths, and its customs. Though this knowledge is a matter of tradition, this tradition changes. The further the audience moves away from particular events of its own history, for example, the less it is informed about the details of these events. Shakespeare could expect his audience to know many details of England's wars with France and the War of the Roses. Today's English audience may have learned its history at school, but even so, many of the details Shakespeare is alluding to in his history plays are lost on them. This would apply even more for foreign audience, if translation carries over the reference unchanged.[50]

Simili problematiche si presentano anche per i testi antichi a causa dell'abbondanza di riferimenti a eventi inevitabilmente chiari solo agli spettatori coevi, come nel caso delle commedie di Aristofane, oppure quando il gruppo che condivide l'informazione è estremamente limitato, per cui risulta necessario che il traduttore tagli o modifichi le allusioni per favorire l'interpretazione alla nuova comunità di riferimento[51].

Casi di modifiche a un testo originale per l'adattamento teatrale sono registrati, ad esempio, nella traduzione del *Miles gloriosus* che Romagnoli elabora in occasione della rappresentazione del testo al Teatro greco di Taormina nel maggio del 1928 e pubblicata prima a Messina nello stesso anno, poi nel 1929 sulla collana di classici

[46] PAVIS 1989, 41.
[47] CONDELLO – PIERI 2013, 558.
[48] SANGUINETI 1985, 114.
[49] HARDWICK 2010, 192.
[50] LINK 1980, 31.
[51] Ivi, 32-3. PAVIS 1989, 38 introduce il concetto di *reception adaptor* che nella traduzione o nella messinscena funge da elemento di compromesso per avvicinare la cultura del testo fonte a quella del *target* teatrale senza, però, sostituirne l'alterità. La studiosa riporta il caso del narratore francese che nel *Mahabharata* di P. Brook «ensure the link between the Indian story and the audience» (*ibid*). Anche LINK 1980, 33 rimanda a pratiche simili quali la redazione di libretti di sala, di prologhi esplicativi adattati al nuovo contesto (come nel caso dell'*Antigone* di Brecht), o l'introduzione di personaggi a commento dell'azione.

latini *Romanorum scriptorum corpus italicum – Collezione romana*. Giorgio Piras, di recente[52], ha analizzato le due versioni costatando come il traduttore avesse mutato alcuni termini a favore del contesto scenico di riferimento: ad esempio, al v. 648 Plauto accenna all'altrimenti sconosciuta località di *Animula* in Puglia, probabilmente esemplata come fittizio nome di città a partire dal termine *anima* (alitosi)[53]: il termine viene reso da Romagnoli nel 1928 con 'Carropepe', un toponimo che suona comico ai siciliani, mentre nell'edizione libraria del 1929 viene sostituita con 'Roccacannuccia', località immaginaria dal nome altrettanto stravagante ma, perlomeno, più attinente al senso del testo plautino in quanto si riferisce scherzosamente all'arretratezza e alla grettezza degli abitanti[54]. Piras segnala, inoltre, come i nomi dei personaggi pur non essendo stati italianizzati siano tradotti seguendo l'etimologia latina (*Artotrogus* diventa, così, 'Strozzapagnotte') oppure tramite riferimenti cultural-popolari facilmente 'decodificabili' da parte del pubblico di spettatori e di lettori, a partire dal titolo stesso *Il capitano spaccone* fino al personaggio di *Pyrgopolynices*, reso con 'Scavezzalarocca': il primo più efficace del termine 'soldato' e, forse, un richiamo al Capitano della Commedia dell'Arte, se si considerano i frequenti paragoni che Romagnoli offre tra questo genere teatrale e la commedia antica; il secondo riferibile al 'Generale Mannaggia La Rocca', anch'esso una maschera, inventata dallo stracciaiolo Luigi Guidi, sulla falsariga dei 'capitani' e presente nel carnevale romano dalla fine dell'Ottocento. Le modifiche ai nomi dei personaggi risultano frequenti anche nella traduzione di Aristofane: ad esempio nelle *Nuvole*, l'unica commedia greca portata in scena da Romagnoli, solo Socrate rimane inalterato mentre 'Lesina' (Strepsiade), 'Tirchippide' (Fidippide), 'Rosso' (Servo), 'Benmiguardo' (Primo creditore), 'Pascione' (Secondo creditore) vengono italianizzati con nomi parlanti, come il 'Fottino' che traduce il nome di Cinesia nella *Lisistrata*. Inoltre, si riscontra come i teonimi siano generalmente resi alla latina anche nelle traduzioni dei tragici, nonostante Romagnoli utilizzi i corrispondenti nomi ellenici negli scritti scientifico-accademici: anche in questo caso, il traduttore potrebbe essere stato influenzato dal *target* delle traduzioni, sia sceniche che librarie, cioè gli strati medio-bassi della popolazione italiana di primo Novecento a cui il *pantheon* greco poteva suonare più esotico rispetto al suo corrispettivo romano.

Risulta chiaro dalle precedenti considerazioni che le presunte inesattezze rilevate da molti critici nelle versioni di Romagnoli si possono in parte ricondurre, almeno nel caso delle traduzioni del dramma antico, a una precisa volontà di adattamento per il pubblico, gli attori e la messinscena stessa. Per questo motivo, le versioni redatte per un determinato spettacolo rappresentano un prezioso contributo per ricostruirne il testo effettivamente rappresentato e testimoniano, inoltre, la costante interazione tra le competenze esegetico-filologiche di Romagnoli e la vera e propria produzione teatrale: tra

[52] Le considerazioni riportate sono state presentate e discusse da G. Piras nell'ambito del seminario di studi *Ritmo, parole e musica: Ettore Romagnoli traduttore dei poeti* (Rovereto, 09 aprile 2019). L'intervento, dal titolo *Il Plauto di Ettore Romagnoli*, sarà pubblicato nel 2020.

[53] Cfr. LAGIOIA 2005.

[54] Ivi, 214. L'autore elogia la versione di Romagnoli perché mantiene la comicità della battuta, nonostante non sia del tutto equivalente con la presunta frecciata plautina sull'alitosi.

le traduzioni pubblicate singolarmente potrebbero essere considerate come testi drammatici il *Ciclope* (1911) e le *Baccanti* (1912), poi ristampate anche da Zanichelli in occasione dei successivi spettacoli siracusani, per passare ad *Alcesti* (1913), *Agamennone* (1914), *Coefore* (1921), *Edipo re* (1922), *Sette a Tebe* e *Antigone* (1924), *Medea* e *Satiri alla caccia* (1927). Inoltre, il fortunato ritrovamento nel Fondo Romagnoli delle versioni di *Agamennone*, *Baccanti* ed *Edipo re*, pubblicate per le rappresentazioni di Siracusa, fornisce un ulteriore elemento per la ricostruzione dei tre spettacoli: la presenza di note a matita dello stesso Romagnoli segnalanti tagli, modifiche e appunti denotano la funzione di *Nebentexten* di questi volumetti, consentendo un confronto con le edizioni a stampa precedenti o successive per tentare di definire la natura teatrale di alcune scelte traduttive.

A partire da queste premesse, dunque, si intende condurre un'analisi dei testi di *Agamennone* e *Baccanti* nelle loro principali edizioni a stampa considerando le varianti d'autore presenti nei 'copioni' dal Fondo Romagnoli, insieme alle annotazioni riportate su un altro volume di *Agamennone* conservato presso l'Archivio della Fondazione INDA e alle eventuali edizioni critiche su cui sarebbero state esemplate le versioni. Si prenderanno in esame quei versi che, divergenti dall'originale o dalle rispettive edizioni librarie, possono essere stati concepiti come varianti per la scena e si cercherà di ipotizzare, grazie alle note autoriali e alle notizie relative agli spettacoli, quali scelte siano state effettivamente adottate nel corso della produzione.

2. *Le* Baccanti *(1912, 1922, 1930)*

La prima versione delle *Baccanti*, redatta come testo per lo spettacolo progettato per l'Esposizione Internazionale romana, viene pubblicata nel 1912 dall'editore Quattrini con il titolo *Le* Baccanti *di Euripide tradotte in versi italiani da Ettore Romagnoli*. Nel 1922 la stessa tragedia fu scelta per il terzo Ciclo di spettacoli classici a Siracusa e all'editore Zanichelli fu commissionata la ristampa della precedente traduzione per essere venduta esclusivamente al pubblico dell'evento[1]; infine, nel 1930 Romagnoli avrebbe ripubblicato il testo sulla collana dei *Poeti greci* con alcune modifiche per il nuovo *target* di lettori. Il volume uscito per Quattrini è dedicato all'archeologo Giacomo Boni e presenta la traduzione in versi italiani senza testo greco a fronte e senza note esegetiche; la stessa veste editoriale viene proposta anche per le successive edizioni[2]. Un commento introduttivo è riservato alla *Prefazione* che nell'edizione del 1930 rimane la stessa variando solo il paragrafo finale: nel 1912, infatti, Romagnoli giustifica le scelte 'sceniche' adottate nella versione insistendo sulla necessità di un aggiornamento del repertorio teatrale grazie alla rappresentazione di drammi antichi[3]; nel 1930, invece, il grecista riporterà la cronologia delle varie messinscene del testo, definendo il primo di quegli spettacoli «l'araldo delle *Rappresentazioni classiche* in Italia»[4] per il successo e l'interesse suscitati tra pubblico, critica e addetti del settore.

La *Prefazione* si articola in due sezioni: la prima dedicata alla figura di Dioniso e alle manifestazioni artistico-religiose del dio nell'antica Grecia[5]; la seconda all'analisi del testo e della poesia di Euripide. Nella parte dedicata all'analisi della tragedia, Romagnoli concentra l'attenzione su tre elementi che ne caratterizzano la composizione: la tragicità, la magia e l'impressione pittorica complessiva. Secondo il grecista, che come si è visto sta seguendo Pater e probabilmente anche Murray e la scuola di Cambridge, l'attenzione alla tragicità pare derivare dalla presunta professione di ortodossia del tardo Euripide, il quale nelle *Baccanti* sviluppa una trama concentrata unicamente sullo scontro Dioniso/Penteo, a cui lo stesso sistema dei personaggi aderisce suddividendosi nelle due opposte fazioni. Il poeta, inoltre, sembra parteggiare in maniera evidente per il dio, che «a tratti riesce quasi odioso»[6] nella sua vendetta contro l'intera stirpe di Cadmo, e rappresentando il mito così come veniva offerto dalla tradizione avrebbe contraddistinto le *Baccanti* per la crudezza di situazioni e la semplificazione

[1] Nella quarta di copertina si legge: «Questo volume si vende esclusivamente presso il Comitato per le Rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa».
[2] La traduzione per i *Poeti greci* presenta in realtà una nota esegetica (ROMAGNOLI 1930, 112, n. 1) in cui Romagnoli riporta di aver seguito il testo edito da Wecklein per integrare una lacuna (vd. *infra*).
[3] ID. 1912, xliv-xlv.
[4] ID. 1930, 24. Significativo anche il ritrovamento presso l'AFI della *Prefazione*, anch'essa con diverso paragrafo finale, singolarmente pubblicata da Zanichelli: probabilmente lo scritto fu venduto al pubblico separato dalla traduzione.
[5] Vd. *supra*.
[6] ID. 1912, xxviii.

dei caratteri da cui risulterebbe un effetto di tragicità possente e raccapricciante[7]. Il senso di inquietudine che avvolge la tragedia è inoltre sviluppato a partire dagli elementi magici che caratterizzavano il mito di Dioniso[8]: la scena tra Agave e Cadmo, ad esempio, rappresenta un vero e proprio esorcismo e, secondo Romagnoli, è «d'intuizione shakspeariana [*sic*]; e l'attrice che sapesse degnamente renderla potrebbe, con l'urlo d'Agave, far correre negli spettatori un brivido soprannaturale»[9]. Del Dioniso comico, le cui caratteristiche vengono delineate nella prima parte della *Prefazione* in termini che forse risentono – come già visto – della lettura dei *Greek Studies* di Walter Pater, rimarrebbero alcune tracce, come ad esempio nella scena del travestimento di Penteo in baccante, esplicitamente segnalata da Romagnoli[10], e in altri luoghi che il traduttore rende evidenti con particolari variazioni linguistiche, metriche e stilistiche[11].

Come per Pindaro e per gli studi critici sulla commedia greca, Romagnoli evidenzia il legame tra arte figurata e poesia anche in relazione all'opera di Euripide, il quale secondo alcune fonti sarebbe stato anche pittore[12] e sembra perciò riprodurre nei suoi drammi gli stessi procedimenti ed effetti peculiari alla pittura[13]. A differenza dei lunghi brani descrittivi che si trovano nelle opere teatrali di Shelley[14], Euripide con pochi tocchi avrebbe saputo diffondere nella tragedia «odor di pini ed orrido incanto di solitudini alpestri»[15] denotando così l'onnipresenza del Citerone. Il riferimento ai canti corali[16], poi, apre alla speculazione intorno alla musica originaria che Romagnoli ritiene essere stata uno degli elementi di maggior efficacia nella tragedia euripidea: la perdita della melodia risulta compensata dalla struttura metrica che, come evidenziato

[7] Ivi, xxxi.
[8] *Ibid.*
[9] Ivi, xxxiii.
[10] Ivi, xxxii.
[11] Fra tutte si rimanda ai vv. 337-40a R in cui si riscontra una possibile citazione all'aria *Non più andrai* delle *Nozze di Figaro* («E voi correte a Tebe, e rintracciate | il forestiere di donnesco aspetto, | che alle femmine adduce il nuovo morbo, | e contamina i letti»). L'espressione «donnesco aspetto» traduce, infatti, il θηλύμορφον al v. 354 come se Dioniso fosse un «epigono del Cherubino depontiano-mozartiano» (IANNUCCI 2011, 359). Scelte lessicali tratte dall'opera lirica o dal melodramma per tradurre commedie e drammi satireschi sono state efficacemente utilizzate e analizzate, tra gli altri, da FUNAIOLI 2011 e NAPOLITANO 2011 nelle loro traduzioni di *Lisistrata* e del *Ciclope*; risulta interessante, dunque, l'eventuale ipotesi che Romagnoli possa aver sfruttato questo stile per denotare il tono della scena: infatti, il passo citato è collocata nel primo episodio che vede come personaggi dell'azione Cadmo e Tiresia in vesti di baccanti e Penteo osservatore (e, insieme, schernitore) di un tale duo comico (cfr. SEIDENSTICKER 1978).
[12] A questo proposito, Romagnoli cita la *Vita di Euripide*, 1, 16 e lo studio di KINKEL 1871. Lo stesso discorso viene ripreso anche nel *Teatro greco* ma senza i riferimenti appena ricordati (cfr. ROMAGNOLI 1957 [1918], 158-9).
[13] ID. 1912, xxxiv-xxxv. Il grecista accosta un frammento di Cheremone a un brano di Gautier, il quale era già stato citato nella conferenza su Pindaro proprio sul medesimo argomento. Cfr. ID. 1958 [1911], 269.
[14] Come è già stato rilevato nel capitolo precedente la citazione di Shelley è significativa per ipotizzare i *Greek Studies* di Pater come riferimento per la descrizione del Dioniso comico e agreste in Romagnoli.
[15] ID. 1912, xxxvii.
[16] Ivi, xxxi.

dallo studioso nei precedenti scritti teorici sulla musica greca, permette di comprendere «con quanta precisione i ritmi seguano e figurino il vario atteggiarsi dell'azione»[17]. A tale proposito, Romagnoli osserva come nel testo delle *Baccanti* abbondino misure ritmiche di $^{3}/_{4}$ in levare e le riproduce nella versione italiana con movimenti dattilici e anapestici ipotizzando, contestualmente, l'esistenza nella *performance* antica di una ripetizione della stessa melodia che caratterizzava alcuni passi del testo, specialmente quelli che il grecista definisce legati al tema dell'«estro bacchico», cioè i vv. 116, 165, 977, 986 in cui viene reiterata l'espressione εἰς ὄρος[18].

Come è stato ribadito precedentemente, l'analisi di Romagnoli sulle *Baccanti* non è mai rivolta a problemi di ordine testuale e filologico ma è intesa, piuttosto, a fornire un'interpretazione del dramma quale doveva servire al lettore medio per comprendere le caratteristiche principali o, perlomeno, le impressioni che la tragedia e gli studi attorno ad essa avevano generato nello stesso traduttore[19]. I riferimenti non solo al contesto cultuale e mitologico antico, ma anche alla pittura e all'arte drammatica compartecipano alla creazione di un'atmosfera e di un'aspettativa che si riveleranno nella traduzione, la quale insieme completa e integra il commento ad essa preposto e si propone non come traduzione letterale ma teatrale. Infatti, il traduttore interviene sul testo per agevolare la dizione e lo svolgersi dell'azione nel tentativo di invogliare qualche artista a farsi interprete del dramma antico:

> […] gli attori italiani mostrerebbero certo buon gusto se desistessero dalla loro irragionevole antipatia e dall'incosciente disprezzo per il teatro classico, che presso tutti i popoli civili viene rappresentato e applaudito, e frutta agl'interpreti onore e denaro. E del resto, le interpretazioni che Gustavo Salvini tenta con nobiltà artistica pari alla tenacia, ed altri recenti esperimenti dimostrano che il pubblico è anche fra noi più che disposto a udire questi lavori che costituiscono, in fondo, il teatro tragico della nostra stirpe, e che difficilmente potranno trovar mai interpreti migliori degli attori italiani.[20]

Solo un anno prima, Romagnoli si era speso con parole simili al Quarto Convegno di «Atene e Roma», rivendicando l'interesse degli spettatori italiani alla fruizione di spettacoli classici, il sicuro guadagno degli impresari e l'urgenza di predisporre versioni teatrali di tali testi per renderli più consoni alla recitazione[21]. L'ampio progetto, prima tentato e poi avviato con gli spettacoli universitari, sarebbe stato intrapreso dall'infaticabile grecista proprio a partire dalla complessa realizzazione di queste prime versioni teatrali.

Nell'edizione 1912 delle *Baccanti*, come si è accennato, Ettore Romagnoli non stampa il testo greco della tragedia a fronte e non indica l'edizione critica su cui basa la sua traduzione: l'intento divulgativo risulta evidente già a partire da questa scelta,

[17] Ivi, xl.
[18] Ivi, xl-xli.
[19] MASSA POSITANO 1948, 83.
[20] ROMAGNOLI 1912, xlv.
[21] ID. 1917 [1911], 126-37.

ma rende maggiormente problematica un'analisi della versione italiana in rapporto al testo critico di partenza. Sulla base di una nota all'edizione Zanichelli del 1930 è plausibile sostenere che uno dei testi critici di riferimento fosse quello edito da Wecklein[22], almeno per quanto riguarda la lacuna ai vv. 1292-330, che corrispondono al lamento di Agave sul corpo di Penteo e a parte del discorso di Dioniso[23] rimasti invariati rispetto alla traduzione del 1912. Tuttavia, effettuando un primo raffronto con l'edizione di E.R. Dodds[24], la versione di Romagnoli presenta sia omissioni che aggiunte per un totale di 1384 versi contro i 1392 del greco. Sulla base di un'elencazione dei problemi tipo specifici alla traduzione teatrale di un testo classico[25], gli interventi di Romagnoli da ricondurre a intenzioni 'sceniche' possono essere suddivisi in semplificazioni e/o chiarificazioni di un'espressione complessa a livello del dettato drammaturgico (a)[26], oppure in vere e proprie soppressioni di porzioni testuali volte a ridurre alcune parti eccessivamente lunghe o ripetitive ai fini dell'economia drammatica (b). Una seconda categoria di modifiche rispetto al testo originale risulta dalle aggiunte che nella traduzione possono essere ricondotte (c) a «esplicitazione di dati impliciti o presupposti»[27] dell'espressione greca in modo che risulti comprensibile al lettore/spettatore italiano, (d) a espressioni colloquiali che vivacizzano il dialogo scenico, (e) ad aggiunte di porzioni di testo per completare parti lacunose o per rendere intellegibile l'azione teatrale. In merito a quest'ultimo punto la tendenza di Romagnoli a inserire didascalie può essere ricondotta all'esplicitazione sia delle didascalie interne al testo greco che delle presunte note di regia ai progetti di spettacolo, qualora queste fungano da indicazioni propriamente sceniche o determinanti intenzioni attoriali. Infine, le versioni di Romagnoli presentano alcuni casi di traduzione libera (f) mantenendo talvolta il senso dell'originale, talvolta modificandolo quasi totalmente per favorire l'intellegibilità dell'espressione da parte del pubblico moderno. La traduzione libera risulta presente soprattutto nelle parti corali che Degani stigmatizzava come frettolose, inesatte e condotte con scarso rigore filologico[28].

Seguendo lo schema degli interventi al testo appena delineato è possibile rilevare i versi riferibili alle modifiche che il grecista ha apportato per l'adattamento del testo alla recitazione e alla messinscena. Modifiche che riguardano un'intenzione interpretativa da parte del traduttore si trovano già nel sistema dei personaggi, che vengono nominati in maniera differente rispetto al testo greco e con oscillazioni all'interno della stessa traduzione:

Διόνυσος	Dioniso

[22] PRINZ – WECKLEIN 1898.
[23] ROMAGNOLI 1930, 112, n.1.
[24] DODDS 1944.
[25] Cfr. ALBINI 1988; CONDELLO – PIERI 2013, 560-1.
[26] Riguardo a questa casistica si nota una generale semplificazione della sintassi basata sulla «risoluzione paratattica degli enunciati, in omaggio alla necessaria 'dicibilità' del testo» (ivi, 561).
[27] NICOSIA 2009, 87.
[28] DEGANI 1968, 1446.

χορός	Coro di Baccanti
Τειρεσίας	Tiresia
Κάδμος	Cadmo
Πενθεύς	Penteo
θεράπων	Servo
ἄγγελος	Bifolco
ἕτερος ἄγγελος	Altro Servo
Ἀγαύη	Agave
	Baccanti tebane

Si registra un raddoppiamento delle Baccanti distinte in personaggio corale e tebane (probabilmente da riferire a comparse nel progetto scenico). Il testo greco presenta questa distinzione tra Baccanti al seguito di Dioniso e quelle sul Citerone, le prime devote al dio, le seconde involontariamente a lui sottomesse. I due messaggeri sono presentati da Romagnoli rispettivamente come un bifolco giunto dal Citerone e un servo al servizio di Penteo, probabilmente sulla base delle informazioni veicolate nelle rispettive *rheseis*, anche se nel quinto episodio della traduzione (vv. 997-1129 R) il Secondo messaggero viene indicato con il semplice nome di 'Messo'. Il ruolo del Servo (θεράπων) viene indicato da Romagnoli ai vv. 415-34 R come 'Guardia'.

Tornando alle modifiche testuali si elencano gli esempi per il caso (a):

vv. 1-4 = 1-5 R:

Ἥκω Διὸς παῖς τήνδε Θεβαίων χθόνα	Suol di Tebe, a te giungo. Io son Diòniso,
Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἡ Κάδμου κόρη	generato da Giove, e da Semele
Σεμέλη λοχευθεῖσ' ἀστραπηφόρῳ πυρί	figlia di Cadmo, a cui disciolse il grembo
μορφὴν δ'ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν	del folgore la fiamma. Ora, mutate
	le sembianza celesti in forma umana

Al v. 1 R, il traduttore inserisce un'apostrofe diretta alla terra di Tebe che sostituisce l'accusativo τήνδε Θεβαίων χθόνα e sdoppia il verbo ἥκω in «a te giungo» e «io son Dioniso». Ai vv. 2-3a R si verifica un accorpamento di Διὸς παῖς con la relativa ὃν τίκτει ποθ'ἡ Κάδμου κόρη Σεμέλη. Ai vv. 3b-4a R il nominativo congiunto λοχευθεῖσα (lett. 'fatta partorire') è reso con relativa introdotta da pronome di termine riferito a Semele, mentre il soggetto diventa 'la fiamma del folgore' rappresentato in greco dal dativo d'agente (ἀστραπηφόρῳ πυρί). Al v. 4b R viene introdotto l'avverbio «ora»; al v. 5 R si registra una variazione del soggetto che diventa «sembianze celesti» e si associa al participio aoristo ἀμείψας, che è riferito a Dioniso nel testo originale.

vv. 7b-9 = vv. 8b-11 R

[…] καὶ δόμων ἐρείπια	veggo la tomba: le rovine veggo

τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα,	della sua casa, ove il celeste fuoco
ἀθάνατον Ἥρας μητέρ’ εἰς ἐμὴν ὕβριν.	fumiga, vivo ancor: della vendetta
	d’Era contro mia madre eterno segno.

Ripetizione di «veggo» al v. 8 R che riprende ὁρῶ del v. 6, mentre il participio medio τυφόμενα viene reso con una subordinata di luogo introdotta da «ove» al v. 9b R e ha per soggetto «il celeste fuoco» che Romagnoli fa corrispondere al Δίου πυρὸς del v. 8. Infine, ἀθάνατον ὕβριν viene ampliato nell’espressione «della vendetta […] eterno segno».

vv. 11b-2 = v. 14 R

[…] ἀμπέλου δέ νιν	ed io lo ascosi sotto tralci e grappoli.
πέριξ ἐγὼ ’καλυψα βοτρυώδει χλόῃ.	

Semplificazione dell’espressione πέριξ ἀμπέλος βοτρυώδει χλόῃ.

vv. 15b-6a = 18b R

[…] τε δύσχιμον χθόνα	[…] e il gelo della nuda terra,
Μήδων	

Nella traduzione manca il riferimento ai Medi probabilmente perché si riteneva l’etnonimo non immediatamente comprensibile al pubblico.

vv. 30b-1 = 35b-6 R

[…] ὧν νιν οὕνεκα κτανεῖν	onde l’Iddio
Ζῆν’ ἐξεκαυχῶνθ’, ὅτι γάμους ἐψεύσατο	per le nozze mentite a lei diè morte.

Romagnoli varia in «Iddio» il nome di Ζεύς, forse perché già nominato al v. 29, e omette la traduzione di ἐξεκαυχῶντο (composto da ἐκ e καυχάομαι ‘blaterare’, ‘cianciare’) al v. 36 R. Infatti, già al v. 31 R compare l’espressione «disser che mai» riferita alle sorelle di Agave e traduzione di οὐκ ἔφασκον del v. 27 nel testo originale. L’omissione potrebbe dunque dipendere dalla presunta ripetizione, nonostante il verbo ἐκκαυχάομαι acquisti in questo contesto una valenza «spregiativa che inclina al grottesco»[29] e perciò da distinguere rispetto al verbo precedente.

vv. 35-8 = v. 41-4 R

καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι	E quante donne ha la città di Cadmo,
γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων·	fuor dalle case a delirare io spinsi;
ὁμοῦ δὲ Κάδμου παισὶν ἀναμεμειγμέναι	e donne insieme e giovinette corrono
χλωραῖς ὑπ’ ἐλάταις ἀνορόφοις ἦνται	a ciel sereno sotto i verdi abeti.
πέτραις.	

[29] IERANÒ 1999, 102. Cfr. anche DODDS 1960², 67: «the term expresses the malicious triumph of the sisters».

Il testo presenta diverse semplificazioni: καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι γυναῖκες ἦσαν viene ridotto a un solo verso che comprime l'espressione in «e quante donne ha la città di Cadmo». Dodds ha rilevato che la punteggiatura ai vv. 35-36 rende ὅσαι γυναῖκες ἦσαν tautologico, per cui è possibile che Romagnoli abbia eliminato la ripetizione[30]. Infine, il traduttore ha omesso il riferimento alle Κὰδμου παισὶν sostituito da «e donne insieme e giovinette corrono», che mantiene il senso di ἀναμεμειγμέναι ὁμοῦ, mentre il v. 38 viene alterato con l'immagine delle baccanti che corrono sotto gli abeti del Citerone, ma non viene precisato che si tratta della loro nuova dimora insieme alle ἀνορόφοις πέτραις.

vv. 41-2 = 47-8 R

Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαί μ' ὕπερ	[deve] me per mia madre celebrar, ch'io sono
φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὃν τίκτει Διί.	figlio di Giove, e Nume apparvi agli uomini.

La traduzione ἀπολογέομαι con 'celebrare' non coincide con il significato letterale 'difendersi' e fa cadere la necessità di tradurre l'espressione μ' ὕπερ φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὃν τίκτει Διί (lett. 'attraverso me che mi rivelo agli uomini dio che partorì a Zeus') per sostituirla con due causali «ch'io sono | figlio di Giove, e Nume apparvi agli uomini».

vv. 65-8 = 73-6 R

ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θοάζω	e le balze abbandonai del sacro Tmolo:
Βρομίῳ πόνον ἡδὺν	chè per Bromio m'è soave la fatica, m'è
κάματόν τ᾽ εὐκάματον, Βάκ-	Dolcezza
χιον εὐαζομένα.	la stanchezza mentre intono l'evoè!
	[TUTTI] Evoè!

Al v. 73 R viene aggiunto il sostantivo «balze» al termine «sacro Tmolo» probabilmente per denotare più chiaramente il sistema montuoso della Lidia; al v. 74 R la congiunzione «chè» sostituisce θοάζω Βρομίῳ («accorro per Bromio»[31]) dei vv. 65-6 e gli accusativi πόνον ἡδὺν e κάματόν τ᾽ εὐκάματον resi in traduzione come soggetto della subordinata («chè per Bromio m'è soave la fatica, m'è dolcezza la stanchezza»). Βάκχιον εὐαζομένα («quando invoco il dio Bacco»[32]) diventa «mentre intono l'evoè» al v. 75 R, utilizzato al verso immediatamente successivo come un grido collettivo del coro (a parlare precedentemente è, nella versione di Romagnoli, il primo semicoro).

vv. 88-93 = vv. 96-100 R

ὅν	Bromio, cui fra l'angoscia

[30] Dodds, tuttavia, considera che la ripetizione potrebbe essere stata usata da Euripide per enfatizzare l'esclusione dei cittadini tebani di sesso maschile dai riti (ivi, 67-8).
[31] Trad. it. di G. Ieranò.
[32] Trad. it. di G. Ieranò.

ποτ᾽ ἔχουσ᾽ ἐν ὠδίνων	fatal del parto, al piombar della folgore,
λοχίαις ἀνάγκαισι	anche immaturo Sèmele
πταμένας Διὸς βροντᾶς νη-	diè a luce; e lei strusse la fiamma in cenere,
δύος ἔκβολον μάτηρ	ed esalò lo spirito
ἔτεκεν, λιποῦσ᾽ αἰῶ-	
να κεραυνίῳ πληγᾷ·	

Al v. 96 R viene aggiunto il nome Bromio per identificare il pronome ὅν del v. 88, mentre si registra la soppressione di ἔχουσ᾽ ἐν ὠδίνων (‘portare in grembo’). Il participio πταμένας (da πέτομαι ‘volare’) viene reso con «piombare» al v. 97 R. L’espressione λιποῦσ᾽ αἰῶνα κεραυνίῳ πληγᾷ («lasciò la sua vita allo scoccare del fulmine»[33]) viene sdoppiato in «e lei strusse la fiamma in cenere, ed esalò lo spirito» (vv. 99b-100a). A proposito di quest’ultima espressione si potrebbe riconoscere una reminiscenza manzoniana, i vv. 3-4 del *Cinque maggio* («stette la spoglia immemore | orba di tanto spiro»)[34]. Inoltre, è plausibile ipotizzare la presenza di ulteriori influenze poetiche nella traduzione delle *Baccanti*: secondo un’indagine di V. Citti sulle versione sette-novecentesche dei vv. 64-88 della parodo, si rileva come «Euripide non solo parla italiano, ma adotta le cadenze di Petrarca, di Tasso e dei lirici marinisti: in tal modo risulta inserito nella continuità linguistica della poesia alta italiana, nel registro specifico della lirica»[35]. Anche Romagnoli, avrebbe proseguito su questa strada eguagliando la tradizione poetica della nostra lingua al linguaggio elevato dello stile tragico e innestando all’interno del repertorio tradizionale anche influssi dannunziani[36], il più evidente dei quali si registra nel verso finale della traduzione (v. 1384 R): «Della favola triste è questo il temine», infatti, riprenderebbe *La pioggia nel pineto* e riproduce, modificandolo, il v. 1392 τοιόνδ᾽ ἀπέβη τόδε πρᾶγμα[37].

vv. 94-8 = 101-5a R

λοχίοις δ᾽ αὐτίκα νιν δέ-	Ed in novello genitale talamo
ξατο θαλάμαις Κρονίδας Ζεύς,	il Cronide l’accolse, e nel suo femore
κατὰ μηρῷ δὲ καλύψας	lo chiuse, ove con fibule

[33] Trad. it. di G. Ieranò.

[34] Si ricordi che Romagnoli era stato autore di una riduzione dei *Promessi Sposi* portata in scena con la sua direzione artistica e le sue musiche nel 1932 al Lido di Milano (cfr. ROMAGNOLI 1932).

[35] CITTI 1991, 95. Ad un modulo petrarchesco (*RVF* 205, 2: «dolce mal, dolce affanno e dolce peso»), ad esempio, Citti fa risalire l’espressione «m’è dolcezza la stanchezza» del v. 75 R individuando inoltre un riferimento a *La contenzione di mona Costanza e di Biagio* di B. Giambullari («se ognuno adopra ben le forze sue | che l’un ne [*sic*] l’altro non se ne infinga | ne vien tant’olio che l’è una dolcezza | se del fattolo cavelle non si spezza», GIAMBULLARI 1868, 16). Cfr. ivi, 95-6 anche per ulteriori esempi.

[36] Ivi, 99.

[37] Citti (ivi, 97) rileva anche nell’espressione «il tirso squassa» (v. 90 R = v. 80: «ἀνὰ θύρσων τε τίνασσων») una reminiscenza dannunziana da *La corona di Glauco, Baccha* (vv. 1-2: «un tirso | io sono, un tirso crinito di fronda squassato»), nonostante possa rimandare anche alla traduzione di BELLOTTI 1851, 10 del medesimo passo.

χρυσέαισιν συνερείδει	d'oro lo assicurava, per nasconderlo
περόναις κρυπτὸν ἀφ᾽ Ἥρας.	ad Era;

Al v. 94 αὐτίκα è reso con «novello» (v. 101 R), mentre la traduzione «talamo» al v. 101 R potrebbe riprendere la lezione θαλάμοις dei manoscritti[38]. Κρονίδας Ζεύς è accorpato in «Cronide» al v. 95 R e χρυσέαισιν συνερείδει περόναις viene reso con una subordinata introdotta da «ove» che si riferisce al κατὰ μηρῷ del v. 96 («nel suo femore», v. 102 R), così come all'aggettivo κρυπτὸν al v. 98 viene attribuito un valore finale («per nasconderlo»).

vv. 99-104 = 105b-9 R

ἔτεκεν δ᾽, ἀνίκα Μοῖραι	[…] e il dì che vollero
τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν	le Parche, un Nume nacque che di tauro
στεφάνωσέν τε δρακόντων	aveva corna; e si recise d'aspidi
στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θη-	un serto; onde ora avvolgono le Mènadi
ροτρόφον μαινάδες ἀμφι-	docile al crine la progenie rettile.
βάλλονται πλοκάμοις.	

Nel passo manca il riferimento al soggetto sottinteso Zeus, in tal modo il soggetto di ἔτεκεν diventa θεόν («un Nume», 106) riferito a Dioniso. Anche l'azione definita dal verbo στεφάνωσεν ('coronare') al v. 101 è compiuta da Zeus, ma Romagnoli la varia nell'intransitivo «si recise» al v. 107 e omette il riferimento alla ἄγραν θηροτρόφον (lett. 'belva uccisa nella caccia') che viene sostituita con la «progenie rettile» (v. 109) per analogia con la precedente immagine del serto d'aspidi (vv. 107-8).

vv. 107-10 = 112-5 R

βρύετε βρύετε χλοήρει	Le frondi e le purpuree
μίλακι καλλικάρπῳ	bacche dello smilace il crin ti velino;
καὶ καταβακχιοῦσθε δρυὸς	con vermene di quercia
ἢ ἐλάτας κλάδοισι,	e d'abete ti cuopri, e all'orgia sfrènati;

Manca ripetizione di βρύετε ('fiorire') del v. 107 che viene reso con 'velare' al v. 113 R. Il dativo χλοήρει μίλακι viene tradotto con «frondi dello smilace» (v. 112 R) che assorbe il riferimento al colore verde, mentre καλλικάρπῳ (v. 108) reso con «purpuree bacche» ai vv. 112-3 R ne esplicita il colore[39]. Al v. 115 R, Romagnoli inserisce il verbo «ti cuopri» che regge il complemento «con vermene di quercia e d'abete».

[38] DODDS 1960², 79.
[39] A questo proposito vd. Sandys in DODDS 1960², 80.

vv. 120-9 = 124-34 R

ὦ θαλάμευμα Κουρή-	Oh dei Cureti talamo,
των ζάθεοί τε Κρήτας	oh cretese di Giove asil santissimo!
Διογενέτορες ἔναυλοι,	Nei tuoi spechi trovarono
ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις	i Coribanti, a cui cimiero triplice
βυρσότονον κύκλωμα τόδε	ombra la fronte, il cerchio
μοι Κορύβαντες ηὗρον·	di tese pelli risonante; e fusero
βακχείᾳ δ᾽ ἀνὰ συντόνῳ	il frastuono dei timpani
κέρασαν ἁδυβόᾳ Φρυγίων	al dolce sospirar dei frigi flauti,
αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ῥέας ἐς	ed alla madre Rea dono ne fecero,
χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν·	chè ai canti delle Mènadi
	fosse compagno;

Semplificazione di ζάθεοί τε Κρήτας | Διογενέτορες ἔναυλοι («sacri antri di Creta, che avete visto la nascita di Zeus»[40]) ai vv. 121-2 in «cretese di Giove asil santissimo» (v. 125 R). L'epiteto τρικόρυθες riferito ai Coribanti (v. 123) viene reso con la relativa «a cui cimiero triplice ombra la fronte» (vv. 127-8 R) che protrae il soggetto Κορύβαντες e precisa l'espressione greca. Si registra l'aggiunta dell'aggettivo «risonante» (v. 129 R) per denotare il timpano e l'omissione di βακχείᾳ (v. 126). Il termine «frastuono» sostituisce συντόνῳ (lett. 'a suono concorde'), mentre κτύπον (lett. 'fracasso') e εὐάσμασι (lett. 'grida') al v. 129 vengono resi rispettivamente con «compagno» (v. 134 R) e «canti» (v. 133 R).

vv. 135-9 = vv. 138-42a R

ἡδὺς ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων δρομαί-	Dolce tra i monti correr nel tiaso,
ων πέσῃ πεδόσε, νε-	cinte del sacro vello di dàino,
βρίδος ἔχων ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων	e al suol cadere, correndo in traccia
αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν […]	del capro, e ucciderlo, fumante beverne
	il sangue

Il complemento di moto da luogo ἐκ θιάσων (v. 135) è reso con «nel tiaso» (v. 138 R), mentre ἀγρεύων | αἷμα τραγοκτόνον ὠμοφάγον χάριν («mentre è in caccia del sangue del capro sgozzato, della gioia d'una carne cruda»[41]) ai vv. 138-9 viene modificato in «correndo in traccia del capro, e ucciderlo, fumante beverne il sangue» (vv. 140-2a R).

vv. 144-7 = 146b-8R

Συρίας δ᾽ ὡς λιβάνου κα-	si leva fumo di sirio olibano.
πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων	Alta squassando Bacco la rutila

[40] Trad. it. di G. Ieranò.
[41] Trad. it. di G. Ieranò.

πυρσώδη φλόγα πεύκας	vampa che sprizza dalla sua ferula,
ἐκ νάρθηκος ἀίσσει	

Il soggetto ὁ Βακχεὺς ἀνέχων (v. 145) diventa Bacco nella traduzione di Romagnoli così come Συρίας δ᾽ ὡς λιβάνου καπνὸν viene disgiunto dalla principale e diventa proposizione indipendente retta dal verbo «si leva» (v. 146b R)[42]. Πυρσώδη (‘ardente’) viene reso con l’aggettivo «rutila», denotandone così il colore, mentre il πεύκη (‘pino’) del v. 147 risulta omesso.

vv. 165b-7 = 162-4 R

ἡδομέ-	Ed agile
να δ᾽ ἄρα, πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι	come puledra pei campi libera segue la
φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι	Mènade,
βάκχα.	e a danza spinge l’agile piè.

Nella traduzione è omesso ἅμα ματέρι del v. 166, sostituito invece dall’aggettivo «libera» al v. 163 R. Al v. 164 R risulta la semplificazione dell’espressione κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα («la Baccante con rapidi balzi scuote tutto il suo corpo»[43]).

vv. 173-4 = 170 R

ἴτω τις, εἰσάγγελλε Τειρεσίας ὅτι	Gli annunzi alcuno che lo vuol Tiresia
ζητεῖ νιν·	

La traduzione omette il verbo ἴτω.

vv. 178-9 = 175-7a R

ὦ φίλταθ᾽, ὡς σὴν γῆρυν ᾐσθόμην κλύων	Oh mio diletto, o savio, le tue savie
σοφὴν σοφοῦ παρ᾽ ἀνδρός, ἐν δόμοισιν ὤν·	parole io bene udii, stando in ascolto
	dentro la reggia.

Al v. 178 ὡς ha valore causale[44] ma viene reso da Romagnoli con una principale; inoltre, ᾐσθόμην κλύων viene ridotto a «io bene udii» che, tuttavia, può sottintendere il ‘riconoscimento’ denotato da αἰσθάνομαι. L’espressione σοφοῦ παρ᾽ ἀνδρός del v. 179 viene semplificata tramite l’esclamazione «o savio» (v. 175 R) attenuando l’attenzione al tema centrale della σοφία[45].

vv. 200-3 = vv. 197-200 R

οὐδὲν σοφιζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν.	Nè intorno a lor sottilizziam. Le avite

[42] Sui problemi testuali dei vv. 144-5 vd. DODDS 1960^2, 88.
[43] Trad. it. di G. Ieranò.
[44] Hermann in DODDS 1960^2, 92: «rationem reddit cur carissimus appellaverit Tiresiam, priusquam viderit. Dicit enim haec, dum aperiuntur fores».
[45] DODDS 1960^2, 92.

πατρίους παραδοχάς, ἅς θ᾽ ὁμήλικας χρόνῳ	credenze, antiche quanto il tempo stesso,
κεκτήμεθ᾽, οὐδεὶς αὐτὰ καταβαλεῖ λόγος,	niun argomento abbatterà, per quanto
οὐδ᾽ εἰ δι᾽ ἄκρων τὸ σοφὸν ηὕρηται φρενῶν.	si stilli acume da sottili menti.

Τοῖσι δαίμοσιν del v. 200 viene tradotto con «a lor» (v. 197) in quanto gli dèi sono stati precedentemente richiamati da Cadmo al v. 199 (= 194 R). Manca il verbo κτάομαι (‘possedere’) riferito in greco a πατρίους παραδοχάς (vv. 201-2), mentre ηὕρηται (lett. ‘escogitare’) al 203 viene reso con «si stilli» (v. 200 R) che potrebbe riprendere il valore di sottilizzare (v. 197 R).

vv. 206-9 = 203b-5 R

οὐ γὰρ διῄρηχ᾽ ὁ θεός, οὔτε τὸν νέον	Ma non disse il Nume
εἰ χρὴ χορεύειν οὔτε τὸν γεραίτερον,	se vuol nelle sue danze o vecchi o giovani;
ἀλλ᾽ ἐξ ἁπάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν	ma da tutti onorato essere brama.
κοινάς, διαριθμῶν δ᾽ οὐδέν᾽ αὔξεσθαι θέλει.	

Al v. 203b R διῄρηκε (lett. ‘distinguere’) viene reso con ‘dire’ che regge la conseguente subordinata in cui l’espressione χρὴ χορεύειν (v. 207) viene tradotta con espressione più diretta «vuol nelle sue danze o vecchi o giovani», mentre οὔτε τὸν νέον οὔτε τὸν γεραίτερον andrebbe connesso con il verbo reggente («non fa differenza tra il giovane e il vecchio»[46]). Inoltre, il v. 209 potrebbe essere stato omesso in quanto specifica i culti ‘in comune’ in onore di Dioniso e ribadisce il concetto secondo cui il dio non fa distinzione tra i suoi fedeli.

v. 211 = v. 207 R

ἐγὼ προφήτης σοι λόγων γενήσομαι.	odi dal labbro mio quello che avviene.

Il concetto di ‘udire’ ingloba l’espressione ἐγὼ προφήτης σοι (lett. ‘ti sarò profeta’[47]) e λόγων viene reso con «dal labbro mio».

vv. 236-8 = vv. 232-4 R

οἰνῶπας ὅσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων,	vermiglio in viso, e voluttà spirante
ὃς ἡμέρας τε κεὐφρόνας συγγίγνεται	dalle pupille, che dì e notte celebra
τελετὰς προτείνων εὐίους νεάνισιν.	fra donne giovinette i riti bacchici.

L’espressione οἰνῶπας ὅσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων al v. 236 distingue i riferimenti al viso vermiglio e alle pupille che spirano voluttà (da intendersi come sinonimo per ‘le grazie di Afrodite’) dei vv. 232-3 R, mentre i verbi συγγίγνεται (lett. ‘stare insieme’) e προτείνων (‘offrire’) sono assorbiti dall’espressione «celebra fra donne giovinette i riti bacchici» (v. 234 R). L’aggettivo ‘vermiglio’, che insieme all’uso di ‘donnesco’ al v. 338 R («il forestiere di donnesco aspetto») rimanda di nuovo alle *Nozze di*

[46] Trad. it. di G. Ieranò.
[47] Sul significato di προφήτης come «an interpreter in words to you (of what happening)» vd. DODDS 1960[2], 97.

Figaro («quel vermiglio donnesco color»), ritorna anche al v. 420b R sempre per tradurre οἰνῶπας riferito a Dioniso.

vv. 278-80a = vv. 271b-3 R

ὃς δ᾽ ἦλθ᾽ ἔπειτ᾽, ἀντίπαλον ὁ Σεμέλης γόνος	e a lei d'accanto
βότρυος ὑγρὸν πῶμ᾽ ηὗρε κεἰσηνέγκατο	s'è posto di Semele il figlio,
θνητοῖς,	che all'uomo donò l'umor dolce dei grappoli

L'espressione al v. 278 ὃς δ᾽ ἦλθ᾽ ἔπειτ᾽ (lett. 'che è arrivato dopo') viene tradotta con «a lei d'accanto s'è posto» (vv. 271b-2 R). Romagnoli omette la traduzione di ἀντίπαλον ('complementare') al v. 278 e accorpa ηὗρε e κεἰσηνέγκατο (v. 279) nel verbo 'donare' (v. 273 R).

vv. 298b-9 = vv. 281b-2 R

τὸ γὰρ βακχεύσιμον	chè molto
καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει·	profetico estro è nel furore bacchico.

Le espressioni τὸ βακχεύσιμον (v. 298b) e τὸ μανιῶδες (299) sono accorpate in «furore bacchico».

v. 306 = v. 286 R

ἔτ᾽ αὐτὸν ὄψῃ κἀπὶ Δελφίσιν πέτραις	Sul doppio giogo delle rupi delfiche

Accorpamento di Δελφίσιν πέτραις e δικόρυφον πλάκα (v. 307) nell'espressione «doppio giogo delle rupi delfiche».

vv. 314-5a = vv. 296-7a R

οὐχ ὁ Διόνυσος σωφρονεῖν ἀναγκάσει	A castità Diòniso le femmine
γυναῖκας ἐς τὴν Κύπριν,	non vuol costrette

Resa di σωφρονεῖν ἐς τὴν Κύπριν con il termine «castità» che, pur in linea con il senso del testo[48], toglie l'apparato mitologico per rendere il passo immediatamente comprensibile al pubblico.

vv. 346b-50 = vv. 331b-5 R

στειχέτω τις ὡς τάχος,	Presto,
ἐλθὼν δὲ θάκους τοῦδ᾽ ἵν᾽ οἰωνοσκοπεῖ	muoviti, e di costui giunto alla sede
μοχλοῖς τριαίνου κἀνάτρεψον ἔμπαλιν,	ov'egli oracoleggia, abbatti, scalza,
ἄνω κάτω τὰ πάντα συγχέας ὁμοῦ,	che vada tutto all'aria, e sian ludibrio
καὶ στέμματ᾽ ἀνέμοις καὶ θυέλλαισιν μέθες.	le sacre bende ai venti e le tempeste.

Al v. 331b R viene apostrofato un personaggio particolare, forse una guardia nello spettacolo, mentre il testo greco usa l'indefinito τις (346b) in qunato «the attendants

[48] Vd. DODDS 1960[2], 111.

in Greek tragedy cannot be addressed by name, as they would be on the modern stage, for convention requires that they shall be anonymous»[49]. Manca il riferimento a μοχλοῖς (‘sbarre’) del v. 348 e l’espressione del v. 350 καὶ στέμματ᾽ ἀνέμοις καὶ θυέλλαισιν μέθες viene resa con una perifrasi introdotta da «sian ludibrio».

vv. 438b-9a = vv. 420b-1a R

οὐδ᾽ ἤλλαξεν οἰνωπὸν γένυν,	ma così vermiglio
γελῶν	e ridente

Viene semplificata l’espressione omettendo il verbo ἀλλάσσω (‘mutare’) al v. 438b e congiungendo il participio γελῶν (v. 439a) che assume valore aggettivale.

vv. 451-2 = vv. 435-6 R

μέθεσθε χειρῶν τοῦδ᾽· ἐν ἄρκυσιν γὰρ ὢν	Stolti! Alla rete delle mani mie
οὐκ ἔστιν οὕτως ὠκὺς ὥστε μ᾽ ἐκφυγεῖν.	tanto veloce egli non è che sfugga!

In questo caso, Romagnoli sta seguendo la variante «μαίνεσθε. χειρῶν ἐμοῦ ἐν ἄρκυσιν» riportata sui manoscritti[50].

vv. 457-9 = vv. 441b-3 R

λευκὴν δὲ χροιὰν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις,	E bianco,
οὐχ ἡλίου βολαῖσιν, ἀλλ᾽ ὑπὸ σκιᾶς,	per far con tua beltà preda d’amore,
τὴν Ἀφροδίτην καλλονῇ θηρώμενος.	ti serbi all’ombra, e i rai del sole eviti

Traducendo λευκὴν δὲ χροιὰν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις (v. 457) con l’aggettivo «bianco […] ti serbi» riferito a Dioniso, Romagnoli semplifica l’immagine ma mantiene il senso del testo originale.

vv. 481-2 = vv. 464-5 R

Πε. ἦλθες δὲ πρῶτα δεῦρ᾽ ἄγων τὸν δαίμονα;	PENTEO E a noi per primi addotte hai tu
Δι. πᾶς ἀναχορεύει βαρβάρων τάδ᾽ ὄργια.	quest’orge?
	DIONISO Ognuno già le cèlebra dei barbari.

Risulta omessa la traduzione di τὸν δαίμονα (v. 481) che viene sostituito con «quest’orge» (v. 464 R), che vengono effettivamente nominate invece nel verso successivo e tradotte da Romagnoli semplicemente con l’articolo determinativo femminile plurale. Si nota inoltre che il verbo ἀναχορεύω (v. 645) definisce la celebrazione dei misteri con danze e presenta il termine ὄργια come accusativo interno[51].

vv. 486-7 = vv. 469-70 R

Δι. νύκτωρ τὰ πολλά: σεμνότητ᾽ ἔχει	DIONISO Di notte, per lo più: divina è l’ombra.

[49] Ivi, 114.
[50] Ivi, 20, *ad loc.*
[51] Ivi, 138.

σκότος. PENTEO È un marcio inganno per sedurre
Πε. τοῦτ᾽ ἐς γυναῖκας δόλιόν ἐστι καὶ femmine.
σαθρόν.

L'espressione σεμνότητ᾽ ἔχει σκότος (lett. 'ha qualcosa di sacro l'ombra') al v. 486 viene tradotta con «divina è l'ombra», mentre al v. 487 Romagnoli traduce σαθρόν come aggettivo di δολιόν mantenendo tuttavia il senso generale dell'espressione (lett. 'per le donne vi sono inganno e vizio').

vv. 528-9 = vv. 510b-1 R

ἀναφαίνω σε τόδ᾽, ὦ Βάκ- e Tebe sappia
χιε, Θήβαις ὀνομάζειν. ch'io così ti denomino.

Semplificazione dell'intera espressione: il soggetto è Zeus che 'rivela' (ἀναφαίνω) a Tebe Dioniso con il nome di 'Ditirambo'.

vv. 533-6 = vv. 514b-7 R

τί μ᾽ ἀναίνῃ; τί με φεύγεις; Perché respingermi,
ἔτι ναὶ τὰν βοτρυώδη rinnegarmi perché? Dovrai, pei grappoli
Διονύσου χάριν οἴνας, lo giuro di Dioniso
ἔτι σοι τοῦ Βρομίου μελήσει. volgere ancor dovrai la mente a Bromio!

La domanda al v. 533 τί με φεύγεις (lett. 'perché mi fuggi') viene resa con il verbo 'rinnegare' (v. 515 R), mentre riguardo l'espressione βοτρυώδη Διονύσου χάριν οἴνας («sulla bellezza della vite dionisiaca splendente di grappoli»[52]) la traduzione risulta semplificata e viene aggiunta la ripetizione «dovrai».

vv. 550-3 = vv. 529b-30 R

ἐσορᾷς τάδ᾽, ὦ Διὸς παῖ Or vedi tu, Diòniso,
Διόνυσε, σοὺς προφήτας contro qual fato i tuoi seguaci lottano?
ἐν ἀμίλλαισιν ἀνάγκας;

Manca la traduzione di Διὸς παῖ e σοὺς προφήτας («chi ti annuncia»[53]) viene tradotto con «i tuoi seguaci», mantenendo tuttavia il senso dell'espressione.

vv. 578-9 = vv. 552-3 R

τίς ὅδε, τίς < ὅδε > πόθεν ὁ κέλαδος Qual evio sonito, qual evio sonito
ἀνά μ᾽ ἐκάλεσεν Εὐίου; giunge a riscuotermi? Donde partì?

Al v. 552 R «qual evio sonito» risulta un accorpamento tra τίς ὅδε e ὁ κέλαδος Εὐίου (v. 578), mentre l'interrogazione πόθεν ὁ κέλαδος ἀνά μ᾽ ἐκάλεσεν Εὐίου (v. 579) risulta scomposta in due domande (v. 553 R) che ne mantengono il senso.

[52] Trad. it. di G. Ieranò.
[53] Trad. it. di G. Ieranò.

Riguardo ai vv. 604-41, in cui viene riportato il dialogo tra Dioniso e il coro delle baccanti e la successiva *rhesis* in cui il dio narra i fatti accaduti durante il terremoto che ha distrutto il palazzo di Penteo, è necessario fare alcune ulteriori osservazioni dal momento che la traduzione sembra essere stata elaborata secondo necessità metriche e insieme esegetiche. Già Verrall notava come il tono della narrazione fosse leggero e quasi umoristico[54] e anche Grube affermava che «To the god all this is child's play, and his calm and contemptuous amusement makes us realise his power far more than any anger could»[55]. Dodds aggiunge che in quel particolare contesto un tono più grave non sarebbe stato adeguato all'equilibrio drammatico, in quanto la scena predispone al successivo scontro tra Dioniso e Penteo[56]. Inoltre, l'attitudine divertita, calma e sprezzante di Dioniso sembra essere giustificata anche dall'uso del tetrametro trocaico, che Euripide usa soprattutto nelle opere più tarde rimandando ad uno stile maggiormente colloquiale[57]. La traduzione di Romagnoli sembra mantenere il tono scherzoso della scena anche grazie alla presenza della rima, assente nel resto della versione, e all'uso dell'ottonario doppio che, secondo lo studioso, corrisponde ritmicamente al tetrametro trocaico[58]. Eppure, le ragioni di queste scelte non derivano esclusivamente da una pedissequa riproduzione dell'aspetto esteriore del passo, ma trovano giustificazione anche nelle indagini condotte sull'origine della tragedia in riferimento all'esistenza del ditirambo con coro satiresco e protagonista Dioniso, come descritto ne *Il teatro greco*[59], di cui Romagnoli individua un esempio proprio nel secondo stasimo delle *Baccanti* e nei versi seguenti riportanti il dialogo Dioniso-coro, giustificando il raffronto grazie alle caratteristiche arcaizzanti rintracciabili nel dramma euripideo[60].

vv. 611-6 = vv. 588-94 R

Δι. Πενθέως ὡς ἐς σκοτεινὰς ὀρκάνας πεσούμενος;	DIONISO […] tratto lungi, per cadere di Pentèo nelle segrete?
Χο. πῶς γὰρ οὔ; τίς μοι φύλαξ ἦν, εἰ σὺ συμφορᾶς τύχοις;	CORIFEA Come no? Chi mi restava, se di te faceano scempio?
ἀλλὰ πῶς ἠλευθερώθης ἀνδρὸς ἀνοσίου τυχών;	Ma com'è ch'ora sei libero? In poter t'avea quell'empio!
Δι. αὐτὸς ἐξέσωσ᾽ ἐμαυτὸν ῥᾳδίως ἄνευ πόνου.	DIONISO Io da me, senza fatica, dalla carcere mi tolsi!

[54] VERRALL 1910, 68: «The style, though animated and vigorous, is too light for the themes, and lightest just where solemnity should seem indispensible».
[55] GRUBE 1935, 46.
[56] DODDS 1960², 152.
[57] *Ibid.*
[58] ROMAGNOLI 1957 [1918], 14.
[59] Ivi, 13-4. Vd. *supra*.
[60] Ivi, 19.

Χο. οὐδέ σου συνῆψε χεῖρε δεσμίοισιν ἐν βρόχοις;	CORIFEA Non t'avea ei dunque avvinti in catene entrambi i polsi?
Δι. ταῦτα καὶ καθύβρισ᾽ αὐτόν, ὅτι με δεσμεύειν δοκῶν	DIONISO Non potè neppur toccarmi: anche in ciò scornar lo seppi: si nutrì d'illusione, stringer me pensando in ceppi.

La traduzione omette σκοτεινὰς del v. 611 e la domanda τίς μοι φύλαξ ἦν del v. 612 («chi mi avrebbe protetto?»[61]) viene resa con «chi mi restava». La domanda al verso 13 viene resa con un'interrogativa diretta che coincide con ἀλλὰ πῶς ἠλευθερώθης τυχών, mentre il genitivo ἀνδρὸς ἀνοσίου viene reso con l'esclamazione «in poter t'avea quell'empio» (v. 590b R). Al v. 614 ἐξέσῳσα ('mi salvai') è tradotto con una perifrasi che insiste sul carcere in cui Dioniso si trovava (v. 591 R); ταῦτα καὶ καθύβρισ᾽ αὐτόν del v. 615 («questo è stato il mio insulto supremo»[62]) viene posticipato al v. 593b R e reso con «anche in ciò scornar lo seppi» che inframmezza il discorso.

vv. 628-30a = vv. 605-6 R

ἵεται ξίφος κελαινὸν ἁρπάσας δόμων ἔσω.	ed in casa, stretto il ferro, si precipita. Un
κᾆθ᾽ ὁ Βρόμιος, ὡς ἔμοιγε φαίνεται, δόξαν λέγω,	fantasma nella corte allora Bacco – Bacco almen
φάσμ᾽ ἐποίησεν κατ᾽ αὐλήν	parvemi – plasma.

Manca la traduzione di κελαινὸν riferito a ξίφος (v. 628) e si registra un accorpamento delle due espressioni ὡς ἔμοιγε φαίνεται, δόξαν λέγω in «Bacco almen parvemi».

v. 649 = v. 626 R

οὐκ εἶπον – ἢ οὐκ ἤκουσας – ὅτι λύσει μέ τις;	Non ti dissi che alcun sciolto m'avrebbe?

Omissione di ἢ οὐκ ἤκουσας che amplifica il concetto di οὐκ εἶπον.

v. 653 = v. 629 R

κλῄειν κελεύω πάντα πύργον ἐν κύκλῳ.	Tutte serrate sian le porte in giro.

Viene sottinteso κελεύω e sostituito con un ordine diretto.

v. 663 = v. 639R

ἥκεις δὲ ποίαν προστιθεὶς σπουδὴν λόγου;	Per qual cagione a favellarmi giungi?

Semplificazione della domanda e mancato riferimento alla 'fretta' (σπουδὴν).

[61] Trad. it. di G. Ieranò.
[62] Trad. it. di G. Ieranò.

v. 671 = 649 R

καὶ τοὐξύθυμον καὶ τὸ βασιλικὸν λίαν.	e l'umor tuo troppo regale e acerbo.

Semplificazione dell'espressione («l'irruenza nell'ira e la superbia della regalità»[63]).

vv. 675-6 = vv. 652b-3 R

τοσῷδε μᾶλλον τὸν ὑποθέντα τὰς τέχνας	tanto più la pena
γυναιξὶ τόνδε τῇ δίκῃ προσθήσομεν	scontar dovrà chi lor tali arti apprese.

Il termine γυναιξὶ (v. 675) è sostituito dal pronome personale 'loro' (v. 653) in quanto Romagnoli fa riferimento alle baccanti nominate nel verso precedente e quindi alle donne della città di Tebe. Inoltre il verbo προσθήσομεν viene variato alla prima persona singolare e reso con 'dover scontare' rendendo così il participio accusativo τὸν ὑποθέντα (v. 675) soggetto.

v. 680 = v. 657 R

ὁρῶ δὲ θιάσους τρεῖς γυναικείων χορῶν,	E tre schiere di femmine vid'io.

Manca la traduzione di χορῶν.

v. 686a = v. 664a R

εἰκῇ βαλοῦσαι σωφρόνως	Compostamente

Nella traduzione manca l'espressione εἰκῇ βαλοῦσαι che spiega la disposizione disordinata (ma pure composta: σωφρόνως) delle baccanti.

vv. 707-10a = vv. 689-92a R

καὶ τῇδε κρήνην ἐξανῆκ᾽ οἴνου θεός·	e spicciar vino ne faceva il Dio.
ὅσαις δὲ λευκοῦ πώματος πόθος παρῆν,	E quante brame avean di puro latte,
ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθόνα	graffiando il suolo con le somme dita,
γάλακτος ἑσμοὺς εἶχον·	ne attingevano.

Manca il riferimento alla 'fonte' (κρήνην, v. 707) di vino che il dio fa zampillare per le baccanti, mentre l'espressione «puro latte» (v. 690 R) ingloba sia λευκοῦ πώματος (v. 708) sia γάλακτος ἑσμοὺς (710a).

vv. 737-8 = vv. 720b-2a R

καὶ τὴν μὲν ἂν προσεῖδες εὔθηλον πόριν	E lì, questa vedevi
μυκωμένην ἔχουσαν ἐν χεροῖν δίχα,	in due squarciare una mammosa vacca muggente

L'espressione ἂν προσεῖδες, così come il verbo introdotto da ἄν al v. 724, sono resi con 'vedevi' o 'vedevansi'; ἔχουσαν ἐν χεροῖν non viene tradotto ma assorbito dal verbo «squarciare».

[63] Trad. it. di G. Ieranò.

vv. 758b-9 = vv. 742b-3 R

οἳ δ᾽ ὀργῆς ὕπο	I terrazzani corsero
ἐς ὅπλ᾽ ἐχώρουν φερόμενοι βακχῶν ὕπο·	furiosi sull'orme delle Mènadi;

Risulta omesso il riferimento alle armi (v. 759). Per l'uso di 'terrazzani' in un contesto guerresco si veda *Il Morgante* di Pulci 15, 86 («Combatteron costor tutta la notte; | ma i terrazzani alfin domandon patti, | ch'avéan le membra faticate e rotte | e dubitavan non esser disfatti»); il richiamo eroicomico, d'altronde, potrebbe essere in linea con la figura del Bifolco che sta raccontando la scena.

vv. 918-22 = vv. 903-7 R

καὶ μὴν ὁρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ,	Parmi veder due soli, e divenuta
δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ᾽ ἑπτάστομον·	duplice Tebe e le sue sette porte;
καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς	e tu mi sembri tramutato in toro:
καὶ σῷ κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.	chè sulla fronte a te crebbero corna.
ἀλλ᾽ ἦ ποτ᾽ ἦσθα θήρ; τεταύρωσαι γὰρ οὖν.	Eri tu dunque fiera? Io nol sapevo!

Nella traduzione viene aggiunto il verbo 'divenire' (v. 903 R) in riferimento a Tebe e si omette πόλισμα (v. 919) per semplificare l'espressione con «duplice Tebe e le sue sette porte» (904 R). Infine, per evitare ripetizioni τεταύρωσαι γὰρ οὖν (v. 922) è reso con «io nol sapevo» (v. 907 R).

vv. 955-6 = vv. 939-40 R

κρύψῃ σὺ κρύψιν ἥν σε κρυφθῆναι χρεών,	Il nascondiglio troverai che addicesi
ἐλθόντα δόλιον μαινάδων κατάσκοπον.	a chi segretamente spia le Mènadi.

L'espressione risulta semplificata ma mantiene il senso.

v. 1031 = v. 1003 R

ὦναξ Βρόμιε, θεὸς φαίνῃ μέγας.	Deh, come il tuo poter dimostri, o Bromio!

Risulta omessa la traduzione di ὦναξ mentre l'espressione θεὸς φαίνῃ μέγας ('ti mostri un grande dio') è resa differentemente.

vv. 1056 = vv. 1028b-9R

αἳ δ᾽, ἐκλιποῦσαι ποικίλ᾽ ὡς πῶλοι ζυγά,	ad un tirso sfrondato; e allegre quelle come puledre libere dal giogo,

Aggiunta di «allegre» e omissione di ποικίλα.

vv. 1058-60 = vv. 1031-3 R

Πενθεὺς δ᾽ ὁ τλήμων θῆλυν οὐχ ὁρῶν ὄχλον	Penteo, che poco distinguea la turba

ἔλεξε τοιάδ᾽· Ὦ ξέν᾽, οὗ μὲν ἔσταμεν,	delle femmine, disse: «O forestiere,
οὐκ ἐξικνοῦμαι μαινάδων ὅσσοις νόθων·	di dove siamo non veggo io le Mènadi!

Manca la traduzione di ὁ τλήμων (v. 1058) e di νόθων (v. 1060).

vv. 1114-7a = vv. 1092-4 R

πρώτη δὲ μήτηρ ἦρξεν ἱερέα φόνου	Prima su lui piombò, ministra prima
καὶ προσπίτνει νιν: ὃ δὲ μίτραν κόμης ἄπο	fu del rito di sangue Agave a lui.
ἔρριψεν, ὥς νιν γνωρίσασα μὴ κτάνοι	Ed ei perché la madre lo ravvisi,
τλήμων Ἀγαύη,	via dalle chiome le bende scagliò

Manca la traduzione di ἦρξεν (v. 1114) e di μὴ κτάνοι (v. 1116), mentre μήτηρ (v. 1114) e Ἀγαύη (1117) si invertono nella traduzione di Romagnoli (rispettivamente vv. 1093 e 1094 R).

vv. 1120-4 = vv. 1099b-103 R

οἴκτιρε δ᾽ ὦ μῆτέρ με, μηδὲ ταῖς ἐμαῖς	[…] e per gli errori suoi
ἁμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνῃς.	non voler, madre, uccidere tuo figlio!»
ἣ δ᾽ ἀφρὸν ἐξιεῖσα καὶ διαστρόφους	Quella, spumando bava, e roteando
κόρας ἑλίσσουσ᾽, οὐ φρονοῦσ᾽ ἃ χρὴ	torcendo le pupille, e dissennata,
φρονεῖν,	era invasa dal Nume, e non l’udiva;
ἐκ Βακχίου κατείχετ᾽, οὐδ᾽ ἔπειθέ νιν.	

Nella traduzione l’espressione ταῖς ἐμαῖς ἁμαρτίαισι (vv. 1020-21a) diventa i ‘suoi errori’ in riferimento a Penteo perdendo, però, il gioco d’identità («non uccidere tuo figlio per i miei errori»[64]). Le espressioni al v. 1123 οὐ φρονοῦσ᾽ ἃ χρὴ φρονεῖν e οὐδ᾽ ἔπειθέ νιν al v. 1124 vengono rispettivamente rese con «dissennata» (v. 1102 R) e «non l’udiva» (v. 1103 R).

vv. 1133b-4a = v. 1113 R

ἔφερε δ᾽ ἣ μὲν ὠλένην,	Ed una un braccio, un piè l’altra portava:
ἣ δ᾽ ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις·	

Semplificazione delle due proposizioni che vengono accorpate in una con omissione di αὐταῖς ἀρβύλαις.

vv. 1189-92 = vv. 1166-8 R

Αγ. ὁ Βάκχιος κυναγέτας	AGAVE Bacco, ben destro cacciator, le Mènadi
σοφὸς σοφῶς ἀνέπηλ᾽ ἐπὶ θῆρα	lanciò su questa fiera!
τόνδε μαινάδας.	CORO Di cacce il Nume gode!
Χο. ὁ γὰρ ἄναξ ἀγρεύς.	

[64] Trad. it. G. Ieranò.

Manca la traduzione di σοφῶς (v. 1190) assorbito da «ben destro cacciatore» (v. 1166 R), mentre ὁ γὰρ ἄναξ ἀγρεύς (v. 1192) viene tradotto liberamente con «di cacce il Nume gode» (v. 1168 R).

vv. 1207b-8 = vv. 1185-6a R

κᾆτα κομπάζειν χρεὼν	Oh vano millantar di chi con l'armi
καὶ λογχοποιῶν ὄργανα κτᾶσθαι μάτην;	muove alla caccia!

Semplificazione dell'intera espressione.

vv. 1251-2a = vv. 1229-30a R

ὡς δύσκολον τὸ γῆρας ἀνθρώποις ἔφυ	Com'è burbera e sempre accipigliata
ἔν τ᾽ ὄμμασι σκυθρωπόν.	l'età senile!

Manca riferimento agli ἄνθρωποι (v. 1251).

vv. 1257-8 = vv. 1235b-6 R

[…] τίς αὐτὸν δεῦρ᾽ ἂν ὄψιν εἰς ἐμὴν	Or chi lo chiama,
καλέσειεν, ὡς ἴδῃ με τὴν εὐδαίμονα;	ch'egli vegga la mia felicità?

Manca il riferimento a ὄψιν εἰς ἐμὴν (v. 1257).

v. 1282 = v. 1258 R

ὀρῶ μέγιστον ἄλγος ἡ τάλαιν᾽ ἐγώ.	Oh me infelice! Oh spasimo crudele!

Il verso è reso con due vocativi che rimandano al senso del testo greco.

Gli esempi per il caso (b) sono rappresentati, innanzitutto da espunzioni, lacune o interpolazioni accolte nelle edizioni critiche (v. 182[65]; vv. 229-30[66]; v. 316[67]; v. 461[68]; v. 537[69]; vv. 652-3[70]; 1028[71]; 1372[72]); inoltre, Romagnoli tralascia di tradurre interi versi o parti di essi che rappresentano palesi ripetizioni di concetti già espressi precedentemente nel testo. Risultano, infatti, omessi dalla versione italiana: il v. 209 (κοινάς, διαριθμῶν δ᾽ οὐδέν᾽ αὔξεσθαι θέλει) che specifica i culti 'in comune' in onore di Dioniso e ribadisce il concetto secondo cui il dio non fa distinzione tra i suoi fedeli né per età (nel caso specifico di Tiresia e Cadmo) né per altre caratteristiche (di genere, sociali, ecc.); i vv. 242-7 e 286-97 che si riferiscono alla nascita di Dioniso, già raccontata nel primo stasimo ai vv. 88-102a; i vv. 300-1 e il v. 305 che ripetono il concetto

[65] Cfr. DODDS 1960[2], 92.
[66] Ivi, 98.
[67] Ivi, 111-2.
[68] Ivi, 135.
[69] Ivi, 144.
[70] Il primo è segnalato come lacuna (ivi, 28), il secondo viene omesso da Romagnoli perché in risposta al precedente.
[71] Ivi, 206-7.
[72] Ivi, 240.

sul potere profetico del furore bacchico già espresso ai vv. 298-9 immediatamente precedenti; ὡς ἐγὼ κλύω al v. 771 (= v. 755 R) per evitare la ripetizione con κἀκεῖνό φασιν αὐτόν; ἀλλ᾽ οὐκ ὀκνεῖν δεῖ al v. 780 (= v. 764 R), a cui si aggiunge la didascalia «ad un messo», così come i vv. 784b-5a che si riferiscono alla vergogna subita da Penteo in seguito alla battaglia contro le baccanti sul Citerone raccontata dal primo messaggero; i vv. 807-808 che si riferiscono al presunto accordo tra lo Straniero e Dioniso; ὃς πέφυκεν ἐν τέλει θεός al v. 860 (= v. 845 R), che ribadisce il concetto sulla divinità di Dioniso; δωμάτων al v. 914 (= v. 900 R); il vocativo ὦ γυναῖκες del v. 1040 (= v. 1012 R) perché il contesto denota già la presenza delle baccanti in scena, così come χεροῖν ἄγων del v. 1068 (= v. 1042 R) probabilmente perché sentito come pletorico nel contesto dell'espressione, che descrive il piegarsi dell'abete per mano di Dioniso; i vv. 1091 e 1098, che esprimono azioni già riportate nei versi immediatamente precedenti; ἐν ὕλῃ κείμενον δυσευρέτῳ del v. 1221 (= v. 1199 R) in quanto ribadisce un concetto similmente citato ai vv. 1219-20 (εὑρὼν ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς | διασπαρακτόν); il v. 1300 con la domanda di Agave a cui segue una lacuna nella risposta di Cadmo[73] e, analogamente, anche il v. 1371[74]; il v. 1387 dal momento che Agave ha già dichiarato di non voler mai più rivedere il Citerone e il tirso bacchico, lasciandoli perciò ad altre baccanti. Che questi versi siano stati omessi per eliminare eventuali ridondanze nella *performance* drammatica, è confermato dal fatto che le lacune ai vv. 242-7, 286-97, 300-1 e 305 siano presenti anche nell'edizione Zanichelli del 1922, mentre risultano reintegrate in quella del 1930[75]. I vv. 1150-2 e 1260b-2, dal sapore di massime filosofiche, non risultano presenti nella traduzione di Romagnoli probabilmente perché avrebbero rallentato il ritmo dell'azione drammatica (v. *infra*), come le esclamazioni di lamento quali ᾆ ᾆ al v. 596.

Altri casi, invece, risultano definiti da una maggiore libertà rispetto alla lezione del testo originale:

vv. 181-3 = vv. 178b-80a R

δεῖ γάρ νιν ὄντα παῖδα θυγατρὸς ἐξ ἐμῆς	Tu sai ch'è figlio
[Διόνυσον ὃς πέφηνεν ἀνθρώποις θεὸς]	della mia figlia: è giusto ch'io lo esalti
ὅσον καθ᾽ ἡμᾶς δυνατὸν αὔξεσθαι μέγαν.	per quanto è in me!

Come già accennato, il v. 182 non viene tradotto da Romagnoli perché discusso. Inoltre, il verbo 'sapere' (v. 178b R) manca nel testo greco che presenta invece δεῖ al v. 181 come verbo reggente di αὔξεσθαι: la traduzione è ripresa correttamente ai vv. 179-80a R.

v. 585 = v. 561 R

< σεῖε > πέδον χθονὸς Ἔννοσι πότνια.	Come la terra scuotono i Numi!

[73] Ivi, 232.
[74] Ivi, 240.
[75] Vd. *infra*.

I Numi (Ἔννοσις) sono resi soggetto al posto di χθονὸς πότνια e mancano i riferimenti alla sacralità.

vv. 715-6 = v. 698a R

κοινῶν λόγων δώσοντες ἀλλήλοις ἔριν	parlammo, contendemmo.
ὡς δεινὰ δρῶσι θαυμάτων τ᾽ ἐπάξια·	

Semplificazione del v. 715 e omissione del v. 716.

vv. 826-33 = vv. 808-15 R

Πε. πῶς οὖν γένοιτ᾽ ἂν ἃ σύ με νουθετεῖς καλῶς;	PENTEO Travestirmi da donna? Io n'ho vergogna.
Δι. ἐγὼ στελῶ σε δωμάτων ἔσω μολών.	DIONISO Veder dunque le Menadi non brami?
Πε. τίνα στολήν; ἦ θῆλυν; ἀλλ᾽ αἰδώς μ᾽ ἔχει.	PENTEO Consigli bene, tu; ma come fare?
Δι. οὐκέτι θεατὴς μαινάδων πρόθυμος εἶ.	DIONISO Entriamo nella reggia, ed io ti acconcio.
Πε. στολὴν δὲ τίνα φῂς ἀμφὶ χρῶτ᾽ ἐμὸν βαλεῖν;	PENTEO Acconciarmi, tu dici? e in che maniera?
Δι. κόμην μὲν ἐπὶ σῷ κρατὶ ταναὸν ἐκτενῶ.	DIONISO La chioma pria sugli omeri ti sciolgo.
Πε. τὸ δεύτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι;	PENTEO E qual foggia di veste mi porrai?
Δι. πέπλοι ποδήρεις: ἐπὶ κάρᾳ δ᾽ ἔσται μίτρα.	DIONISO Un peplo sino al piè: bende sul capo.

L'ordine dei versi risulta cambiato: i vv. 826-7 corrispondono ai vv. 810-1 R; vv. 828-9 a 808-9 R; v. 830 a 814 R; v. 831 a 813 R; 833 a 815. Il v. 812 R non è tradotto dal testo greco di cui, tra l'altro, manca il v. 832 (τὸ δεύτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι) e, più oltre, il v. 929 sulla mitra scomposta dai capelli di Penteo.

vv. 1025b-6 = vv. 998b-9 R

ὃς τὸ γηγενὲς	a cui la terra
δράκοντος ἔσπειρ᾽ Ὄφεος ἐν γαίᾳ θέρος,	messe fruttò del seminato drago,

La relativa è resa con soggetto diverso rispetto al testo greco, in cui ὃς si riferisce a Cadmo. In Romagnoli a compiere l'azione è invece la terra variando, così, il verbo che non è più ἔσπειρε, tuttavia mantenuto al participio «seminato». Inoltre, si registra l'omissione dell'apposizione γηγενὲς riferita al drago, così come si omette di tradurre Ὄφεος.

Riguardo al caso (c) si segnalano i seguenti esempi:

vv. 69-72 = vv. 78-81 R

μελάθροις ἔκτοπος ἔστω, στόμα τ᾽εὔφη-	Si ritiri ogni profano, lunge stia
μον ἅπας ἐξοσιούσθω·	nella casa, in pio silenzio si raccolga: chè
τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ	levare
Διόνυσον ὑμνήσω.	la canzone sacra a Bacco spetta a me!
	[TUTTI] Evoè!

Nel testo greco manca il riferimento ai profani (v. 78 R) ed è probabile che l'aggiunta preluda al seguito e definisca lo *status* sacrale delle baccanti; si registra inoltre la ripetizione del concetto μελάθροις ἔκτοπος ἔστω (v. 69), sdoppiato nelle espressioni «si ritiri ogni profano, lunge stia nella casa»[76] (vv. 78-9 R); nella traduzione risulta omesso il futuro ὑμνήσω (v. 72) che invece è reso con la perifrasi «levare la canzone […] spetta a me» (vv. 79-80 R) rimando con il successivo «evoè».

vv. 77-9 = vv. 87-9 R

ὁσίοις καθαρμοῖσιν,	rendendo puro sè nei riti mistici,
τά τε ματρὸς μεγάλας ὄρ-	e della madre Rea celebra l'orgie
για Κυβέλας θεμιτεύων	solenni

Al v. 77 ὁσίοις καθαρμοῖσιν («nel sacro rito purificatore»[77]) viene reso con la perifrasi «rendendo puro sè nei riti mistici» (v. 87 R) in riferimento al soggetto «chi ai Superi diletto»[78] (vv. 82-3 R); si registra inoltre un cambio di referente per l'aggettivo μεγάλας (v. 78) che viene connesso a ὄργια e non a Κυβέλας come nel testo greco, quest'ultimo reso con il teonimo Rea.

vv. 118-9 = vv. 122b-3 R

ἀφ᾽ἱστῶν παρὰ κερκίδων τ᾽	che i telai, che i pettini
οἰστρηθεὶς Διονύσῳ.	lasciò, punta dall'estro di Diòniso.

Il participio οἰστρηθεὶς al v. 119 viene sdoppiato con azioni che si riferiscono, da un lato all'abbandono da parte della «femminea turba» (vv. 121b-2a R) degli strumenti delle occupazioni domestiche per eccellenza (rese nel greco da ἀφ᾽ἱστῶν παρὰ κερκίδων), dall'altro al fatto che viene «punta dall'estro di Diòniso» riprendendo il significato proprio del verbo οἰστράω ('pungere', 'agitare', 'assillare').

vv. 170-1a = vv. 166-7 R

τίς ἐν πύλαισι; Κάδμον ἐκκάλει δόμων,	Chi della porta a guardia sta? D'Agenore

[76] Per la diversa interpunzione cfr. ivi, 75; IERANÒ 1999, 107.
[77] Trad. it. di G. Ieranò.
[78] CITTI 1991, 96 rimanda l'espressione a Petrarca (*RVF*, 28, 5: «a Dio diletta») e a Parini (*Alcune poesie di Ripano Eupilino*, 50, 3: «egli è quell'uom sí giusto e a Dio diletto».

Ἀγήνορος παῖδ᾽	il figlio a me venir si faccia, Cadmo

Aggiunte all'espressione τίς ἐν πύλαισι e variazione di ἐκκάλει in «venir si faccia».

v. 189b = 186aR

ταῦτ᾽ ἐμοὶ πάσχεις ἄρα·	T'avviene come avviene a me:

Ταῦτα viene reso con perifrasi «come avviene a me».

v. 192 = v. 189 R

ἀλλ᾽ οὐχ ὁμοίως ἂν ὁ θεὸς τιμὴν ἔχοι.	A piedi! Onor più grande il dio ne avrà!

Romagnoli aggiunge l'espressione prosastica «a piedi» come precisazione per la battuta di Tiresia ἀλλ᾽ οὐχ ὁμοίως ἂν ὁ θεὸς τιμὴν ἔχοι, in risposta alla richiesta di Cadmo di prendere un carro per salire sul Citerone.

vv. 221-5 = vv. 218-22 R

πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἑστάναι	Fra i loro crocchi son colmi boccali;
κρατῆρας, ἄλλην δ᾽ ἄλλοσ᾽ εἰς ἐρημίαν	e a sollazzo dei maschi si rimpiattano
πτώσσουσαν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν,	di qua, di là, per solitari anfratti:
πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκόους,	Menadi, a lor dir, di fiere in traccia;
τὴν δ᾽ Ἀφροδίτην πρόσθ᾽ ἄγειν τοῦ Βακχίου.	ma più che Bacco onorano Afrodite.

Al v. 218 R si registra l'aggiunta del pronome possessivo «loro» non altrimenti attestato in greco; i vv. 222-3 risultano invertiti mentre θυοσκόους (lett. 'ispirate' relativo a μαινάδες) al v. 224 viene reso con «di fiere in traccia» (v. 221) evidenziando, così, l'attività venatoria delle menadi.

vv. 248a = vv. 238 R

ἀτὰρ τόδ᾽ ἄλλο θαῦμα, τὸν τερασκόπον	Ma che nuovo prodigio io veggo mai?

Al v. 238 R «io veggo mai» traduce ὁρῶ del v. 249 denotando l'incredulità di Penteo di fronte ai due anziani travestiti da baccanti; inoltre la didascalia immediatamente precedente («Si accorge di Cadmo e Tiresia») ne puntualizza l'atteggiamento di stupore.

vv. 257-8 = vv. 248-50 R

σκοπεῖν πτερωτοὺς κἀμπύρων μισθοὺς	per trar novelli augurî, ardere vittime,
φέρειν.	e averne poi la tua mercé. Se schermo
εἰ μή σε γῆρας πολιὸν ἐξερρύετο, […]	non ti facesse la tua chioma bianca, […]

L'espressione σκοπεῖν πτερωτοὺς κἀμπύρων μισθοὺς φέρειν al v. 257 viene specificata con tre finali e il γῆρας πολιὸν (lett. 'bianca vecchiaia') del v. 258 viene reso per metonimia come «chioma bianca» (v. 250 R).

vv. 260b-3a = vv. 252b-5a R

γυναιξὶ γὰρ	chè dove
ὅπου βότρυος ἐν δαιτὶ γίγνεται γάνος,	trovo donne in baldoria e umor di grappoli,
οὐχ ὑγιὲς οὐδὲν ἔτι λέγω τῶν ὀργίων.	non credo a santità di cerimonie
Χο. τῆς δυσσεβείας. ὦ ξέν᾽, […]	I CORIFEA Qual empietà! Signore,

L'espressione al v. 253 R «donne in baldoria» è probabilmente basata sul greco ἐν δαιτὶ γυναιξὶ e si registra la banalizzazione di βότρυος γίγνεται γάνος (v. 261) con «umor di grappoli». Il vocativo ξένε (v. 263a) viene reso con «Signore» (255a R) e non nel significato letterale di 'straniero', forse per non confondere Penteo con il medesimo epiteto attribuito a Dioniso nel corso della tragedia. Tuttavia, il coro può a ben diritto rivolgersi a Pento con il termine 'straniero' data la sua origine dall'Asia e per il fatto che riconosce la sola sovranità di Dioniso.

vv. 334-5 = vv. 318b-20 R

παρὰ σοὶ λεγέσθω: καὶ καταψεύδου καλῶς	lascia che qui lo chiamino
ὡς ἔστι, Σεμέλη θ᾽ ἵνα δοκῇ θεὸν τεκεῖν,	Nume; e parrà per questa pia menzogna
	ch'abbia Semele generato un Dio,

L'espressione παρὰ σοὶ λεγέσθω (v. 334), riferita a Penteo, viene resa con la perifrasi «lascia che qui lo chiamino Nume» (vv. 318b-9a R) stravolgendo il senso dell'affermazione di Cadmo che vuole sia il nipote a proclamare la divinità di Dioniso; inoltre, καλῶς (v. 335) viene reso con 'pia' (v. 319).

vv. 367-9 = vv. 353b-6 R

Πενθεὺς δ᾽ ὅπως μὴ πένθος εἰσοίσει δόμοις	E mai Pentèo
τοῖς σοῖσι, Κάδμε· μαντικῇ μὲν οὐ λέγω,	a pentire non s'abbia! Il mio profetico
τοῖς πράγμασιν δέ· μῶρα γὰρ μῶρος λέγει.	spirto non parla, no: parlano i fatti:
	chè stolte cose quello stolto dice.

Ai vv. 353b-4 R viene mantenuta l'allitterazione Πενθεὺς δ᾽ ὅπως μὴ πένθος (v. 367) a discapito del senso letterale, mentre μαντικῇ μὲν οὐ λέγω del v. 368 viene reso alla terza singolare con soggetto il «profetico spirto» di Tiresia (vv. 354b-5a R). Si nota anche la resa allitterante di μῶρα γὰρ μῶρος (v. 369) con «stolte cose quello stolto» (356 R) mantendo però, in questo caso, anche il significato del testo greco.

vv. 371-7 = vv. 358-65a R

Ὁσία δ᾽ ἃ κατὰ γᾶν	Pietà, che batti l'auree
χρυσέαν πτέρυγα φέρεις,	penne sopra la terra, odi or di Penteo
τάδε Πενθέως ἀίεις;	le minacce? Odi l'empie
ἀίεις οὐχ ὁσίαν	offese contro Bromio,
ὕβριν ἐς τὸν Βρόμιον, τὸν	contro il figliuolo di Semele, il dèmone
Σεμέλας, τὸν παρὰ καλλι-	che venerato è più degli altri Superi

στεφάνοις εὐφροσύναις δαί-	fra i serti del convivio?
μονα πρῶτον μακάρων; ὃς τάδ᾽ ἔχει, […]	Suo dono è […]

Le espressioni χρυσέαν πτέρυγα (v. 372) e ὁσίαν ὕβριν (vv. 374-5) vengono tradotte al plurale, mentre al v. 373 τάδε (lett. ‘le cose’) è reso con «minacce» in base alle affermazioni di Penteo contro Dioniso e i suoi seguaci nell’episodio immediatamente precedente. I καλλιστεφάνοις εὐφροσύναις (lett. ‘feste gioiose dalle belle ghirlande’) al v. 376 vengono semplificati in «serti del convivio» (v. 364 R) e ὃς τάδ᾽ ἔχει (lett. ‘che ha queste cose’) al v. 377 viene reso con «suo dono è» (v. 365a R).

vv. 389-91 = vv. 374-6a R

ὁ δὲ τᾶς ἡσυχίας	Ma dell’accorto senno e del pio vivere
βίοτος καὶ τὸ φρονεῖν	tranquillo il corso volgesi
ἀσάλευτόν τε μένει […]	senza tempesta

Al v. 389 ἡσυχίας viene tradotto con «pio vivere» e risulta aggiunta la metafora della tempesta per definire il sereno svolgersi della vita.

vv. 397b-402a = vv. 382b-6 R

ἐπὶ τούτῳ	Or chi seguendo l’ardue
δέ τις ἂν μεγάλα διώκων	cose, vorrà le facili
τὰ παρόντ᾽ οὐχὶ φέροι. μαι-	non sopportare? Offeso, a quanto sembrami,
νομένων οἵδε τρόποι καὶ	chi così s’adopra, ha il cèrebro
κακοβούλων παρ᾽ ἔμοι-	dalla follia, nè bene si consiglia.
γε φωτῶν.	

Al v. 398 τὰ παρόντ᾽ οὐχὶ φέροι (lett. ‘non prende le cose presenti’) viene inteso nel senso di ‘non sopportare le cose facili’, con specificazione dell’oggetto e con φέρω usato nel significato di ‘sopportare’; nella seconda parte del discorso Romagnoli usa il singolare per tradurre μαινομένων e κακοβούλων φωτῶν.

vv. 406-8 = vv. 390-2 R

Πάφον θ᾽ ἂν ἑκατόστομοι	O a Pafo, cui fecondano
βαρβάρου ποταμοῦ ῥοαὶ	i flutti del Bocàro, che in mar gittasi
καρπίζουσιν ἄνομβροι.	per cento bocche e mai piogge vi cadono!

Al v. 391 R si trova il fiume cipriota Bocaro (Bocoro nell’edizione Zanichelli del 1930) secondo l’emendazione Βωκάρου del Meursius per βαρβάρου (v. 407); tuttavia il passo è ritenuto problematico in quanto il ‘fiume straniero’ nominato da Euripide dovrebbe in realtà essere il Nilo sulla base del riferimento alle ῥοαὶ ἑκατόστομοι[79], quest’ultima espressione tradotta con la perifrasi «che in mar gittasi per cento bocche» (vv. 391-2 R).

[79] Cfr. DODDS 1960², 124-6.

vv. 419-20 = vv. 402b-4a R

φιλεῖ δ᾽ ὀλβοδότειραν Εἰ-	e la Pace ama, che agli uomini
ρήναν, κουροτρόφον θεάν.	vita felice e pargoli
	largisce;

Al v. 402b R risulta aggiunta la locuzione «agli uomini» e la traduzione di κουροτρόφον («che fa crescere la gioventù»[80]) al v. 420 viene resa con «che […] pargoli largisce» (vv. 403b-4a R).

vv. 434b-5 = vv. 415b-7a R

Πενθεῦ, πάρεσμεν τήνδ᾽ ἄγραν ἠγρευκότες	La preda ti rechiamo
ἐφ᾽ ἣν ἔπεμψας, οὐδ᾽ ἄκρανθ᾽ ὡρμήσαμεν.	sulla cui traccia ne inviasti: vana
	non fu l'opera nostra.

Il verbo ἠγρευκότες al v. 434b è reso con il sostantivo «traccia» (v. 416 R), mentre l'espressione al v. 435b οὐδ᾽ ἄκρανθ᾽ ὡρμήσαμεν (lett. 'non invano ci mettemmo in moto') viene tradotta con «vana non fu l'opera nostra» (vv. 416b-7a R).

vv. 441-2 = vv. 423b-5 R

κἀγὼ δι᾽ αἰδοῦς εἶπον: Ὦ ξέν᾽, οὐχ ἑκὼν	Ond'io, quasi confuso,
ἄγω σε, Πενθέως δ᾽ ὅς μ᾽ ἔπεμψ᾽ ἐπιστολαῖς.	dissi: «Straniero, non per mio volere,
	ma per comando di Pentèo ti lego»

Al v. 441 αἰδοῦς (lett. 'vergognarsi') viene reso con «quasi confuso» (v. 423b R), mentre «ti lego» al v. 425 R è un'aggiunta e non traduce ὅς μ᾽ ἔπεμψα del v. 442. Inoltre, al v. 426 R Romagnoli aggiunge l'espressione colloquiale «E senti ancor».

vv. 494-6 = vv. 477-9 R

Δι. ἱερὸς ὁ πλόκαμος· τῷ θεῷ δ᾽ αὐτὸν τρέφω.	DIONISO Sacri sono: li nutro a onor del Nume.
Πε. ἔπειτα θύρσον τόνδε παράδος ἐκ χεροῖν.	PENTEO Quel tirso dammi poi: schiudi la palma!
Δι. αὐτός μ᾽ ἀφαιροῦ· τόνδε Διονύσου φορῶ.	DIONISO Toglimelo tu stesso: a Bacco è sacro.

Si registra la suddivisione in due frasi distinte dell'espressione ἔπειτα θύρσον τόνδε παράδος ἐκ χεροῖν (v. 495), con particolare rilievo all'imperativo «schiudi la palma» assente in greco; al v. 496 τόνδε Διονύσου φορῶ risulta travisato nel suo significato, in quanto la traduzione ribadisce piuttosto la sacralità del tirso, come avviene per le chiome (v. 479).

[80] Trad. it. di G. Ieranò

vv. 511a = v. 494a R

ἐκεῖ χόρευε	Cammina!

L'espressione ἐκεῖ χόρευε (lett. 'là danza') viene tradotto con l'imperativo «cammina».

v. 604a = v. 581a R

βάρβαροι γυναῖκες	o lidie femmine

Romagnoli precisa la provenienza delle baccanti dalla Lidia.

v. 609 = v. 586 R

ὡς ἐσεῖδον ἀσμένη σε, μονάδ᾽ ἔχουσ᾽	nel vederti, io che rimasta m'ero sola, e
ἐρημίαν.	senza luce!

Aggiunta di «senza luce» che riprende il φάος al verso immediatamente precedente.

vv. 688 = v. 666 R

θηρᾶν καθ᾽ ὕλην Κύπριν ἠρημωμένας.	di voluttà segrete ivano in traccia

Κύπριν ἠρημωμένας è reso con «voluttà segrete» anche se il participio è da riferire alle baccanti prima nominate e da tradurre con 'in solitudine'.

vv. 723b-7 = 705b-10 R

αἳ δὲ τὴν τεταγμένην	Or, giunta l'ora
ὥραν ἐκίνουν θύρσον ἐς βακχεύματα,	di celebrare l'orge, i tirsi scossero,
Ἴακχον ἀθρόῳ στόματι τὸν Διὸς γόνον	Bacco invocando ad alte grida, il figlio
Βρόμιον καλοῦσαι: πᾶν δὲ συνεβάκχευ᾽	di Giove, Bromio. E insieme risonò
ὄρος	ogni monte, ogni fiera: ed era tutto
καὶ θῆρες, οὐδὲν δ᾽ ἦν ἀκίνητον δρόμῳ.	un avventarsi, un correre.

Ἴακχον al v. 725 è tradotto con il più conosciuto Bacco (v. 707 R), συνεβάκχευε (v. 722) con «risonò» (v. 708 R), mentre οὐδὲν δ᾽ ἦν ἀκίνητον δρόμῳ viene reso con una perifrasi che specifica il movimento.

vv. 862-4 = vv. 847-9 R

ἆρ᾽ ἐν παννυχίοις χοροῖς	Or quando nella tenebra
θήσω ποτὲ λευκὸν	notturna il piè mio candido
πόδ᾽ ἀναβακχεύουσα […]	agiterò nel bacchico tripudio

Al v. 862 παννυχίοις χοροῖς ('danze notturne') viene reso con «tenebra notturna»; si registra l'aggiunta dell'aggettivo possessivo 'mio' a 'piede candido' del v. 848 R; il participio ἀναβακχεύουσα (v. 864) è tradotto con «nel bacchico tripudio» (v. 849 R).

vv. 869b-76 = vv. 854b-62 R

ἔξω φυλακᾶς	e l'insidia
εὐπλέκτων ὑπὲρ ἀρκύων,	delle ben tese reti? Col suo sibilo
θωΰσσων δὲ κυναγέτας	il cacciatore l'impeto
συντείνῃ δράμημα κυνῶν·	dei cani aizza invan sulla sua traccia:
μόχθοις τ᾽ ὠκυδρόμοις τ᾽ ἀέλ-	ch'essa pari ad un turbine
λαις θρῴσκει πεδίον	via per i prati lanciasi
παραποτάμιον, ἡδομένα	lungh'esso il fiume; e nelle solitudini
βροτῶν ἐρημίαις σκιαρο-	ove uomo non giunge, posa,
κόμοιό τ᾽ ἔρνεσιν ὕλας.	e tra virgulti della selva ombrosa.

Al v. 869b ἔξω φυλακᾶς εὐπλέκτων ὑπὲρ ἀρκύων risulta semplificato, mentre θωΰσσων ('gridare') del v. 871 viene reso con il complemento strumentale «col suo sibilo» (v. 855). Nella traduzione vengono aggiunti l'espressione «invan sulla sua traccia» (v. 857 R) e il verbo «posa» (v. 861 R) e si omette la traduzione di ἀέλλαις (vv. 873-4) e di ἡδομένα (v. 874), mentre πεδίον è reso con «via per i prati».

v. 881/901 (= v. 867/888 R)

ὅ τι καλὸν φίλον ἀεί.	E quanto è bello a noi sempre è gradito.

Aggiunta del complemento di termine «a noi».

vv. 890b-4 = vv. 877-81 R

οὐ	Mai nulla che travalichi
γὰρ κρεῖσσόν ποτε τῶν νόμων	le antiche leggi non si brami o investighi:
γιγνώσκειν χρὴ καὶ μελετᾶν.	e bene è cosa agevole
κούφα γὰρ δαπάνα νομί-	reputare che il massimo
ζειν ἰσχὺν τόδ᾽ ἔχειν,	potere abbian gli Dei, quali essi siano,
ὅ τι ποτ᾽ ἄρα τὸ δαιμόνιον,	

I verbi γιγνώσκειν καὶ μελετᾶν ('conoscere' e 'curarsi') del v. 892 sono resi con 'bramare' e 'investigare' (v. 878 R), di cui solo quest'ultimo riprende parzialmente il senso del primo verbo; κούφα δαπάνα (v. 892) viene reso con «bene è cosa agevole» (v. 879 R) e riprende letteralmente l'espressione che potrebbe essere piuttosto resa con «non costa nulla»[81].

vv. 907-8a = vv. 892b-4a R

μυρίαι δ᾽ ἔτι μυρίοις	Innumere
εἰσὶν ἐλπίδες·	speranze in cuor s'annidano
	ad innumere genti.

[81] Trad. it. di G. Ieranò.

Il verbo εἰσὶν è reso con la perifrasi «in cuor s'annidano».

v. 965 = v. 949 R

ἕπου δέ: πομπὸς [δ᾽] εἶμ᾽ ἐγὼ σωτήριος,	Seguimi! In salvo io ti guido […]

Il termine σωτήριος più propriamente significa 'salvatore' ed è riferito a Dioniso.

v. 971 = v. 955 R

δεινὸς σὺ δεινὸς κἀπὶ δείν᾽ ἔρχῃ πάθη,	Duro, sei duro, e a dura impresa or muovi:

Il termine δεινὸς è reso con «duro» mantenendo l'allitterazione del testo greco.

vv. 977-81 = vv. 961-5 R

ἴτε θοαὶ Λύσσας κύνες ἴτ᾽ εἰς ὄρος,	Al monte, al monte, su, della Rabbia
θίασον ἔνθ᾽ ἔχουσι Κάδμου κόραι,	ministre rapide
ἀνοιστρήσατέ νιν	cagne nel tiaso dove di Cadmo le figlie
ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ	danzano.
λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων.	Aizzatele
	contro il furente che di femminee
	vesti ravvolto, l'orge a spiare vien delle
	Mènadi!

Al v. 961 R si registra l'aggiunta di «ministre» in riferimento a Λύσσας, che nel testo greco risulta in rapporto con θοαὶ κύνες, e di «orge» al v. 965 R, laddove nel testo greco si parla di κατάσκοπον μαινάδων; l'espressione θίασον ἔνθ᾽ ἔχουσι viene resa con «nel tiaso dove […] danzano». Inoltre al v. 961 R, Romagnoli ripete εἰς ὄρος (v. 977) segnalando così la presenza del supposto tema musicale 'dell'estro bacchico'.

vv. 1148-9 = vv. 1128-19R

ἐγὼ μὲν οὖν τῇδ᾽ ἐκποδὼν τῇ ξυμφορᾷ	Pria che giunga la misera alla reggia,
ἄπειμ᾽, Ἀγαύην πρὶν μολεῖν πρὸς δώματα.	dall'orribil vista io m'allontano.

Ἀγαύην (v, 1149) è reso con «misera» (v. 1128 R) per anticiparne l'arrivo e τῇ ξυμφορᾷ con «orribil vista» in riferimento allo scempio del cadavere di Penteo.

vv. 1165-7a = vv. 1142-3R

ἀλλ᾽, εἰσορῶ γὰρ ἐς δόμους ὁρμωμένην	Dunque accogliete di Pentèo la madre
Πενθέως Ἀγαύην μητέρ᾽ ἐν διαστρόφοις	che roteando le pupille giunge,
ὄσσοις,	

L'anticipazione dell'ingresso di Agave non è resa con il verbo εἰσορῶ ma con l'espressione «Dunque accogliete», che si riallaccia ai versi dello stasimo. Nella traduzione del 1930 il testo risulta modificato.

Riguardo ai colloquialismi (d) si possono riscontrare i seguenti casi:

vv. 250b-1 = v. 241 R

– πολὺν γέλων –	[…] che follegian col tirso! Eh, via, ridicoli!
νάρθηκι βακχεύοντ᾽·	

L'apostrofe di Penteo «Eh, via, ridicoli!» rivolta a Cadmo e Tiresia rende il πολὺν γέλων del v. 251, adattandosi propriamente al tono ironico della scena.

v. 346b = vv. 331b-2 R

στειχέτω τις ὡς τάχος,	Presto,
	Muoviti

L'ordine di Penteo è ingiunto alla guardia in maniera sbrigativa, mentre il testo greco usa al solito l'indefinito τις.

v. 462 = vv. 445-6 R

Δι. τὸν ἀνθεμώδη Τμῶλον οἶσθά που κλύων.	DIONISO T'han mai parlato del fiorito
Πε. οἶδ᾽, ὃς τὸ Σάρδεων ἄστυ περιβάλλει	Tmolo?
κύκλῳ.	PENTEO Che cinge Sardi tutta in giro: sì.

L'affermazione τὸν ἀνθεμώδη Τμῶλον οἶσθά που κλύων viene tradotta con una domanda diretta, mentre οἶδα al v. 463 viene reso con 'sì'.

vv. 468-73 = vv. 451-6 R

Δι. οὔκ, ἀλλ᾽ ὁ Σεμέλην ἐνθάδε ζεύξας	DIONISO Non là, ma qui Semèle a lui fu
γάμοις.	sposa.
Πε. πότερα δὲ νύκτωρ σ᾽ ἢ κατ᾽ ὄμμ᾽	PENTEO In sogno ei te l'ingiunse? Oppur
ἠνάγκασεν;	t'apparve?
Δι. ὁρῶν ὁρῶντα, καὶ δίδωσιν ὄργια.	DIONISO Desti eravamo; e i riti m'affidò.
Πε. τὰ δ᾽ ὄργι᾽ ἐστὶ τίν᾽ ἰδέαν ἔχοντά σοι;	PENTEO E di che specie questi riti sono?
Δι. ἄρρητ᾽ ἀβακχεύτοισιν εἰδέναι βροτῶν.	DIONISO Conoscerlo ai profani non è le-
	cito.

Al v. 468 οὔκ, ἀλλ᾽ ὁ Σεμέλην ἐνθάδε ζεύξας γάμοις viene tradotto con soggetto Semele e non Zeus. L'espressione «desti eravamo» affievolisce il greco ὁρῶν ὁρῶντα (v. 670) e si registra l'omissione di ἔχοντά σοι (v. 671); «profani» (v. 456 R) usato per tradurre ἀβακχεύτοισιν (v. 473) riprende il v. 78 R.

vv. 576-8 = vv. 549-51 R

ἰώ,	Ehi là!
κλύετ᾽ ἐμᾶς κλύετ᾽ αὐδᾶς,	Ehi là, Baccanti,

ἰὼ βάκχαι, ἰὼ βάκχαι. Baccanti, udite la voce mia?

L'apostrofe ἰώ viene sistematicamente reso con «ehi là» e si nota il mantenimento delle ripetizioni.

vv. 822-3 = vv. 804-5 R

Πε. τί δὴ τόδ᾽; ἐς γυναῖκας ἐξ ἀνδρὸς τελῶ; PENTEO Come? Son uomo, e devo sembrare

Δι. μή σε κτάνωσιν, ἣν ἀνὴρ ὀφθῇς ἐκεῖ. femmina?

DIONISO Se ti scuoprono per uomo, esse t'uccidono.

Il valore di τελέω ('diventare', 'compiere') risulta attenuato dalla traduzione con 'sembrare', mentre la finale μή σε κτάνωσιν è resa principale.

Per il caso (e), riguardante aggiunte di porzioni di testo per completare parti lacunose o per rendere intellegibile l'azione teatrale si segnalano: i vv. 1307-20 R che risultano tradotti a partire dall'edizione critica di Wecklein, in cui si integrano i vv. 1312, 1664, 1668, 1674-7 del *Christus Patiens*[82], oppure le didascalie probabilmente indicanti sia le didascalie interne al testo che le presunte note di regia del progetto di spettacolo del 1911. Queste ultime possono essere suddivise in:

1. indicazioni sullo spazio scenico che si hanno prima del v. 1 R con la didascalia che recita «PALAZZO. – Da una parte rovine della casa di Semele, ancora fumanti»; dopo v. 501 R «[...] Tutto il coro si precipita presso l'erma di Dirce»; dopo v. 566: «Nuove scosse di terremoto: la reggia comincia a crollare»; dopo v. 572: «Nuove scosse. Dalla tomba di Semele si levano altissime fiamme»;
2. indicazioni sulle azioni dei personaggi si registrano per le didascalie dopo v. 61 R «[Dioniso] Si volge verso l'interno della scena»; dopo v. 71 R «[Dioniso] Esce»; dopo v. 165 R «Tutte le Menadi sono ormai schierate, dodici a destra, dodici a sinistra, intorno all'altare di Dioniso, rivolte verso la scena» e «[Tiresia] vestito da baccante, entra dalla sinistra, e si avvicina alla porta della reggia»; dopo il v. 211 R «[Penteo] entra infuriato, e senza vedere i due vecchi si rivolge alle guardie e ai cittadini che stanno sulla soglia della reggia» (questa didascalia, in particolare, fornisce dettagli sulla presenza di guardie e cittadini come corteo di Penteo, non altrimenti attestati nel testo greco); dopo il v. 327 «[Cadmo] Con la mano tremante cerca d'inghirlandare Penteo»; dopo v. 335 R «La guardia parte» e dopo v. 336 R «[Penteo] ad altre guardie»; dopo v. 356 R «I due vecchi [Cadmo e Tiresia] escono»; dopo v. 433 R «Le guardie trascinano Dioniso con le mani avvinte»; dopo v. 501 «Penteo entra nella reggia, e Dioniso è trascinato dalle guardie. Tutto il coro si precipita presso l'erma di Dirce»; dopo v. 548 R «Dal di dentro della reggia s'ode risonar la voce di Dioniso»; dopo v. 618 R «Esce dalla reggia, tra fiaccato e iracondo Penteo»; dopo

[82] Riconosciuto contenere circa trecento versi delle *Baccanti* tra cui il lamento di Agave sul corpo di Penteo e il discorso di Dioniso, altrimenti segnalati come lacuna dagli editori.

v. 620 R «[Penteo] Vede Dioniso» e dopo v. 623 R «Si avventa su di lui»; dopo v. 635 R «Dalla via che guida al Citerone giunge correndo un Bifolco»; dopo v. 829 R «[Penteo] Entra nella reggia» e dopo v. 846 R «[Dioniso] Entra nella reggia»; dopo v. 897 R «Esce dalla reggia Diòniso, parlando a Pentèo che lo segue»; dopo v. 1129 R «il messo se ne va»; dopo v. 1144 R «Agave grida dal di dentro» e dopo v. 1145 R «Agave entra in folle corsa, brandendo il tirso su cui è infitta la testa di Pentèo fra rami d'ellera. La segue uno stuolo di donne in costume di Menadi, dissennate e deliranti»; dopo v. 1161 R «Agave vagheggia la testa»;

3. a proposito dello stato emotivo dei personaggi e dell'interpretzione degli attori si hanno le didascalie dopo il v. 211 R «[Penteo] entra infuriato»; dopo v. 785 R «Dioniso mutando a un tratto piglio e intonazione: benevolo e ironico»; dopo v. 902 R «Penteo agitato da lieve delirio»; dopo v. 1145 R «La [*scil.* Agave] segue uno stuolo di donne in costume di Menadi, dissennate e deliranti».

Infine, la versione di Romagnoli presenta alcuni casi di traduzione libera (f), che talvolta mantengono il senso dell'originale e tra cui si annoverano:

vv. 311a-2 = vv. 292-3 R

μηδ᾽, ἢν δοκῇς μέν, ἡ δὲ δόξα σου νοσῇ,	nè reputarti, sol perchè lo credi,
φρονεῖν δόκει τι·	saggio, quando non saggia è la tua mente

vv. 638-40a = vv. 615-8a R

ὡς δέ μοι δοκεῖ – ψοφεῖ γοῦν ἀρβύλη δόμων ἔσω –	Ma mi sembra di udire un passo risonar dentro. Uscirà
ἐς προνώπι᾽ αὐτίχ᾽ ἥξει. τί ποτ᾽ ἄρ᾽ ἐκ τούτων ἐρεῖ;	a momenti nel vestibolo. Non è pago? Che vorrà?
ῥᾳδίως γὰρ αὐτὸν οἴσω, κἂν πνέων ἔλθῃ μέγα.	Io per me, se pure ei giunga pieno d'impeto selvaggio, sarò calmo

Al v. 638 ἀρβύλη ('stivale') è reso per metonimia con «passo»; τί ποτ᾽ ἄρ᾽ ἐκ τούτων ἐρεῖ; («cosa dirà dopo quanto è successo»[83]) del v. 639 viene tradotto liberamente in «Non è pago? Che vorrà?» (v. 616 R); ῥᾳδίως αὐτὸν οἴσω (lett. 'lo sopporterò facilmente') del v. 640a viene semplificato in «Io per me […] sarò calmo» (vv. 617-8).

v. 642a = v. 619a R

πέπονθα δεινά	Atroce smacco

Traduzione libera per il participio perfetto πέπονθα.

[83] Trad. it. di Giorgio Ieranò.

vv. 788-93 = vv. 772-7 R

Δι. […] κακῶς δὲ πρὸς σέθεν πάσχων ὅμως	DIONISO Ma sebbene tu m'offendi, io
οὔ φημι χρῆναί σ᾽ ὅπλ᾽ ἐπαίρεσθαι θεῷ,	t'ammonisco
ἀλλ᾽ ἡσυχάζειν: Βρόμιος οὐκ ἀνέξεται	a non lottar col Nume, e a star tranquillo.
κινοῦντα βάκχας σ᾽ εὐίων ὀρῶν ἄπο.	Bromio non mai sopporterà che tu
Πε. οὐ μὴ φρενώσεις μ᾽, ἀλλὰ δέσμιος φυγὼν	dall'orgie alpestri le Baccanti scacci.
σῴῃ τόδ᾽; ἢ σοὶ πάλιν ἀναστρέψω δίκην;	PENTEO Non vo' consigli! Ai ceppi sei
	sfuggito:
	sii cauto: o ch'io legare ancor ti faccio.

Al v. 788 κακῶς δὲ πρὸς σέθεν πάσχων ha come soggetto Dioniso che subisce le offese di Penteo, tuttavia nella traduzione di Romagnoli quest'ultimo diventa soggetto e viene utilizzato un verbo dal significato simile a πάσχω ('subire'); εὐίων ὀρῶν (lett. 'montagne bacchiche, evie') al v. 791 viene tradotto invertendo sostantivo e aggettivo al v. 775 R; σῴῃ τόδ᾽; ἢ σοὶ πάλιν ἀναστρέψω δίκην (v. 793) risulta tradotto liberamente riprendendo, forse, le conseguenze descritte nel precedente episodio.

vv. 796-801 = vv. 780-5 R

Πε. θύσω, φόνον γε θῆλυν, ὥσπερ ἄξιαι,	PENTEO Gliene offrirò: tra i gioghi
πολὺν ταράξας ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς.	alpestri: molto
Δι. φεύξεσθε πάντες: καὶ τόδ᾽ αἰσχρόν,	femmineo sangue, che si sparga degno!
ἀσπίδας	DIONISO Fuggir dovrete! E a vostra onta,
θύρσοισι βακχῶν ἐκτρέπειν χαλκηλάτους	coi tirsi
Πε. ἀπόρῳ γε τῷδε συμπεπλέγμεθα ξένῳ,	frangeran le Baccanti i bronzei scudi!
ὃς οὔτε πάσχων οὔτε δρῶν σιγήσεται.	PENTEO Mal c'imbattemmo in questo fo-
	restiero,
	che tacer non saprà, se pur l'uccidi.

L'espressione al v. 797 ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς è resa con «tra i gioghi alpestri» (v. 796 R) che potrebbe riprendere lo stesso termine al v. 775 R; φεύξεσθε πάντες (v. 798) è liberamente tradotto con «fuggir dovrete» (782 R); ἐκτρέπειν ('respingere') al v. 799 viene reso con 'frangere' (v. 787 R) forse per chiamare alla memoria la battaglia descritta dal Messaggero; la traduzione di ὃς οὔτε πάσχων οὔτε δρῶν σιγήσεται (v. 801) risulta molto libera e non coincide completamente con il testo greco.

vv. 849-50a = vv. 832b-3R

Διόνυσε, νῦν σὸν ἔργον· οὐ γὰρ εἶ πρόσω·	A te, Diòniso,
τεισώμεθ᾽ αὐτόν.	poi che lungi non sei, farne vendetta.

Semplificazione dell'espressione pur mantenendone il senso.

vv. 968b-70 = vv. 952b-4 R

Πε. ἁβρότητ᾽ ἐμὴν λέγεις.	PENTEO A mio bell'agio!
Δι. ἐν χερσὶ μητρός.	DIONISO Nelle man di tua madre.
Πε. καὶ τρυφᾶν μ᾽ ἀναγκάσεις.	PENTEO Oh me felice!
Δι. τρυφάς γε τοιάσδε.	DIONISO Quello ch'io dico.
Πε. ἀξίων μὲν ἅπτομαι.	PENTEO Avrò quello che merito!
Δι. δεινὸς σὺ δεινὸς κἀπὶ δείν᾽ ἔρχῃ πάθη,	DIONISO Duro, sei duro, e a dura impresa or muovi:

I vv. 968b-70 (= 952b-4 R) sono tradotti abbastanza liberamente e viene mantenuta la suddivisione sticometrica del testo originale.

vv. 1002-10 = vv. 981-6 R

γνωμᾶν σωφρόνα θάνατος ἀπροφάσι-	Aver modesta mente che docile
στος ἐς τὰ θεῶν ἔφυ·	si piega ai Numi, che non soverchia gli
βροτείως τ᾽ ἔχειν ἄλυπος βίος.	umani limiti,
τὸ σοφὸν οὐ φθονῶ·	questo è tranquillo viver. Saggezza scevra da
χαίρω θηρεύουσα: τὰ δ᾽ ἕτερα μεγάλα	invidia
φανερά τ᾽· ὦ, νάει< ν > ἐπὶ τὰ καλὰ	cerco, e m'allieto. Chiaro m'è ogni
βίον,	altro supremo compito:
ἦμαρ ἐς νύκτα τ᾽ εὐ-	dì e notte compier sempre sante opere:
αγοῦντ᾽ εὐσεβεῖν, τὰ δ᾽ ἔξω νόμιμα	e respingendo ciò che non lece dar gloria ai
δίκας ἐκβαλόντα τιμᾶν θεούς.	Superi.

L'intero passo presenta una traduzione estremamente libera che spesso non coincide con l'originale greco.

v. 1037a = v. 1009R

ὁ Διόνυσος ὁ Διόνυσος,	Evoè, evoè!

v. 1076 = v. 1050b-1aR

ὅσον γὰρ οὔπω δῆλος ἦν θάσσων ἄνω,	Che mentre ancor nascosto era fra i rami,

vv. 1180-3 = vv. 1157-60R

Αγ. μάκαιρ᾽ Ἀγαύη κληζόμεθ᾽ ἐν θιάσοις.	AGAVE e i tiasi esalteranno la mia gloria.
Χο. τίς ἄλλα;	CORO E dopo te?
Αγ. τὰ Κάδμου...	AGAVE La prole
Χο. τί Κάδμου;	CORO Quale prole?
Αγ. γένεθλα	AGAVE Di Cadmo le figliuole,

μετ᾽ ἐμὲ μετ᾽ ἐμὲ τοῦδ᾽	dopo me, dopo me, colpian la fiera!
ἔθιγε θηρός· εὐτυχής γ᾽ ἆδ᾽ ἄγρα.	CORO Andare puoi di simil caccia altiera!

L'espressione al v. 1180 μάκαιρ᾽ Ἀγαύη κληζόμεθ᾽ ἐν θιάσοις viene tradotto liberamente pur mantenendo il senso; Κάδμου (v. 1181) è sostituito con 'prole' e ritorna poi al v. 1158; il v. 1183 è attribuito ad Agave ma nella traduzione risulta pronunciato dal coro, la cui successiva battuta è lacunosa.

vv. 1222-6 = vv. 1200-4 R

ἤκουσα γάρ του θυγατέρων τολμήματα,	Com'io poneva entro le mura il piede,
ἤδη κατ᾽ ἄστυ τειχέων ἔσω βεβὼς	col vegliardo Tiresia, fra le Mènadi,
σὺν τῷ γέροντι Τειρεσίᾳ Βακχῶν πάρα·	alcuno mi narrò l'insania furia
πάλιν δὲ κάμψας εἰς ὄρος κομίζομαι	delle mie figlie; ond'io, tornato al monte,
τὸν κατθανόντα παῖδα Μαινάδων ὕπο.	il figliuolo cercai, da quelle ucciso.

Il verbo ἤκουσα (v. 1222) reso con «alcuno mi narrò» (1202); Βακχῶν πάρα (v. 1224) più propriamente potrebbe riferirsi all'azione di lasciare le baccanti da parte di Cadmo e Tiresia[84]; κομίζομαι τὸν παῖδα (v. 1225) è reso con «il figliolo cercai» (v. 1204).

vv. 1230-2 = vv. 1207-9 R

τὴν δ᾽ εἶπέ τίς μοι δεῦρο βακχείῳ ποδὶ	d'Agave alcun mi disse che l'aveva
στείχειν Ἀγαύην, οὐδ᾽ ἄκραντ᾽ ἠκούσαμεν·	qui spinta Bacco; e non mi disse il falso:
λεύσσω γὰρ αὐτήν, ὄψιν οὐκ εὐδαίμονα.	chè innanzi a me la scorgo. Ahi fiera vista!

v. 1245 = v. 1223 R

φόνον ταλαίναις χερσὶν ἐξειργασμένων.	Oh strage, oh mani misere omicide!

Il testo dell'edizione Zanichelli del 1922 è lo stesso di quella pubblicata da Quattrini[85], ma grazie alle annotazioni lasciate da Romagnoli sul 'copione' rinvenuto nel Fondo roveretano è possibile stabilire quali modifiche furono probabilmente apportate per la rappresentazione al Teatro greco di Siracusa. Gli appunti che si trovano a matita sulla prima, seconda e quarta pagina di copertina (figg. 10-1) sembrano riferirsi, per vari indizi e per il tratto di scrittura, ad una prova della rappresentazione, forse una 'filata' prima del debutto, oppure alla preparazione di alcuni dettagli scenici da riferire alle maestranze tecniche: in prima pagina, al centro, si legge «provare gli [urli?] nella reggia | preparare fuochi | preparare i cavalli per l'arrivo di Pentèo | preparare gli squilli per Pentèo e per Diòniso», mentre in alto a destra si riconoscono due parole semi-illeggibili, una delle quali in rosso; in seconda pagina Romagnoli scrive «Subito i campanelli di [rimando?] per la reggia e per la [musica?] | Penteo nel cocchio seguito da

[84] Cfr. la traduzione in SUSANETTI 2010, 127: «di ritorno dalle baccanti».
[85] Si segnalano di seguito alcune modifiche che sono da riferirsi a errori di stampa.

tre cavalieri | La statua di Dirce»; infine sulla quarta di copertina le note risultano estremamente fitte e quasi illeggibili (come per la nota sul margine superiore e quella disposta lungo il margine destro in cui si menziona un «controscena» del gruppo di danzatrici diretto dalle Braun), e si segnalano dal margine superiore: «Per i [mi…] vestiti alla greca | Timpani alla [parete?] di […] | Piac. del nettare dell'api | - Più presto i […] squilli piace a Diòniso | - Pentèo strappa il tirso a Diòniso[86] | - Più fuoco a tempo e | il fuoco più alto | A tempo il terremoto | Fare l'incendio nella reggia | - Scepi - è alte grida[87] | Il 2° vestito di Pentèo colore più vivo | Controscena Braun scena fra Dioniso e Penteo | Al monte più [gravità?]». Infine, lungo il margine destro si legge: «[P…] controscena Braun».

Nella prima pagina interna si legge in alto «Personaggi – Manca Pentèo[88] | Pag. II[89] Squilli | = 20 squilli[90] | 30 - Campanelli | 76 - Campanello Diòniso», mentre sul margine in basso è riportata la scritta «39, fuoco sul capo». Le annotazioni con i riferimenti di pagina rimandano nei primi quattro casi agli effetti musicali che andavano a sottolineare particolari momenti della messinscena: a pagina 11 i vv. 205-11 R^2, corrispondenti alla battuta di Tiresia che informa Cadmo (e gli spettatori) dell'arrivo di Penteo sono 'incorniciati' da righe a matita e, sul margine destro, dalla scritta «Squilli», in modo che anche il dettaglio sonoro delle trombe[91] sottolineasse l'avvicinarsi del re sulla scena; a pagina 20 e a inizio di pagina 21 si trova di nuovo la scritta 'squilli' (nel secondo caso in maiuscolo e sottolineata con due tratti), in quanto chiudono il primo stasimo e aprono al secondo episodio con l'ingresso della Guardia che porta Dioniso al cospetto di Penteo; a pagina 30-31 in corrispondenza con i vv. 549-66 R^2, sullo scambio di battute tra Dioniso e il coro all'inizio del terzo episodio, troviamo tre annotazioni a margine che si collocano ai vv. 549-51 R^2 «1° campanello | l[…] | le spire», 560 R «2° campanello | breve rombo», 566 R^2 «3° campanello», in un momento del dramma, per così dire, 'magico' o 'miracoloso' dato che il terremoto, forse richiamato da quel «breve rombo», porterà al crollo del palazzo di Penteo, per cui il riferimento alle «spire» potrebbe alludere al fumo dell'incendio effettivamente messo in scena, insieme al crollo della reggia; a pagina 79 dopo il v. 1313 R^2 e dopo la didascalia «Sulla tomba di Semele appare [DIONISO]» una nota a margine recita «Campanello per | […] | di Dioniso», segnalando così l'apparizione del dio nel finale.

[86] Probabilmente è un'azione per i vv. 478-9 R^2.

[87] Questa annotazione potrebbe essere un'indicazione per l'attore Mario Scepi che interpretava il Bifolco nello spettacolo del 1922: l'espressione «alte grida», infatti, rimanda al v. 707 che fa parte delle sue battute.

[88] Romagnoli segnala l'omissione del nome di Penteo nella lista dei personaggi.

[89] Il simbolo sta per 'undici'.

[90] Il segno è da intendersi come virgolette alte (") a denotare la stessa parola sulla riga precedente (cioè «Pag.»).

[91] Secondo una lettera di Mulè al conte Gargallo, datata 2 marzo 1922 (AFI, Documenti 1922), il compositore avrebbe richiesto, per rinforzare l'orchestra, oltre agli elementi della banda cittadina anche un terzo e quarto corno, una terza tromba, un clarinetto piccolo in mi b, un triangolo, uno «silofono», tamburelli, un sistro e venti trombette speciali da far suonare a dei bambini.

La nota, prima citata, con il rimando a pagina 39 apre invece alle modifiche testuali apportate alla traduzione, alcune da presumere per motivi scenici dal momento che non risultano poi integrate nel testo del 1930, oppure da ricondurre a chiare correzioni di tipo editoriale. Nel primo caso, ad esempio, la sostituzione di pagina 39 viene segnalata dallo stesso Romagnoli con un tratto a matita per il v. 741 «E portavano fuoco sopra i riccioli», optando, quindi, per la scelta «sul capo» che corrisponde dal punto di vista metrico al verso precedentemente composto ma, tuttavia, non si trova sostituita nella successiva edizione librara[92]. Altre modifiche si trovano sull'ultima pagina bianca del volume, sempre con rimando al corrispettivo numero di pagina. L'elenco che si legge in alto si riferisce alle correzione di errori di stampa elencati così di seguito: «9 – Oh mio diletto» per segnalare l'espunzione di 'h' al v. 175 R^2; «32 – se di te faceano scempio?» rimanda al v. 589 R^2 dove si corregge il punto esclamativo con l'interrogativo come nell'edizione Quattrini[93]; «69 = traffissi[94]» per sostuire al v. 1193 R^2 «trassi», integrato anche a matita nella pagina segnalata[95] per correggere un altro errore di stampa, riportato correttamente nell'edizione Quattrini e Zanichelli 1930[96]; «58 – Coro per Messo» notifica l'attribuzione dei vv. 1004-5 R^2 al coro e non al Secondo Messaggero, come invece indicato sempre nelle edizioni del 1912 e del 1930[97]; «79 – Agave - Cadmo», come più precisamente segnalato dai tratti a matita alla corrispondente pagina Romagnoli corregge anche in questo caso l'assegnazione scorretta del v. 1361 R^2, pronunciato da Cadmo, ad Agave[98]. Nella stessa pagina sul margine in basso, si trovano poi una serie di appunti simili a quello riferito alla correzione di pagina 39: «12 – Chi qua chi là» sostituisce il «di qua, di là» al v. 220 R, così mantenuto anche nel 1930[99]; «15 – O figlio» corregge al v. 314 R^2 l'interiezione 'Oh' con h, depennata anche con un tratto di matita analogamente al v. 175 R^2 precedentemente annotato e 502 R^2, quest'ultimo segnalato alla nota seguente («28 – D'Acheloo») con la sostituzione della preposizione 'di'[100]. Al centro della pagina a destra, si leggono poi alcune annotazioni che non si riferiscono ad interventi testuali ma sembrano essere appunti o promemoria: «cartolina Coefore | " " "[101] Edipo Baccanti | […] | facoltà […] | prove».

Passando alle annotazioni interne al testo, escluse quelle appena analizzate, si rinvegnono alcuni tagli e la presenza di croci o altri segni grafici in margine a parole o interi versi da interpretare non come modifiche ma, piuttosto, come 'appuntamenti' per i movimenti scenici o a sussidio della musica e della tecnica. Riguardo ai tagli si

[92] ROMAGNOLI 1930, 70.
[93] Cfr. ID. 1912, 43, v. 589 R. Anche in ID. 1930, 63 viene riportata la correzione della punteggiatura.
[94] Si riconoscono almeno due cancellature sopra questa nota.
[95] Cfr. ID. 1922a, 69 (presso Fondo Romagnoli).
[96] Cfr. ID. 1912, 90, v. 1193 R e ID. 1930, 104.
[97] ID. 1912, 76, vv. 1004-5 R. ID. 1930, 93.
[98] Cfr. ID. 1912, 102, v. 1361 R e ID. 1930, 116.
[99] Ivi, 38.
[100] Ivi, 57 non riporta la modifica. Si segnalano, inoltre, oscillazioni tra le due scritture nelle edizioni 1912 e 1922, mentre l'edizione 1930 sembra normalizzare sistematicamente l'uso di 'O'.
[101] Posti sotto la parola 'cartolina' sono da intendersi come rimando.

segnalano: i vv. 43-4 R^2 «e donne insieme e giovinette corrono | a ciel sereno sotto i verdi abeti» che, come per gli esempi di omissioni (b) prima considerati, renderebbero il testo ridondante dal momento che già nei due versi precedenti vengono menzionate le donne di Tebe spinte ad abbandonare le proprie case da Dioniso; i vv. 54b-7 R^2, «E stabilite | qui tali cose, il piede volgerò | ad altra terra, a rivelarmi. E se | Tebe, salita in ira, le Baccanti», producono un taglio non chiaro, in quanto si priverebbe di soggetto (Tebe) anche il verso successivo «tenti dal monte discacciar con l'armi»; il v. 87 R^2 «rendendo puro sé nei riti mistici», viene eliminato forse perché eccessivamente specifico e ritenuto inutile ai fini dell'azione; analogamente anche il v. 155 R^2 «belle d'oro cui reca il Tmolo» riferito alle menadi; i vv. 640-53 R^2, che riguardano una battuta del Primo messaggero e la relativa risposta di Penteo, possono essere state omesse per introdurre più direttamente la *rhesis*; i vv. 976-86 R^2 e 991-3 R^2 vengono eliminati dal terzo stasimo forse per l'oscurità testuale, non direttamente intellegibile al pubblico, oppure perché 'sostituiti' con esecuzioni di danza; i vv. 1078-9 R^2, 1090 R^2, 1097b-8a R^2, 1113-6 R^2 e 1123 R^2 del monologo del Secondo messaggero sono eliminati in quanto rappresentano dettagli che probabilmente non risultano determinanti all'azione descritta (le menadi che tentano di catturare Penteo e la sua morte per mano di Agave), anche se risulta curiosa l'omissione dei versi in cui viene descritto lo scempio del corpo del re tebano, dall'alto potenziale patetico per la recitazione dell'attore («Ed una un braccio, un piè l'altra portava: | nude l'ossa apparian dai fianchi rotti; | e con le mani sanguinose tutte | si palleggiavan di Pentèo le carni»).

Degli altri tipi di annotazioni si riportano i vari casi e le relative ipotesi su un'eventuale connessione con lo spettacolo del 1922. A pagina 3 dopo il v. 61 R^2 e prima della didascalia «[Dioniso] Si volge verso l'interno della scena» un segno a croce rimanda ad un'annotazione sul margine destro «Entrata Baccanti», tuttavia cancellata e inserita al v. 63 R^2 dopo «o mie seguaci» da un asterisco con una linea che prosegue verso il margine in basso dove viene indicata la nota «I DANZA» e poco sopra, in corrispondenza con la didascalia «Esce» e con un segno a matita collegato con la precedente nota, si trova scritto «+ Entrata» da intendersi, come prima, 'delle baccanti'. Inoltre, nella medesima pagina al v. 66 R^2 si trova sottolineata l'espressione «frigi timpani» forse ad indicare un segnale per i musicisti che, probabilmente, hanno già cominciato a suonare all'inizio della coreografia. A pagina 5 i vv. 84 R^2, 88 R^2, 89b R^2 e 90b R^2 sono preceduti da numeri dall'uno al quattro per suddividere le battute tra le corifee, secondo una prassi sperimentata da Romagnoli almeno già con l'*Agamennone*[102] e, plausibilmente, anche negli spettacoli ad esso precedenti. A pagina 8 dopo la didascalia «Tutte le Menadi sono ormai schierate, dodici a destra, dodici a sinistra, intorno all'altare di Dioniso, rivolte verso la scena» si trova annotato «MUSICA E DANZA | ~~2° Danza~~ | 1° Bis» segnalando, quindi, come a differenza dell'indicazione didascalica il coro replicasse la prima coreografia alla fine della parodo. A pagina 17 dopo la didascalia «I due vecchi si allontanano» si trova, cancellata, la scritta «Danzatrici»; alla

[102] Vd. *infra*.

pagina successiva, infatti, comincia il primo stasimo e in margine ai vv. 357-63 R^2 («Pietà che fra le Dee sei venerabile, | Pietà, che batti l'auree | penne sopra la terra, odi or di Pènteo | le minacce? Odi l'empie | offese contro Bromio, | contro il figliuolo di Semele, il dèmone | che venerato è più degli altri Superi […]») Romagnoli annota «un po' più agitata», forse in riferimento alla recitazione della Prima corifea che in questo brano sta denunciando l'ὕβρις di Penteo nella precedente scena con Cadmo e Tiresia[103]. La «DANZA II» viene segnalata a pagina 19 in corrispondenza dei vv. 380-6 R^2, anche se in margine si leggono le parole cancellate «DANZA [TRIET?]». A pagina 46, in conclusione del terzo episodio, si trova la «III DANZA», mentre la «DANZA IV» conclude il terzo stasimo, nel quale si trova al v. 987 R^2 una croce in prossimità della parola «Brandendo». In margine del v. 1101 R^2 si trova un tratto e una 'm' che indica la sostituzione di 't', depennata, alla parola «sputando», un errore di stampa così riportato anche nell'edizione 1930[104] ma non in quella edita da Quattrini dove si trova, secondo le corrette intenzioni autoriali (e filologiche[105]), «spumando»[106]. A pagina 63, dopo la conclusione della *rhesis* del Secondo messaggero, Romagnoli indica «DANZE IV [bis? …]», per poi tornare alle pagine 68-9 segnalando con piccole croci a matita le parole «cacciata» al v. 1180 R^2, «mani» al v. 1184 R^2, «predato» al v. 1187 R^2, «solida | scala» ai vv. 1190-1 R^2, «infigga» al v. 1193 R^2. Infine, a pagina 79 a margine dei vv. 1365-6 R^2 si trova la scritta «PERORAZIONE», forse ad indicare un momento di particolare *pathos* in preparazione al finale.

L'edizione Zanichelli del 1930 viene destinata a un *target* di lettori e presenta alcune modifiche rispetto al testo del 1912 (e 1922). Il sistema dei personaggi[107] è qui completo e l'omissione di Penteo rispetto alla precedente edizione è stata reintegrata, mentre nella stessa pagina è presente una didascalia più dettagliata: «La scena si svolge a Tebe, davanti alla reggia di Pentèo. Da un lato si vedono, ancora fumiganti, le rovine della casa di Semèle». In generale, le didascalie sono aumentate e, in certi casi, anche variate per dare maggiore completezza al testo[108]: «Entra Dioniso, e rivolge lo sguardo alle rovine della casa di Semele» (Romagnoli 1930, 27); «[Dioniso] Esce. Quasi subito dalle due pàrodoi irrompe il Coro delle Baccanti» (ivi, 29); «Tutte le Mènadi sono ormai schierate intorno all'altare di Diòniso e rivolte verso la scena» (ivi, 34); «Dal monte giunge, esterrefatto e angosciato, un messo» (ivi, 92); «Giungono da lungi le grida dissennate d'Agave» (ivi, 98); «[Agave] Alle ancelle» (ivi, 117)[109]. Lievi modifiche di punteggiatura denotano una maggiore cura editoriale ma non verranno trattate singolarmente in questa sede, in quanto numerose e pertinenti ad un ambito di ricerca

[103] Cfr. DODDS 1960², 117-8.
[104] ROMAGNOLI 1930, 96.
[105] E., *Ba.*, v. 1122: «ἀφρὸν ἐξιεῖσα».
[106] Cfr. ROMAGNOLI 1912, 81, v. 1101 R.
[107] ID. 1930, 26.
[108] Si registra in un caso l'eliminazione della didascalia «agitato da lieve delirio» riferita a Penteo nel terzo episodio (ID. 1912, 66).
[109] In ivi, 103 venivano apostrofate le 'fantesche'.

differente rispetto all'analisi condotta finora[110]. Più interessanti, invece, le evidenti varianti d'autore e l'integrazione nella nuova traduzione di quelle porzioni testuali che nell'edizione Quattrini e Zanichelli 1922 erano state eliminate o perché ripetitive rispetto a versi ad esse precedenti, oppure perché difficilmente intellegibili nel contesto scenico per cui la versione era stata elaborata, portando così ad un aumento del numero di versi complessivo.

Nel primo caso, le varianti sono introdotte per correggere errori di traduzione del testo greco oppure per normalizzare la sintassi e il lessico in italiano corrente, rispondendo a quel criterio di 'aggiornamento' linguistico postulato da Romagnoli nel 1911: cfr. Romagnoli 1930, 40 «bel parlare» al posto di «ben parlare» (v. 260 R); *ibid.* «il tuo nome festeggia» per «esalta il nome tuo» (v. 302); *ibid.* «saggio ti mostri» per «saggezza mostri» (v. 313 R); ivi, 46 «Bocòro» per «Bocàro» (v. 391 R); ivi, 48 «Non per voler mio, straniero» inverte il precedente «Straniero, non per mio volere» (v. 424 R); ivi, 49 «i rai del sole schivi» per «i rai del sole eviti» (v. 443 R); ivi, 50 «Conoscerli ai profani non è lecito» varia al plurale il «Conoscerlo» del v. 455 R; ivi, 51 «Vuoi con orpelli curïoso rendermi?» varia il «Vuoi con simile orpello incuriosirmi?» al v. 458 R; *ibid.* «e qual n'era l'aspetto» per «e quale aspetto aveva» (v. 460 R); ivi, 52 «E a noi per primi addotte l'orge hai tu?» per «E a noi per primi adotte hai tu quest'orge?» (v. 464); ivi, 54 «E te custodiremo in ceppi avvinto» per «E avvinto in ceppi te custodiremo» (v. 480 R); ivi, 58 «coi bacchici | tripudî, in danze» aggiunta dell'accento circonflesso e sostituzione del singolare 'danza' (v. 543 R); ivi, 71 «scudi leggeri» per il precedente «leggieri» (v. 768 R); ivi, 77 «Mai non indosserò veste da femmina» variante per «Indossar mai potrò femminea veste» (v. 818 R); ivi, 81 «E qual mai fu […]» inversione di «fu mai» (v. 863 R) rende maggiormente poetica la battuta, che viene pronunciata dal coro in uno stasimo; ivi, 96 «Quella, sputando bava» trasmette l'errore già presente nell'edizione 1922 e lì corretto a matita da Romagnoli con «spumando» (v. 1101 R); ivi, 98 «Su via, la madre di Pentèo s'accolga» sostituisce «Dunque accogliete di Pentèo la madre» (v. 1142 R); ivi, 99-103 le battute attribuite al coro in Romagnoli 1912, 85-9 sono qui assegnate alla Corifea; Romagnoli 1930, 105 «E tu, padre, gradiscili» sostituisce «E tu li accogli, o padre» (v. 1218 R); ivi, 106 «Più limpido mi sembra, ora, più lucido» varia il precedente «Più limpido e più lucido mi sembra» (v. 1243 R); ivi, 108 «Che vedo, ahimè! Queste mie man' che recano?» sostituisce «Ahi! Che vedo? Che recan queste mani?» (v. 1256 R) eliminando, così, la concitata sequenza di esclamazioni e domande; ivi, 113 «Come potrò, me misera» varia il 'povera' al v. 1310 R; *ibid.* «bacerò» normalizzazione del precedente «bacierò» (v. 1313 R); ivi, 115 «guidare all'are e alle tombe Ellène» sostituisce e corregge[111] il «corti Ellene» (v. 1352 R); ivi, 117 «Troppa fu dura l'onta che Dïòniso | sopra la casa tua

[110] Queste modifiche riguardano, ad esempio, l'aggiunta di virgole per isolare particolari espressioni o incisi, la precisazione dell'accento o della coronide sulle parole o i nomi più inusuali (cfr., ad es., «Dïòniso»), la resa con iniziale maiuscola di alcuni nomi comuni che denotano, in realtà, le divinità (cfr. «Nume» e «Demone» per indicare Dioniso), la sostituzione dell'interiezione 'oh' senza h, l'aggiunta della vocale finale in parole tronche.

[111] Cfr. E., *Ba.*, v. 1359: τάφους.

volle aggravare» inverte la precedente espressione «volle aggravare su la casa tua» (v. 1368 R).

Le integrazioni di versi, come già anticipato, riguardano parti eliminate per la loro ripetitività oppure battute che nel contesto scenico non risultavano probabilmente efficaci in quanto precedono o seguono lacune testuali. Entrambi i casi sono significativi per determinare la maggiore aderenza al testo originale imposta dal nuovo *target* di lettori a cui Romagnoli intende offrire una traduzione più completa (anche se non totalmente) rispetto alle edizioni precedenti, che anche grazie a questo raffronto possono essere considerate le vere e proprie versioni sceniche delle sue *Baccanti*. In riferimento alle lacune del testo greco, i versi reintrodotti nell'edizione del 1930 riguardano:

vv. 229-30 = Romagnoli 1930, 38

[Ἰνώ τ᾽ Ἀγαύην θ᾽, ἥ μ᾽ ἔτικτ᾽ Ἐχίονι,	Ino, ed Àgave ond'io nacqui ad Echíone,
Ἀκταίονός τε μητέρ᾽, Αὐτονόην λέγω.]	e d'Atteón la madre, io dico Autònoe,

In questi versi, ritenuti interpolati, vengono nominate le sorelle di Semele e specificati i legami di parentela tra Penteo e Atteone, preludendo al parallelo delineato da Cadmo ai vv. 337-40 tra la fine di quest'ultimo e il destino del re tebano[112].

v. 1300 = ivi, 111

ἦ πᾶν ἐν ἄρθροις συγκεκλῃμένον καλῶς;	Congiunte insieme le membra sue trovasti?
. . . . .	

Le 'membra' (ἄρθροις) diventano, per analogo significato, soggetto al posto di σῶμα, nominato al v. 1298 e richiamato da πᾶν a inizio verso. In questa edizione, Romagnoli riporta anche graficamente la lacuna con la risposta di Cadmo.

v. 1371 = ivi, 116

στεῖχέ νυν, ὦ παῖ, τὸν Ἀρισταίου	O figlia, muovi or dove d'Aristèo…
. . . . .	

Romagnoli riporta la lacuna con i tre puntini di sospensione, senza segnalare la mancanza di un intero verso come nelle edizioni[113].

Sulle integrazioni di versi attorno a concetti o vicende precedentemente nominati nel testo, che potevano dunque appensantire la dizione scenica e renderla meno intellegibile al pubblico, si segnalano innanzitutto i vv. 242-7 e 286-97 che narrano la leggenda sulla nascita di Dioniso ripetendo, rielaborandoli, i versi della parodo che sono presenti già nell'edizione Quattrini ma risultano modificati in quella Zanichelli 1930 per rendere in italiano l'equivoco μηρός/ὅμηρος ai vv. 292-6. I vv. 94-8 («λοχίοις δ᾽ αὐτίκα νιν δέ- | ξατο θαλάμαις Κρονίδας Ζεύς, | κατὰ μηρῷ δὲ καλύψας | χρυσέαισιν

[112] Cfr. DODDS 1960, 98.
[113] Ivi, 56.

συνερείδει | περόναις κρυπτὸν ἀφ᾽ Ἥρας») vengono tradotti da Romagnoli nelle due edizioni rispettivamente con:

vv. 101-5a R = Romagnoli 1930, 31

Ed in novello genitale talamo	Ed in novello genitale talamo
il Cronide l'accolse, e nel suo femore	Giove l'accolse, e nella propria scàpola
lo chiuse, ove con fibule	lo chiuse, ove con fibule
d'oro lo assicurava, per nasconderlo	d'oro lo assicurava, per nasconderlo
ad Era;	ad Era;

Il riferimento al 'femore' che traduce per metonimia il μηρός, la coscia, di Zeus viene invece reso nel 1930 con 'scapola', andando a modificare il verso per ragioni metriche sostituendo Giove con Cronide (in greco si ha Κρονίδας Ζεύς al v. 95) e l'aggettivo 'suo' con 'propria'. Anche al v. 508 R, in riferimento all'attribuzione a Dioniso del nome Ditirambo da parte di Zeus, si trova ancora 'femore', prontamente sostituito con 'scapola' nell'edizione 1930 (ivi, 57).
La variante 'scapola' si ritrova poi nei versi reintegrati:

vv. 242-7 = ivi, 39

ἐκεῖνος εἶναί φησι Διόνυσον θεόν,	Ei bandisce che esiste un Dio Dïòniso,
ἐκεῖνος ἐν μηρῷ ποτ᾽ ἐρράφθαι Διός,	cucito un dì di Giove nella scapola,
ὃς ἐκπυροῦται λαμπάσιν κεραυνίαις	che fu bruciato dal fiammante folgore
σὺν μητρί, Δίους ὅτι γάμους ἐψεύσατο.	con la sua madre insiem, perché, mentendo,
ταῦτ᾽ οὐχὶ δεινῆς ἀγχόνης ἔστ᾽ ἄξια,	favoleggiò di sue nozze con Giove.
ὕβρεις ὑβρίζειν, ὅστις ἔστιν ὁ ξένος;	E se tale onta a noi reca il foresto,
	non è, chiunque ei sia, degno d'un laccio?

vv. 286-97 = ivi, 40-1

καὶ καταγελᾷς νιν, ὡς ἐνερράφη Διὸς	Tu lo beffeggi perché nella scapola
μηρῷ; διδάξω σ᾽ ὡς καλῶς ἔχει τόδε.	fu cucito di Giove: io questo fatto
ἐπεί νιν ἥρπασ᾽ ἐκ πυρὸς κεραυνίου	ti dirò proprio come avvenne, Giove,
Ζεύς, ἐς δ᾽ Ὄλυμπον βρέφος ἀνήγαγεν θεόν,	poiché tratto dal fuoco della folgore
Ἥρα νιν ἤθελ᾽ ἐκβαλεῖν ἀπ᾽ οὐρανοῦ·	ebbe il fanciullo, lo recò fra i Numi.
Ζεὺς δ᾽ ἀντεμηχανήσαθ᾽ οἷα δὴ θεός.	E Giunone volea scaraventarlo
ῥήξας μέρος τι τοῦ χθόν᾽ ἐγκυκλουμένου	dal cielo giù; ma tale astuzia Giove
αἰθέρος, ἔθηκε τόνδ᾽ ὅμηρον ἐκδιδούς,	trovò, ch'era pur Dio. Franse una parte
. . . . .	dell'ètra che la terra intorno cinge,
Διόνυσον Ἥρας νεικέων: χρόνῳ δέ νιν	e un idolo ne finse, ed in ostaggio
βροτοὶ ῥαφῆναί φασιν ἐν μηρῷ Διός,	a Giunone lo die'. Quindi, col tempo,

ὄνομα μεταστήσαντες, ὅτι θεᾷ θεὸς	narrâr, sul nome equivocando, gli uomini
Ἥρᾳ ποθ᾽ ὠμήρευσε, συνθέντες λόγον.	che nutrito di Giove entro la scàpola
	il Nume fu; che scapolato invece
	era così dall'ira di Giunone.

Nonostante Romagnoli traduca pertinentemente ὅμηρον (v. 293) con 'ostaggio' il gioco fonico, per cui nella trasmissione della leggenda si sarebbero confusi i termini μηρός/ὅμηρος, viene giustificato grazie all'uso del verbo 'scapolare' che denota lo scampare, il sottrarsi ad una situazione difficile o di pericolo e si connette per paronomasia a 'scapola', variando tuttavia l'espressione ὅτι θεᾷ θεὸς | Ἥρᾳ ποθ᾽ ὠμήρευσε, συνθέντες λόγον per riprodurre anche in italiano l'omofonia. Questo gruppo di versi era stato ritenuto spurio da Dindorf, Tyrrell e Wecklein secondo una suggestione di Böckh, nonostante non abbiano riportato una motivazione plausibile per giustificarne l'espunzione[114]. Quindi, Romagnoli potrebbe aver deciso di omettere questi versi dalla traduzione del 1912 per due ordini di motivi: seguendo le indicazioni di Wecklein dal momento che la sua edizione critica era stata sicuramente consultata dal grecista e rispondendo a motivazioni sceniche, considerando la complessità della resa in italiano e l'omissione anche di altri versi riferibili al medesimo tema.

Infine, all'interno dello stesso episodio, Romagnoli aggiunge i dettagli sul potere dionisiaco in chi lo riceve, così come descritti da Tiresia:

vv. 300-1 = ivi, 41

ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ᾽ ἔλθῃ πολύς,	E quando in abbondanza alcun l'ingurgiti,
λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμηνότας ποιεῖ.	fa sì che gli ebbri dicano il futuro

v. 305 = *ibid.*

μανία δὲ καὶ τοῦτ᾽ ἐστὶ Διονύσου πάρα.	ed anche tal follia vién da Dïòniso.

[114] Ivi, 106-7 riporta e confuta le principali obiezioni alla genuinità del passo.

3. *La traduzione di* Agamennone *(1914, 1922)*

Nel 1914 Romagnoli pubblica la prima edizione del suo *Agamennone. Dramma tragico di Eschilo tradotto in versi italiani* presso la Società Tipografica di Siracusa e in collaborazione con il Comitato per le Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco, dedicando la traduzione, significativamente, a Mario Tommaso Gargallo. Questa versione era stata riservata per la vendita al pubblico in quanto nella quarta di copertina è indicato il prezzo di £ 2; non è da escludere, inoltre, che potrebbe anche essere stata approntata ad uso interno per il Comitato, gli artisti e il personale dell'allestimento. La casa editrice Zanichelli pubblicherà nuovamente l'*Agamennone* nel 1922 all'interno della neo-inaugurata collana dei *Poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli*. Questo secondo volume, che contiene anche *Coefore* ed *Eumenidi*, presenta una *Prefazione* al testo parzialmente ripresa e sviluppata a partire dal capitolo dedicato a Eschilo nel *Teatro greco* (1918): in entrambi i contributi le riflessioni condotte dal grecista si impostano, probabilmente, sulla sua esperienza teatrale dato che l'*Agamennone* era stato portato in scena a Siracusa nel 1914, mentre le *Coefore* avrebbero debuttato nel 1921. La presentazione della trilogia eschilea nell'edizione Zanichelli, infatti, si sofferma su alcuni elementi, quali l'interpretazione psicologica dei personaggi e della scena di Cassandra, riportando conclusioni che si adattano maggiormente ad una visione, si potrebbe dire, registica del testo piuttosto che ad una ricostruzione storico-critica[1].

Nella prima parte della *Prefazione*, Romagnoli incentra la propria riflessione sull'ἠθοποιΐα di Eschilo, di cui il grecista riconosce nell'*Orestea*[2] un'evoluzione rispetto alle «maschere tragiche»[3] dei precedenti drammi, generalmente rassomiglianti l'una all'altra in base allo *status* ricoperto nel dramma. Il grecista porta l'esempio di Eteocle, Danao e Pelasgo, i cui tratti comuni erano determinati dalla loro natura 'regale' e rileva che, in generale, i caratteri eschilei appaiono come «una folla di energumeni […] tutti invasi da una furia, da un impeto di dissoluzione» i quali «parlano parole di fuoco, tutte barbagli e alato volo d'immagini»[4]. Tuttavia, secondo Romagnoli, nella creazione di scene grandiose e soprannaturali, Eschilo prende a modello la vita reale restituendo una certa plausibilità alle azioni descritte[5]: quindi, i personaggi stessi vengono sì creati come «statue favellanti»[6] ma se ne può anche intravvedere una caratterizzazione psicologica realistica, specialmente in una drammaturgia matura come

[1] In chiusa all'introduzione Romagnoli propone affermazioni simili a quelle riportate nella *Prefazione* al *Ciclope* (1911): «Mi sembra di avere offerti al lettore non ellenista i principali elementi che occorrono alla piena intelligenza di Eschilo. Il resto è questione di gusto e non esige preparazione specifica» (ROMAGNOLI 1922b, 18).
[2] Ivi, 4.
[3] ID. 1957 [1918], 53.
[4] Ivi, 51.
[5] Ivi, 50-1.
[6] Ivi, 55.

quella dell'*Orestea*, dove la figura di Clitemnestra viene ad assumere una «straordinaria complessità»[7] grazie al carattere ipocrita che la contraddistingue. Di volta in volta si rilevano le risposte «aspre ed ironiche» di quest'ultima al coro dei vecchi argivi, il sarcasmo dietro le «velate allusioni» dei suoi intenti omicidi, il «brutale cinismo» con cui denuncia l'assassinio di Agamennone, «la lussuria e la ferocia» che ne denotano gli impulsi criminali[8]. Soprattutto nel suo rapporto con Egisto si manifestano le dinamiche della «coppia delinquente», per cui Clitemnestra agisce come «protettrice» di un uomo che, in ogni aspetto, è a lei succube[9].

Eschilo pare attribuire una caratterizzazione più marcata anche al coro rispetto al suo tradizionale «ufficio gnomico», rendendolo partecipe all'azione nonostante l'obbligata stasi in orchestra: come si è già accennato, i coreuti dell'*Agamennone* siracusano («ventiquattro vecchioni argivi […] che si poggiano gravi e curvi ai loro bastoncelli»[10]) si mantengono ai margini della scena disposti attorno ad una riproduzione della *thymele* di Dioniso, ma in particolari momenti frangono il loro immobilismo, ad esempio per fare spazio all'ingresso di Agamennone in scena su un carro (fig. 9) oppure per opporsi armato alle minacce di Egisto nel finale[11]. Questa compartecipazione agli eventi da parte dei coreuti non si basa su invenzioni sceniche *ad hoc* ma, piuttosto, è ricondotta da Romagnoli proprio all'arte compositiva di Eschilo che nella scena dell'assassinio di Agamennone (vv. 1346-71) «con genialità somma, frange la arcaica unità, per cui ventiquattro persone si fondevano, all'unisono, a formare un solo uomo; e fa parlare varî coreuti, abbozzando in ciascun d'essi un carattere»[12]. La traduzione stessa (vv. 1465-84 R) riprende la suddivisione di battute tra i membri del coro e ne riflette i differenti punti di vista:

A È del re questa la voce: dunque il fatto è già compito!
B Consigliamoci, avvisiamo quale sia miglior partito.
C Ecco l'avviso mio: diamo l'allarme,
che i cittadini corrano alla reggia!
D Piombiamo dentro, dico io: cogliamo
gli assassini col ferro ancor grondante!
E Anch'io dico così: bisogna agire:
non è momento d'indugiare, questo!
F È chiaro! Questi son preludî
la tirannia sopra Argo piomberà.
D Perdiamo tempo! E quelli, sotto i piedi
cacciandosi ogni indugio, opran, non dormono!
A Non so quale partito approvar debba:
chi agisce, deve ben prender consiglio!

[7] ID. 1922, 5.
[8] Ivi, 5-8. Per quest'ultima considerazione Romagnoli rimanda ai trattati di criminologia dell'epoca.
[9] Ivi, 11-2.
[10] AFI, Rassegna Stampa 1914, «Giornale di Sicilia», 17 aprile 1914.
[11] BORDIGNON 2012, 25.
[12] ROMAGNOLI 1922, 5.

B È pure il mio parer: tanto, non posso
richiamar, coi discorsi, in vita il morto!
C Ci curverem tutta la vita a questi,
che svergognano la reggia e spadroneggiano?
D Patire non si può: meglio è morire:
prima che la tirannide, la morte.
A Argomentar dobbiamo dunque dai gèmiti,
e profetar che spento è il nostro re?
B Veder chiaro, bisogna, e poi discorrere:
altro è congetturare, altro è sapere!
A Questa m'ha proprio persuaso a pieno:
sapere prima come sta l'Atride!

La traduzione di questi versi coincide con l'intento, concepito su un'analisi squisitamente esegetica del brano, di diversificare l'individualità dei singoli coreuti, in special modo quella di A e D. Alle parti corali, poi, Eschilo affida anche quello che Romagnoli chiama «tematismo musicale»[13], cioè la ripetizione e lo sviluppo di concetti ricorrenti all'interno dell'intera trilogia che ne garantiscono l'unità tematica complessiva: il «tema delle Erinni», ad esempio, viene variamente citato dal coro sia nell'*Agamennone* che nelle *Coefore* fino a prendere forma fisica nel personaggio corale delle *Eumenidi*[14]. Come osservato nelle *Baccanti*, quindi, anche per l'*Orestea* Romagnoli individua un *refrain* a cui attribuisce una natura 'musicale' e che caratterizza certi momenti dell'azione drammatica richiamando il pubblico «al fosco substrato di cause misteriose che governano le sorti umane»[15].

La scena di Cassandra (vv. 1072-330 = vv. 1165-445 R), la cui analisi occupa buona parte della *Prefazione*, risalta all'interno dell'*Agamennone* per la peculiare struttura drammaturgica[16]. Concepita da Eschilo, a opinione di Romagnoli, nell'alveo dei sintomi di una crisi epilettica l'interpretazione del personaggio risulta alternata per almeno tre volte da momenti di «accessi e stasi»[17], delirio e coscienza, a cui corrispondono registri ben definiti: quello dell'accesso, in particolare, è caratterizzato da un linguaggio immaginifico dominato da metafore teriomorfiche, dietro cui si celano i protagonisti della vicenda (Clitemnestra descritta come giovenca, cagna e leonessa, Agamennone visto come toro e leone, Egisto come leone imbelle e lupo). Le parole della profetessa in delirio estatico evocano, secondo Romagnoli, «tutto il substrato della religione primitiva, con divinità animalesche e mostruose, che aveva dominato anche la

[13] Ivi, 18.
[14] ID. 1957 [1918], 70-1.
[15] Ivi, 70.
[16] ID. 1922, 12-3: «La scena di Cassandra non ha davvero bisogno di commenti estetici. La sua potenza è così sfolgorante, che, anche ieri, pubblici di variissima composizione, di variissima sensibilità, l'hanno seguita avvinti, affascinati, esterrefatti».
[17] Ivi, 13.

terra d'Ellade, e che, soffocata dalla religione olimpica, mandava però attraverso i numerosi spiragli la sua tetra luce»[18]. Questo rimando conferma, una volta di più, il ruolo giocato dalle scoperte archeologiche e dagli studi sul primitivismo della religione ellenica nell'immaginario teatrale di Romagnoli: la scena ideata da Cambellotti per *Agamennone* nel 1914 riproduce, su indicazione dello stesso grecista, l'enorme piazza di Argo circondata da mura ciclopiche, entro cui è riprodotta la Porta dei Leoni di Micene alta circa sette metri, e sulla destra si impone la torre di vedetta di tredici metri con a fianco la reggia degli Atridi costruita secondo i canoni dell'architettura micenea[19].

La traduzione di *Agamennone* e il relativo spettacolo, dunque, possono essere analizzati entro queste coordinate: da un lato, il fascino esercitato da simili richiami archeologico-culturali, dall'altro la ricerca di una definizione dei caratteri propri dei singoli personaggi così come era stata, presumibilmente, ideata da Eschilo. Il fatto poi che la versione fosse stata prodotta per un allestimento teatrale dovrebbe immediatamente definirne la natura di adattamento drammatico: in realtà, rispetto al testo delle *Baccanti* del 1912, l'*Agamennone* del 1914 si presenta più fedele al testo originale con 1830 versi rispetto ai 1670 dell'edizione Page 1972 e tagli operati prevalentemente su passi filologicamente incerti o corrotti[20]. Il vero e proprio testo di scena, infatti, non è rappresentato dalla versione a stampa ma dai 'copioni', uno presso l'AFI, l'altro presso il Fondo Romagnoli, su cui sono riportati tagli e modifiche da riferire allo stesso spettacolo. Inoltre, alcune edizioni critiche dell'*Agamennone*, con appunti e note a matita di Romagnoli stesso e ora presenti nell'omonimo Fondo, possono essere assunte con una certa sicurezza come i testi di riferimento per la versione: Si tratta delle edizioni pubblicate da E.W. Schneidewin (1883), A. Sidgwick (1905) e P. Ubaldi (1909), mentre di alcune varianti proposte da Wecklein si discute nella *Prefazione* all'*Orestea* del 1922[21] ma, al momento, non è stata trovata una copia del testo critico all'interno del Fondo attraverso la quale istituire un confronto con le precedenti[22]. I tre volumi citati permettono, quindi, di ragionare sulla traduzione in maniera parzialmente differente rispetto a quanto è stato fatto con le *Baccanti*: analizzando il *work in progress*, l'officina del traduttore, è possibile comparare il lavoro con il testo a stampa e, infine, con le riduzioni per la scena ricostruibili a partire dai copioni e da informazioni della stampa coeva.

Data la fortuna di possedere gli 'ipotesti' della traduzione, con i chiari riferimenti del traduttore stesso, l'impostazione dell'analisi non presenterà la suddivisione degli

[18] Ivi, 15.
[19] NORCIA 2004, 32-3.
[20] Sono omessi per questo motivo i vv. 7, 527, 1521-2. Il v. 1291 non viene tradotto forse perché un inciso che «dichiara meglio 'ἐν θεῶν κρίσει'» (UBALDI 1909, 231, *ad loc.*; cfr. anche MEDDA 2017, vol. 3, 267-8) e viene spesso trasposto dagli editori. Riguardo al v. 930 l'omissione può essere dovuta perché il senso è ridondante rispetto ai vv. 928b-9. Altri casi verranno riportati nell'analisi dei singoli passi.
[21] ROMAGNOLI 1922, 17, n. 1.
[22] La copia dell'edizione critica di WILAMOWITZ 1914, presente nel Fondo, non offre alcun rimando al suo uso come testo di riferimento per la traduzione del 1914.

interventi al testo seguita per le *Baccanti*, ma evidenzierà le modifiche direttamente nel commento per poi raffrontarle con i copioni scenici.

Sistema dei personaggi:

φύλαξ	Scolta
χορός	Coro di vecchi Argivi
Κλυταιμήστρα	Clitennestra
[Ταλθύβιος] κῆρυξ	Araldo
Ἀγαμέμνων	Agamennone
Κασάνδρα	Cassandra
Αἴγισθος	Egisto

Romagnoli tra le *dramatis personae* cita anche «Guardie, seguaci d'Agamennone e d'Egisto, prigionieri troiani, popolo d'Argo», tutti effettivamente presenti come comparse e coristi nello spettacolo del 1914.

vv. 1-7 = vv. 1-8 R

θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ᾽ ἀπαλλαγὴν πόνων	Numi, il riscatto concedete a me
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἣν κοιμώμενος	dei miei travagli, della guardia lunga
στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην,	un anno già, ch'io vigilo sui tetti
ἄστρων κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγυριν,	degli Atridi, prostrato su le gomita
καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ θέρος βροτοῖς	a mò d'un cane. E de le stelle veggo
λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι	il notturno concilio, ed i signori
ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν ἀντολαῖς τε τῶν·	riscintillanti che nell'ètra fulgono,
	ed il verno e la state all'uomo recano.

Al v. 1 R, Romagnoli rende i Numi (θεούς) con un vocativo per poi concordare questo termine con il verbo 'concedere', che traduce αἰτῶ del greco: in questo modo, l'azione non è compiuta dalla guardia che prega gli dèi di liberarla dalle sue pene ma sono questi ultimi a concedere l'ἀπαλλαγή. L'esordio con l'invocazione alle divinità si alterna nelle traduzioni di vari periodi e lingue con la resa di θεούς come accusativo[23]: nel caso di Romagnoli l'allocuzione agli dèi potrebbe, innanzitutto, rispondere all'esigenza di mantenere in *incipit* proprio questa parola, di particolare pregnanza per l'intera trilogia in quanto incentrata sulla «presenza oscura e pervasiva del divino, che nell'ultimo dramma, le *Eumenidi*, diventa anche presenza scenica»[24]; inoltre, attribuisce al discorso della guardia un tono enfatico rispondendo probabilmente ad esigenze sceniche dato che l'interprete, come si evince dalle fotografie, era collocato sulla torre all'interno dell'imponente scenografia di Cambellotti. In verità, la guardia nell'*Agamennone* svolge un soliloquio più che una preghiera caratterizzata da un'invocazione

[23] Una casistica è raccolta da IERANÒ 2014, 56.
[24] Ivi, 57. Cfr. anche ROMAGNOLI 1957 [1918], 70; MEDDA 2017, vol. 2, 11.

agli dei[25], ma per le versioni sceniche di Romagnoli si può supporre che questo inizio magniloquente, così come l'allocuzione «Suol di Tebe, a te giungo» al v. 1 R delle *Baccanti*, rivesta una funzione teatrale ad enfatica apertura del dramma. Tuttavia, da una recensione allo spettacolo si evince che «La scolta cantilenava i versi in una maniera tutt'altro che drammatica, la quale toglieva lo spicco a tutte le parole e ne faceva una specie di nenia monotonamente pesante»[26]: in questo caso, lo stile di recitazione potrebbe essere stato condizionato dalle affermazioni della Scolta ai vv. 16-7 = vv. 18-9 R (vd. *infra*). La traduzione dell'ossimorico[27] φρουρὰν κοιμᾶσθαι viene resa con «della guardia lunga | […] ch'io vigilo | […], prostrato su le gomita» seguendo l'edizione Ubaldi, in cui si eguaglia l'espressione eschilea con «φρουρὰν φρουροῦντα κοιμᾶσθαι, "giacere facendo la guardia"»[28] e da cui Romagnoli trae lo sdoppiamento di κοιμώμενος in 'vigilo, prostrato'. La scelta del verbo 'prostrare' potrebbe anche derivare dal senso di ἄγκαθεν ('tra le braccia' in A., *Eu.*, v. 80) reso da Paley con «with head in hand», da Ahrens «ulnis nixus», da Sidgwick «couched head on arms»[29] e da Ubaldi «appoggiato ai gomiti (cioè col capo fra le braccia)»[30]. Al v. 6 R l'aggettivo 'notturno' è riferito al concilio delle stelle e non a queste stesse come nel testo greco (v. 4, ἄστρων νυκτέρων). Infine, Romagnoli omette di tradurre il v. 7 espunto dall'edizione Ubaldi[31].

v. 8 = v. 9 R

καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ σύμβολον,	Ed ora il segno aspetto della lampada,

Resa di φυλάσσω con 'aspettare'.

vv. 10b-7 = vv. 12-9

ὧδε γὰρ κρατεῖ	Così comanda il cuor che aspetta e brama
γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ·	di maschia donna. E intanto, ecco il mio
εὖτ᾽ ἂν δὲ νυκτίπλαγκτον ἔνδροσόν τ᾽ ἔχω	letto,
εὐνὴν ὀνείροις οὐκ ἐπισκοπουμένην	irrequieto, molle di rugiada,
ἐμήν· φόβος γὰρ ἀνθ᾽ ὕπνου παραστατεῖ,	né sogno alcuno lo frequenta mai:
τὸ μὴ βεβαίως βλέφαρα συμβαλεῖν ὕπνῳ·	ché non sovrasta a me sonno, ma téma

[25] IERANÒ 2014, 57.
[26] AFI, Rassegna Stampa, «Eco della cultura», 15 aprile 1914.
[27] Cfr. SCHNEIDEWIN 1883, 3, *ad loc.* Nel testo conservato presso il Fondo Romagnoli l'espressione si trova sottolineata. Sull'interpretazione di φρουρὰν κοιμᾶσθαι vd. MACE 2002, 38, n. 11; IERANÒ 2014, 57-9; MEDDA 2017, vol. 2, 12-3.
[28] UBALDI 1909, 5, *ad loc.*
[29] SIDGWICK 1905, vol. 2, 3. Cfr. anche *ibid.*: «PROLOGUE. *The palace of Agamemnon at Argos, at night. Enter a watchman, who reclines head on arm, and soliloquises*», nella nota a inizio del commento Sidgwick non solo puntualizza la posizione della guardia con la testa tra le braccia ma chiarisce anche che sta svolgendo un soliloquio.
[30] UBALDI 1909, 6, *ad loc.* Nell'edizione posseduta da Romagnoli la traduzione di Ubaldi è sottolineata in rosso, così come il passo delle *Eumenidi*.
[31] *Ibid.* In SCHNEIDEWIN 1883, 4, v. 7 Romagnoli ha aggiunto le parentesi quadre a matita. Sul verso cfr. l'analisi in MEDDA 2017, vol. 2, 16-8.

ὅταν δ᾽ ἀείδειν ἢ μινύρεσθαι δοκῶ,	ch'io le pupille a sopor greve chiuda.
ὕπνου τόδ᾽ ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος,	E quando intono – a cogliere un antidoto
	che il sonno vinca – un canto od una nenia,

'Maschia donna' (v. 13) varia γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (v. 11) attribuendo direttamente a Clitemnestra l'attitudine maschile e non, come in greco, al suo cuore. Inoltre, l'aggettivo 'maschia' potrebbe essere stato ripreso dalla traduzione di Bellotti (1825, 193: «di donna | Il maschio cor che ciò bramosa aspetta») riportata da Ubaldi nel suo commento[32]. Al v. 13 R, Romagnoli omette il verbo ἔχω (v. 12) che sostituisce con l'espressione deittica «ecco il mio letto» e rende il dativo d'agente ὀνείροις (v. 13) come soggetto del participio ἐπισκοπουμένην, congiunto con εὐνὴν ἐμήν, rendendo la frase all'attivo («né sogno alcuno lo frequenta mai»). Al v. 16 R παραστατεῖ viene reso con 'sovrastare', mentre l'avverbio βεβαίως (v. 15) è mutato in aggettivo riferito a 'sopore'[33]. Al v. 18 R 'intono un canto od una nenia' rende ἀείδειν ἢ μινύρεσθαι δοκῶ (v. 16), omettendo il verbo principale sostituito da 'intonare' e mutando i due infiniti nei rispettivi sostantivi. Nell'edizione Schneidewin posseduta da Romagnoli si legge un appunto per ἀντίμολπον (v. 17): «nell'ἀντίμολπος rimane il valore dell'ἀντί, sfuma quello di μολπή: il che non significa che […] non sia una [attrazione?] ideologica di concetti sopra esposti»[34].

vv. 22-4 = vv. 25-7 R

ὦ χαῖρε λαμπτὴρ νυκτός, ἡμερήσιον	Oh! Salve, face, che diurna luce
φάος πιφαύσκων καὶ χορῶν κατάστασιν	annunzi nella notte, e danze in Argo,
πολλῶν ἐν Ἄργει, τῆσδε συμφορᾶς χάριν.	danze, mercé di questa sorte fausta!

L'aggettivo νυκτός da riferire a λαμπτὴρ (v. 22) viene reso con un complemento di tempo determinato ('nella notte'), mentre l'accusativo κατάστασιν risulta omesso probabilmente per non rendere ridondante il testo (lett. 'apportando luce diurna e istituzione di danze') anche se si registra la ripetizione della parola 'danze' quasi a voler denotare l'esplosione di gioia da parte della guardia al pensiero dei futuri χόροι per celebrare il ritorno di Agamennone.

vv. 30-1 = vv. 33-4 R

[…] ὡς ὁ φρυκτὸς ἀγγέλλων πρέπει·	[…] come la face annunzia e brilla.
αὐτός τ᾽ ἔγωγε φροίμιον χορεύσομαι,	Io stesso il primo canto levo, e danzo:

Al v. 33 R l'espressione «annunzia e brilla» rende con due verbi coordinati ἀγγέλλων πρέπει (lett. 'annunciando spicca, splende') del v. 30. Al verso successivo la traduzione «il primo canto levo, e danzo» separa e modifica in due azioni distinte il φροίμιον χορεύσομαι (lett. 'danzerò il preludio') del v. 31.

[32] UBALDI 1909, 7, *ad loc.* Al v. 11 ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ è sottolineato a matita.
[33] In SCHNEIDEWIN 1883, 5, *ad loc.* si legge in margine 'pesantemente' scritto da Romagnoli.
[34] Cfr. *ibid.*

vv. 32-3 = vv. 35-7a R

τὰ δεσποτῶν γὰρ εὖ πεσόντα θήσομαι	ché tale colpo ai dadi della sorte
τρὶς ἓξ βαλούσης τῆσδέ μοι φρυκτωρίας·	tirò pei signor' miei la mia custodia:
	tre volte sei.

In generale, viene condotta una traduzione abbastanza libera dal momento che l'espressione è ambigua anche dal punto di vista esegetico in quanto rimanda al gioco denominato τεττεία ovvero κυβεία[35]. Per la traduzione si veda la versione letterale riportata nel commento di Ubaldi: «questa mia guardia del fuoco avendomi gettato tre volte sei»[36].

vv. 34-5 = vv. 37b-9 R

γένοιτο δ' οὖν μολόντος εὐφιλῆ χέρα	Deh! Com'ei giunga, io possa
ἄνακτος οἴκων τῆδε βαστάσαι χερί.	con questa mano premere la mano
	del re di questa casa, e un bacio imprimervi!

Nell'edizione Ubaldi per γένοιτο si legge «"avvenga"; cioè: "ch'io possa"»[37]. Inoltre si registra l'aggiunta di «e un bacio imprimervi», assente nel testo greco.

vv. 37-8 = vv. 41b-3 R

οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι,	Le mura stesse, se
σαφέστατ' ἂν λέξειεν·	avessero la lingua, parlerebbero
	a chiare note.

'Mura' (v. 41b R) e 'lingua' (42 R) vengono tradotte per metonimia con οἶκος e φθογγή (v. 37), mentre 'a chiare note' rende con perifrasi l'avverbio σαφέστατα al v. 38.

vv. 40-7 = vv. 45-53 R

δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμου	L'anno decimo volge, dal giorno
μέγας ἀντίδικος	che di Priamo il grande avversario,
Μενέλαος ἄναξ ἠδ' Ἀγαμέμνων,	Menelao, col sovrano Agamènnone,
διθρόνου Διόθεν καὶ δισκήπτρου	salda coppia d'Atridi, cui Giove
τιμῆς ὀχυρὸν ζεῦγος Ἀτρειδᾶν,	diè fregio di duplice scettro,
στόλον Ἀργείων χιλιοναύτην	di duplice trono, disciolsero
τῆσδ' ἀπὸ χώρας	da questa contrada lo stuolo

[35] Sulla spiegazione del gioco cfr. ROMAGNOLI 1922b, 271: «Assai chiara è questa metafora popolaresca. Al giuoco dei dadi, tre sei erano il punto massimo, tre uno, il minimo. Qui, col solito processo, la vigilanza è personificata, fa ciò che fa qualsiasi uomo, e dunque, giuoca anche ai dadi». Vd. anche MEDDA 1997, vol. 2, 31-2.
[36] UBALDI 1909, 11, *ad loc.*
[37] *Ibid.*

ἦραν, στρατιῶτιν ἀρωγήν,	dei mille navigli,
	belligero, vindice, […]

Al v. 47 R si attribuisce ‘sovrano’ (v. 42, ἄναξ) ad Agamennone mentre l’appellativo è riferito a Menelao. Inoltre, Romagnoli non traduce il nominativo Ἀγαμέμνων come soggetto ma lo rende parte di un complemento di compagnia. Al v. 49 R si rende con «Giove diè fregio» l’espressione greca Διόθεν τιμῆς che Ubaldi traduce letteralmente «dell’onore di doppio trono […] e di doppio scettro […] da parte di Zeus […]; cioè: forte coppia d’Atridi *onorata* da Zeus di doppio trono e di doppio scettro»[38]. Al v. 50 con ‘disciolsero’ Romagnoli traduce ἦραν (v. 47) seguendo anche in questo caso il suggerimento di Ubaldi che propone di tradurre «sciolsero» oppure «fecero alzare»[39]. Per στρατιῶτιν ἀρωγήν (= «belligero, vindice») Romagnoli segue l’interpretazione di Nägelsbach, riportata da Ubaldi, che attribuisce ad ἀρωγήν non il significato di ‘soccorso’ ma nel senso di spedizione vendicativa per giusta causa[40].

vv. 49-54 = vv. 55b-60 R

τρόπον αἰγυπιῶν, οἵτ᾽ ἐκπατίοις	come avvoltoi
ἄλγεσι παίδων ὕπατοι λεχέων	che, perso il travaglio dei figli
στροφοδινοῦνται	dai nidi vegliati, nel cruccio
πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι,	immane, sovressi i giacigli
δεμνιοτήρη	s’aggirano, a guisa di turbine,
πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες	librati su i remi dell’ale.

La traduzione di questa metafora è pressoché aderente al testo greco e si segnalano solo delle lievi modifiche da comparare anche alle edizioni critiche su cui Romagnoli lavora: δεμνιοτήρη | πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες (v. 54) è anticipato al v. 56 R probabilmente per ricostruire l’espressione secondo la sintassi italiana e viene tradotto seguendo la versione proposta da Ubaldi: «avendo perduto (ὀλέσαντες) la fatica degli allevati pulcini (πόνον ὀρταλίχων) che giaceva dentro il nido»[41]. Per la traduzione del v. 52 Romagnoli potrebbe aver colto un altro suggerimento di Ubaldi che rimanda a Dante, *Inferno,* XXVI, v. 125: «De’ remi facemmo ale al folle volo»[42].

vv. 58-9 = vv. 63b-5 R

ὑστερόποινον	ed invia,
πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν.	pur tarda, l’Erinni, che vendichi
	gli aligeri sacri.

[38] Ivi, 15, *ad loc.*
[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*
[41] Ivi, 17, *ad loc.*
[42] Ivi, 16, *ad loc.* Cfr. anche SIDGWICK 1905, vol. 1, v. 52 dove a margine si trova «remeggio dell’ale».

Il termine ὑστερόποινον viene tradotto con ‘che vendichi pur tarda’ e potrebbe fondarsi su un’affermazione che si legge in Ubaldi: «“l’Erine tarda punitrice”, cioè l’Erine che, seppur tarda, tuttavia sempre punisce»[43]. La resa di παραβᾶσιν con «gli aligeri sacri» non ha effettivo riscontro nel testo greco ma, probabilmente, si fonda sull’interpretazione di Ubaldi («*trasgressoribus*, cioè a quelli che rubarono i pulcini; ai rapitori»[44]).

vv. 60-8 = vv. 66-75a R

οὕτω δ᾽ Ἀτρέως παῖδας ὁ κρείσσων	Così Giove possente, che vigila
ἐπ᾽ Ἀλεξάνδρῳ πέμπει ξένιος	sugli ospiti, i figli d’Atreo
Ζεὺς πολυάνορος ἀμφὶ γυναικός,	contro Paride manda; e prepara[45]
πολλὰ παλαίσματα καὶ γυιοβαρῆ,	pei Dànai, e insiem pei Troiani,
γόνατος κονίαισιν ἐρειδομένου	intorno alla donna dai molti
διακναιομένης τ᾽ ἐν προτελείοις	consorti, assai zuffe e travagli,
κάμακος, θήσων Δαναοῖσιν	tra un fiaccarsi di lance ai primi urti,
Τρωσί θ᾽ ὁμοίως. ἔστι δ᾽ ὅπῃ νῦν	e ginocchia piombar nella polvere.
ἔστι, τελεῖται δ᾽ ἐς τὸ πεπρωμένον·	Pur sia quel che sia. Bene il Fato
	si deve compir.

Al v. 68 R si sostituisce il nome Ἀλέξανδρος con il più diffuso ‘Paride’. Al v. 70 R si rende con «intorno alla donna» il complemento di causa ἀμφὶ γυναικός (v. 62), in quanto Ubaldi specifica che «si combatte intorno ad essa»[46]. Inoltre, i successivi vv. 63-7 risultano nella versione italiana resi abbastanza liberamente (cfr. v. 63, πολλὰ παλαίσματα καὶ γυιοβαρῆ = v. 71 R, «assai zuffe e travagli»[47]; v. 64, ἐρειδομένου = v. 73 R «piombar»; v. 65, διακναιομένης = v. 72 R, «fiaccarsi»; v. 68, τελεῖται δ᾽ ἐς τὸ πεπρωμένον = vv. 74-5 R, «Bene il Fato | si deve compir»).

vv. 69-74 = 75b-81

οὔθ᾽ ὑποκαίων οὔτ᾽ ὑπολείβων	Non coi gemiti,
ἀπύρων ἱερῶν	coi libami, né vittime ardendo,
ὀργὰς ἀτενεῖς παραθέλξει.	placherai le inflessibili furie
ἡμεῖς δ᾽ ἀτίται σαρκὶ παλαιᾷ	degli Dei, se le offerte non arsero.
τῆς τότ᾽ ἀρωγῆς ὑπολειφθέντες	E noi, cui la carne vetusta
μίμνομεν ἰσχὺν	scema pregio, lasciati in disparte

[43] UBALDI 1909, 18, *ad loc.*
[44] *Ibid.*
[45] In SCHNEIDEWIN 1883, 11 si legge a margine «apparecchiando» per tradurre il participio θήσων (v. 66).
[46] UBALDI 1909, 19, *ad loc.*
[47] Da notare che i termini ‘zuffa’ e ‘travaglio’ ricorrono spesso anche nella traduzione dell’*Iliade* di Romagnoli (cfr., ad esempio, ROMAGNOLI 1923, vol. 1, 287: «Ché poi, se pure lì la zuffa infierisce e il travaglio»; vol. 2, 120: «di lor patria pugnando, affrontano zuffe e travagli»).

quando mossero gli altri, attendiamo,

Sia Schneidewin che Ubaldi riportano al v. 70 οὔτε δακρύων ἀπύρων ἱερῶν tradotto anche da Romagnoli. Si segnala l'aggiunta «degli Dei» al precedente «le inflessibili furie»[48] (v. 71, ὀργὰς ἀτενεῖς). L'espressione «se le offerte non arsero» (v. 77 R) si riferisce a ἀπύρων ἱερῶν del v. 70 («sacrifici che il fuoco rifuta»[49]), nel senso di sacrifici che vengono celebrati senza l'uso del fuoco[50]. Infine, τῆς τότ᾽ ἀρωγῆς ὑπολειφθέντες (v. 73) viene tradotto con «lasciati in disparte | quando mossero gli altri», alludendo nuovamente per ἀρωγή non al concetto di 'soccorso' ma di 'spedizione'.

vv. 83-7 = vv. 92-5 R

σὺ δέ, Τυνδάρεω	Clitennestra, di Tindaro figlia,
θύγατερ, βασίλεια Κλυταιμήστρα,	regina, che nuove? Che eventi?
τί χρέος; τί νέον; τί δ᾽ ἐπαισθομένη,	Quale nunzio t'indusse a inviare
τίνος ἀγγελίας	per tutta Argo le offerte votive?
πειθοῖ περίπεμπτα θυοσκεῖς;	

Omissione di σὺ δέ e ἐπαισθομένη (rispettivamente vv. 83 e 85), anche se il participio viene segnato da Romagnoli, *ad loc.*, nelle edizioni Schneidewin e Ubaldi. Inoltre viene aggiunto 'Argo' al v. 95 R.

vv. 101-3 = vv. 109-11 R

τοτὲ δ᾽ ἐκ θυσιῶν ἃς ἀναφαίνεις	ed or se le offerte son fauste,
ἐλπὶς ἀμύνει φροντίδ᾽ ἄπληστον	appare speranza benevola,
†τῆν θυμοφθόρον λύπης φρένα†.	e allontana la cura mai sazia
	dell'ambascia che l'alma divora.

Al v. 109 R si aggiunge «son fauste» e la traduzione segue le varianti proposte dalle edizioni Schneidewin e Ubaldi per il v. 101: il primo riporta τοτὲ δ᾽ ἐκ θυσιῶν ἀγανὰ φαίνεις, mentre il secondo legge ἀγανὴ φαίνουσ᾽, per cui Romagnoli sta seguendo queste lezioni per tradurre «appare speranza benevola» non altrimenti ricostruibile dall'edizione Page. Si segnala inoltre che il v. 103, posto da Page tra *cruces*, viene tradotto da Romagnoli come riportato da Ubaldi (τῆς θυμοβόρου φρένα λύπης, «il pensiero insaziabile del dolore che divora l'animo»[51]).

[48] Cfr. ivi, 20, *ad loc.*: «inflessibili ire».
[49] Trad. it. di R. Cantarella.
[50] Da notare che nell'edizione di Schneidewin Romagnoli traduce a margine «che non vollero ardere» (SCHNEIDEWIN 1883, 12, *ad locum*), mentre in SIDGWICK 1905a, v. 70 si legge annotato «sacrifici che non vogliono accendersi».
[51] UBALDI 1909, 25, *ad loc.*

vv. 104-7 = vv. 113-5 R

κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν	Ben potrei dire nel canto la possa e la gesta fatale
ἐκτελέων: ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει	di valorosi campioni – fiducia m'ispirano i
Πειθώ, †μολπὰν ἀλκὰν† σύμφυτος αἰών·	Numi,
	possa canora l'età –:

Si nota, innanzitutto, l'aggiunta di «nel canto» al v. 113 R che potrebbe rappresentare una ripetizione del concetto espresso al v. 106, in cui il coro dichiara la propria μολπὰν ἀλκὰν. Romagnoli traduce liberamente con «la possa e la gesta fatale» l'espressione ὅδιον κράτος αἴσιον del v. 104, laddove Ubaldi la rende letteralmente con 'la forza di una spedizione bene augurata'[52]. Per la traduzione dei vv. 105-7, di cui Page segnala con una corruttela μολπὰν ἀλκὰν, Romagnoli si basa sull'edizione Ubaldi che al v. 106 riporta, senza *cruces*, μολπὰν κἀλκὰν[53] e traduce «poiché ancora dagli Dei (θεόθεν) la fiducia (= la fiducia delle proprie forze, che mi viene dagli dei) spira il canto (καταπνείει, forma epica), e l'età senile (σύμφυτος αἰών) a me ispira virtù»[54]. Ai vv. 114-5 R, θεόθεν diventa soggetto ('i Numi').

vv. 108-10 = vv. 116-7 R

ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας	come la forza dal duplice trono, i concordi Signori
ξύμφρονα ταγάν,	del fior giovanile de l'Ellade

La traduzione del v. 110 è ripresa dal testo edito in Ubaldi ξύμφρονε ταγώ[55] che traduce l'apposizione con 'i due concordi duci', inoltre Romagnoli omette Ἀχαιῶν forse perché ripeterebbe la derivazione geografica espressa anche da Ἑλλάδος ἥβας (v. 109) e da lui resa con «fior giovanile de l'Ellade».

vv. 117-8 = vv. 124b-5 R

χερὸς ἐκ δοριπάλτου	da destra,
παμπρέπτοις ἐν ἕδραισιν,	nell'etra ben nitido

L'espressione χερὸς ἐκ δοριπάλτου («dalla parte del braccio che bandisce la lancia»[56]) viene semplificata con «da destra», mentre ἐν ἕδραισιν (lett. 'nelle sedi') viene modificato con «nell'etra», anche se annotato a margine dell'edizione Ubaldi si legge «visibilissime» in riferimento a παμπρέπτοις[57], per cui Romagnoli aveva presente quale

[52] Ivi, 27, *ad loc.*
[53] *Ibid.* Romagnoli corregge ἀλκὰν con un κ a margine in SCHNEIDEWIN 1883, 16, *ad loc.*
[54] UBALDI 1909, 27, *ad loc.*
[55] Ivi, 28, *a loc*. La correzione è riportata a matita anche su SCHNEIDEWIN 1883, 16, *ad loc.*
[56] Trad. it. di R. Cantarella.
[57] UBALDI, 29, *ad loc.*

fosse la corretta traduzione di ἕδρα ma probabilmente ha voluto mutare il termine consapevolmente perché la scena descritta si riferisce ai vv. 113-20, riguardanti il presagio delle due aquile che appaiono ai sovrani e divorano la lepre.

vv. 122-4 = vv. 129-32a R

κεδνὸς δὲ στρατόμαντις ἰδὼν δύο λήμασι δισσοὺς	Il venerando profeta Calcante, ben vide che i due
Ἀτρεΐδας μαχίμους ἐδάη λαγοδαίτας,	per animo e ardire diversi, belligeri Atridi,
πομποὺς τ᾽ ἀρχᾶς,	erano essi l'aquile divoratrici, i condottier' delle gesta;

Al v. 129 R, si specifica il nome di Calcante, che nel testo greco ricorre per la prima volta solo al v. 156, eliminando il riferimento alla sua mansione come indovino dell'esercito acheo (v. 122, στρατόμαντις); inoltre il verbo ἐδάη (v. 123) viene accorpato a ἰδὼν per essere reso con un'unica espressione («ben vide»). Sempre al v. 129 R, λήμασι viene sdoppiato in «per animo e ardire»; al v. 131 R λαγοδαίτας (lett. 'divoratori di lepri') è tradotto con «l'aquile divoratrici» per richiamare i precedenti versi, così come πομποὺς (v. 124) tradotto con 'gesta' (v. 132a R) rimanda al v. 113 R.

vv. 133-7 = vv. 140-3 R

οἴκτῳ γὰρ ἐπίφθονος	[…] Ché Artemide aborre
Ἄρτεμις ἁγνὰ	gli aligeri cani di Giove,
πτανοῖσιν κυσὶ πατρὸς	e il pasto dell'aquile aborre, pietosa alla timida lepre,
αὐτότοκον πρὸ λόχου μογερὰν πτάκα	
θυομένοισιν·	sbranata digiuna coi figli.
στυγεῖ δὲ δεῖπνον αἰετῶν.	

Romagnoli muta la disposizione dei periodi rendendo maggiormente intellegibile il senso del brano. Al v. 142 R traduce il dativo con valore avverbiale οἴκτῳ con l'aggettivo pietosa che riferisce ad Artemide omettendo, però, l'appellativo ἁγνά. Al v. 140 R, ἐπίφθονος viene assimilato a στυγεῖ e tradotto con «aborre», reiterato anche al v. 142 R. Al v. 143 si rende con 'digiuna' πρὸ λόχου (lett. 'prima del parto'[58]).

v. 140 = v. 145 R

τόσον περ εὔφρων, ἀ καλά,	Per quanto tu sii, bella diva

Aggiunta di «tu sii» sulla base dell'edizione Ubaldi, dove si trova sottolineato in rosso la sua traduzione: «Sebbene tanto, per quanto benevola < tu sia >, o bella < dea >»[59].

[58] Ivi, 32, *ad loc.* si trova tradotto correttamente.
[59] Ivi, 33, *ad loc.*

È interessante anche l'uso della forma 'sii' per il congiuntivo del verbo essere, forse una reminiscenza del *Cantico delle creature* francescano.

vv. 144-57 = vv. 149-65 R

τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι,	ti prego che questo presagio
δεξιὰ μέν, κατάμομφα δὲ φάσματα·	commisto d'augurî felici e di biasimo,
ἰήιον δὲ καλέω Παιᾶνα,	tu arrechi a benevolo termine,
μή τινας ἀντιπνόους Δαναοῖς χρονί-	E supplico Apollo Peane che ai Danai
ας ἐχενῆδας ἁπλοίας	la Dea non appresti
τεύξῃ, σπευδομένα θυσίαν ἑτέραν ἄνομόν τιν'	indugi di venti contrarî
ἄδαιτον,	che a lungo le navi trattengano,
νεικέων τέκτονα σύμφυτον, οὐ δει-	non affretti novello esecrabile
σήνορα· μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος	sacrifizio che, scevro di mensa,
οἰκονόμος δολία, μνάμων Μῆνις τεκνόποινος.	di liti domestico artefice
τοιάδε Κάλχας ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς	divenga, ed immoli lo sposo.
ἀπέκλαγξεν	Ché l'ira terribile
μόρσιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὀδίων οἴκοις βασιλείοις·	risollevasi, memore, subdola[60],
	trascorre la casa, dei figli a vendetta.
	Tali, con grandi beni commisti funerei
	presagi,
	Calcante, leggendo l'augurio,
	predisse alla casa dei regi che a guerra
	movevano.

Il verbo αἰτεῖ (v. 144) si trova alla prima persona singolare in Ubaldi 1909, *ad loc.* per cui Romagnoli avrebbe seguito questa lezione riferendo la preghiera ad Artemide precedentemente invocata al v. 145 R. I versi presentano alcune aggiunte per rendere più chiaro il dettato del coro: «tu arrechi a benevolo termine» (v. 151 R) per completare la richiesta al v. 144 R; «Apollo» (v. 152 R) per chiarire l'appellativo Παιᾶνα; «la Dea» (v. 153 R) per richiamare ad Artemide; «divenga» (v. 159 R). Inoltre, si segnalano alcune modifiche del testo greco: «novello» (v. 156 R) traduce ἑτέραν; «ed immoli lo sposo» (v. 159 R) anticipa la sorte di Agamennone (vv. 151-2, οὐ δεισήνορα significa 'che non teme il marito'); «che a guerra movevano» (v. 165 R) modifica ἀπ' ὀρνίθων ὀδίων del v. 157. Infine Romagnoli omette di tradurre ἰήιον (lett. 'soccorritore') come apposizione per Παιᾶνα.

vv. 160-6 = vv. 168-74 R

[60] Ivi, 35, *ad loc.* si leggono i medesimi termini per tradurre φοβερὰ παλίνορτος | οἰκονόμος δολία, μνάμων Μῆνις τεκνόποινος, con lievi varianti.

Ζεὺς, ὅστις ποτ᾽ ἐστίν, εἰ τόδ᾽ αὐ-	Giove! – e sia chi sia: se gode
τῷ φίλον κεκλημένῳ,	con tal nome essere chiamato,
τοῦτό νιν προσεννέπω·	con tal nome a lui mi volgo,
οὐκ ἔχω προσεικάσαι	Ritrovar, per quanto ponderi
πάντ᾽ ἐπισταθμώμενος	io non so che Giove solo
πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος	a cui mi rivolga, se voglio dall'animo
χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως·	discacciare il grave duolo.

Ai vv. 169-70 R «con tal nome» precisa τόδε ... τοῦτό (vv. 160 e 162) riprendendo il suggerimento di Ubaldi: «se così (= se con questo nome) a lui è caro essere chiamato»[61]. «Ritrovar» al v. 171 R modifica, pur mantenendone il senso, προσεικάσαι (lett. 'congetturare'). Aggiunta della relativa «a cui mi rivolga» e variazione di χρὴ (lett. 'bisogna') e βαλεῖν μάταν (lett. 'vano') ἀπὸ φροντίδος ἄχθος con «*voglio* dall'animo | discacciare il *grave* peso» omettendo l'avverbio ἐτητύμως.

vv. 168-75 = vv. 175-81 R

οὐδ᾽ ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας,	Né chi prima era possente
παμμάχῳ θράσει βρύων,	chi rigoglio avea di bellica
οὐδὲ λέξεται πρὶν ὤν·	tracotanza, trova scampo;
ὃς δ᾽ ἔπειτ᾽ ἔφυ, τρια-	e dispar chi a lui succede
κτῆρος οἴχεται τυχών·	sotto triplice sconfitta.
Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων	Se canti epinìci per Giove, del senno
τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν,	batterai la via diritta.

L'espressione al v. 177 R οὐδὲ λέξεται πρὶν ὤν viene semplificata in «trova scampo», mentre ai due versi successivi la traduzione sembra seguire l'interpretazione fornita da Ubaldi: «E chi fu (venne) dopo < di lui > scompare (οἴχεται) avendo trovato un superiore»[62]. Al v. 180 R l'indefinito τις viene reso con una seconda persona singolare con valore impersonale, mentre τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν è tradotto liberamente nonostante il suggerimento di Ubaldi segnalato da Romagnoli sull'edizione critica («avrà colto tutto il senno»[63]).

vv. 176-83 = vv. 182-92 R

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ-	Esso gli uomini conduce
σαντα, τὸν πάθει μάθος	sopra vie di sapienza:
θέντα κυρίως ἔχειν·	esso fa che dal dolore

[61] Ivi, 36, *ad loc.*
[62] Ivi, 38-39, *ad loc.* Cfr. MEDDA 2017, vol. 2, 124: «τρια-|κτῆρος: 'colui che abbatte tre volte'. È un *hapax*, che indica il contendente nella lotta che metteva l'avversario schiena a terra per tre volte, vincendo l'incontro».
[63] UBALDI 1909, 39, *ad loc.*

στάζει δ᾽ ἔν θ᾽ ὕπνῳ πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος· καὶ παρ᾽ ἄ-
κοντας ἦλθε σωφρονεῖν·
δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος
σέλμα σεμνὸν ἡμένων.

forze attinga esperienza.
E nel sonno il cruccio memore
delle colpe, entro nell'anime
stilla; e pure a chi recalcitra
giunge l'ora di far senno,
di chinar la fronte ai dèmoni
che, seduti in sacri seggi[64],
con la forza segnan leggi.

L'espressione φρονεῖν ὁδώσαντα (vv. 176-7) viene tradotta con una perifrasi che riprende la metafora della strada del sapere (vv. 182-3 R), mentre Romagnoli rende la massima del πάθει μάθος con «dal dolore forze attinga esperienza» seguendo probabilmente Ubaldi, il quale spiega κυρίως ἔχειν con il senso di 'aver effetto, valore'[65]. Al v. 187 R «entro l'anime» è ripresa dall'interpretazione di Headlam (riportata in Ubaldi) a proposito di πρὸ καρδίας come 'davanti al cuore' e, quindi, «"all'animo", "alla sede della coscienza"»[66]. Al v. 189 R, Romagnoli aggiunge l'«ora di»[67] , mentre al verso successivo l'espressione «di chinar la fronte ai demoni» traduce δαιμόνων δέ που χάρις (v. 182), seguendo l'indicazione di Ubaldi su χάρις interpretata nel senso di 'riverenza', 'timore'[68]. L'aggiunta al v. 192 R di «segnan le leggi» potrebbe derivare da un'interpretazione di Fraccaroli che si legge in Ubaldi: «L'intonazione di tutto l'insieme dimostra come il poeta non avesse per iscopo suo principale di celebrare la benignità e la misericordia degli Dei, bensì la loro assoluta potenza nel governo del mondo materiale e morale, per cui l'uomo nulla ha da fare di meglio che adorare i loro decreti»[69].

188-9 = 197b-200 R

εὖτ᾽ ἀπλοίᾳ κεναγγεῖ βαρύ-
νοντ᾽ Ἀχαιικὸς λεώς,

quando l'indugio
a far vela, che scemava
le provviste entro nei vasi,
aggravò la gente Achea

La traduzione riprende l'interpretazione riportata da Ubaldi «"per l'impedimento al navigare […] *che vuota i vasi*" […] cioè *che consuma le provvigioni* contenute nei vasi e negli otri, e che però faceva sentir la fame per tutto l'esercito»[70].

[64] Per la diversa interpretazione di σέλμα come ζυγόν vd. Fraenkel 1950, vol. 2, 108-11 sulla base dello *schol.* M 183.
[65] UBALDI 1909, 39, *ad loc.*
[66] Ivi, 40, *ad loc.*
[67] Cfr. ivi, 41, *ad loc.* integra la sua traduzione con 'il tempo di'.
[68] *Ibid.*
[69] *Ibid.*
[70] Ivi, 43-4, *ad loc.*

vv. 201-2a = vv. 212-3a R

μάντις ἔκλαγξεν προφέρων	Quando, a placar d'Artemide
Ἄρτεμιν,	l'ira, il profeta […]

La traduzione di προφέρων Ἄρτεμιν viene modificata e resa più chiara, anche in riferimento alle precedenti menzioni di Artemide.

v. 205 = vv. 219-21 R

ἄναξ δ᾽ ὁ πρέσβυς τόδ᾽ εἶπε φωνῶν·	E il maggior dei due principi
	allor con tali accenti
	parlò:

Aggiunta di «con tali accenti» per tradurre φωνῶν e modifica in un complemento di specificazione plurale con aggiunta del numerale 'due' per il nominativo ἄναξ.

vv. 214-7 = vv. 230b-3 R

παυσανέμου γὰρ θυσίας	– Oh, con furia
παρθενίου θ᾽ αἵματος ὀρ-	nelle virginee vene
γᾷ περιόργῳ σφ᾽ ἐπιθυ-	il rimedio si cerchi, onde si plachino
μεῖν θέμις. εὖ γὰρ εἴη.	i venti; e sia pel bene!

La variante περιόργως (v. 216) è riportata in Ubaldi ma non è tradotta da Romagnoli che sembra, però, seguire l'interpretazione dell'editore per il senso complessivo del brano nonostante alcune modifiche: «È necessario (θέμις, sott. ἐστί) con furore (ὀργᾷ) bramar […] concitatamente (περιόργως) il sacrificio che acqueta i venti (παυσανέμου θυσ.), il sangue virgineo»[71].

vv. 218-21 = vv. 234-7 R

ἐπεὶ δ᾽ ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον	Or poi che al fatal giogo si piegò,
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν	spirando nel pensiero
ἄναγνον ἀνίερον, τόθεν	un esecrabile empio mutamento,
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω·	apprese ogni ardimento.

Il v. ἔδυ viene tradotto da Ubaldi con 'subire' da cui il 'piegarsi' nella versione di Romagnoli[72]. Al v. 237 R φρονεῖν μετέγνω sono unificati in 'apprendere', anche se Ubaldi traduce letteralmente con «cambiò di parere (μετέγνω) *sì* da pensare ogni audacia»[73].

vv. 235-8 = vv. 254b-8a R

[…] στόματός τε καλλιπρῴ-	e trattenessero

[71] Ivi, 48, *ad loc.*
[72] Ivi, 49, *ad loc.* risulta segnato in rosso da Romagnoli.
[73] *Ibid.*

ρου φυλακᾷ κατασχεῖν	la bocca bella con la forza, e il tacito
φθόγγον ἀραῖον οἴκοις,	vigore dei bavagli,
βίᾳ χαλινῶν τ᾽ ἀναύδῳ μένει·	che la sua voce si arresti
	se ai tetti imprechi.

I versi sono tradotti liberamente ma mantenendo il senso dell'originale. I vv. 255-6 sono una ripresa palese della traduzione di Ubaldi «con la forza e col tacito (ἀναύδῳ) vigor de' bavagli»[74].

vv. 242-7 = 262-70 R

πρέπουσά θ᾽ ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν	[…] muta, bella
θέλουσ᾽, ἐπεὶ πολλάκις	come viva pittura
πατρὸς κατ᾽ ἀνδρῶνας εὐτραπέζους	e anela di parlar: ché già la pura
ἔμελψεν, ἁγνᾷ δ᾽ ἀταύρωτος αὐδᾷ πατρὸς	voce innalzò la vergine
φίλου τριτόσπονδον εὔποτμον παι-	per il padre diletto
ῶνα φίλως ἐτίμα.	nei virili concilii:
	essa, quando al banchetto
	fortuna il terzo calice augurava,
	il peana intonava.

Al v. 262 R, si aggiunge l'aggettivo 'muta', mentre πρέπουσα (lett. 'spiccando') viene parafrasato con «bella come viva pittura» seguendo il suggerimento di Ubaldi[75]. I vv. 264b-70 R sono tradotti abbastanza liberamente, mantenendo il senso generale e anticipando alcune espressioni per rendere la sintassi più intellegibile al pubblico italiano: ad esempio, il soggetto ἀταύρωτος (v. 245) viene anticipato, così come il verbo ἔμελψεν reso con 'innalzò la pura voce', traducendo ἁγνᾷ αὐδᾷ come complemento oggetto.

vv. 250-1a = vv. 274-5a R

Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦ-	Giustizia dopo i mali, offre a riparo
σιν μαθεῖν ἐπιρρέπει·	saggezza.

Resa libera della massima: τοῖς παθοῦσιν diventa 'i mali', mentre ἐπιρρέπει viene tradotto con una metafora 'offre a riparo' perdendo il senso letterale del verbo[76].

v. 268 = v. 296 R

πῶς φῄς; πέφευγε τοὖπος ἐξ ἀπιστίας.	Fraintesi? Che dici? Io non so crederti!

[74] Ivi, 53, *ad loc.*
[75] Ivi, 54-5, *ad loc.*: «spiccando (= bella) come nei dipinti, desiderosa di parlare».
[76] Ivi, 56, *ad loc.* si trova «offre l'ammaestramento».

La prima domanda, pronunciata dal Coro a Clitemnestra, viene collocata successivamente a «Fraintesi?» che traduce πέφευγε τοὔπος (lett. 'mi sfugge la parola'), smembrando la frase in una successiva esclamazione che rende liberamente ἐξ ἀπιστίας. Le brevi domande seguite dall'esclamativa producono un effetto incalzante e si adattano al dialogo scenico. Si noti anche che Ubaldi interpreta πῶς φῄς come espressione di diffidenza[77] e il Coro nella versione di Romagnoli sembra reagire alle parole di Clitemnestra proprio in questo stato emotivo.

v. 272 = v. 300 R

τί γὰρ τὸ πιστόν; ἔστι τῶνδέ σοι τέκμαρ;	Di tanto, dimmi, c'è prova sicura?

Semplificazione dell'intera espressione con aggiunta del colloquiale «dimmi».

v. 274 = v. 302 R

πότερα δ' ὀνείρων φάσματ' εὐπιθῆ σέβεις;	L'hai visto in sogno, forse? E tu lo credi?

Semplificazione dell'espressione con scissione in due interrogative coordinate.

vv. 276-7 = vv. 304-5 R

Χο. ἀλλ' ἦ σ' ἐπίανέν τις ἄπτερος φάτις;	D Non ti pascesti d'una vana ciancia?
Κλ. παιδὸς νέας ὡς κάρτ' ἐμωμήσω φρένας.	CLITENNESTRA Tu m'oltraggi! Non son fanciulla sciocca!

Romagnoli muta il significato di πιάνω (lett. 'rigonfiare') e utilizza un'espressione dispregiativa 'vana ciancia' per ἄπτερος φάτις[78], dando alla traduzione una sfumatura di sospetto nei confronti di Clitemnestra e attribuendo al coro un atteggiamento di diffidenza in questo scambio di battute, che potrebbe essere stato facilmente riprodotto nello stesso spettacolo del 1914. D'altronde, la secca replica della regina, insieme alle dichiarazioni rese da Romagnoli nella *Prefazione* alla traduzione pubblicata nel 1922, confermano questa linea interpretativa[79].

vv. 281-3a = 309-11a R

Ἥφαιστος, Ἴδης λαμπρὸν ἐκπέμπων σέλας·	Efesto, che lanciò dall'Ida un rutilo
φρυκτὸς δὲ φρυκτὸν δεῦρ' ἀπ' ἀγγάρου πυρός	primo fulgore; ed una fiamma accese
ἔπεμπεν·	l'altra fiamma

[77] Ivi, 59, *ad loc.*

[78] Secondo le interpretazioni dei critici consultati da Romagnoli, ἄπτερος (lett. 'senza ali') indicherebbe in questo passo 'una voce non detta, uno strano presentimento' (cfr. SIDGWICK 1905, vol. 2, 21; UBALDI 1909, 61-2, *ad loc.*). In DENNISTON – PAGE 1960, 94 l'espressione è così interpretata: «(1) 'And for her his words has no wings', i.e. they did not fly away, but above her mind, and she did what she was told; or (2) 'And *her* speech was wingless', i.e. instead of becoming ἔπεα πτερόεντα her words did not issue from her, she made no reply».

[79] Le particelle ἀλλ' ἦ al v. 276 denotano sorpresa e incredulità (DENNISTON 1950 [1934], 27). Cfr. MEDDA 2017, vol. 2, 192: «Le battute del corifèo sono più ricche di particelle connettive rispetto a quelle di Clitemestra, che è infastidita e non ha particolare interesse a mantenere il contatto con i Vecchi, che invece hanno bisogno di informazioni». Vd. anche IRELAND 1974, 516.

Aggiunta di ‘primo’ al v. 310 R e traduzione di ἔπεμπεν con ‘accedere’, variando il significato letterale del verbo ma non il senso dell’azione espressa, che indica il mandare il messaggio attraverso l’accensione consecutiva dei fuochi.

vv. 287-93 = vv. 315b-23a R

ἰσχὺς πορευτοῦ λαμπάδος πρὸς ἡδονήν	la furia
< >	della lampada in corsa, allegra scaglia
πεύκη τὸ χρυσοφεγγὲς ὥς τις ἥλιος	la vampa d’oro del Macisto ai vertici
σέλας παραγγείλασα Μακίστου σκοπαῖς.	simile a un sole: né il Macisto indugia,
ὁ δ᾽ οὔτι μέλλων οὐδ᾽ ἀφρασμόνως ὕπνῳ	né la sua parte di messaggio oblia,
νικώμενος παρῆκεν ἀγγέλου μέρος,	vinto dal sonno o smemorato. Ed oltre,
ἑκὰς δὲ φρυκτοῦ φῶς ἐπ᾽ Εὐρίπου ῥοὰς	alle fluenti dell’Euripo, giunge
Μεσσαπίου φύλαξι σημαίνει μολόν.	il balenìo del rogo; e del Messapio
	giunge ai custodi

I vv. 315b-8a R corrispondenti ai vv. 287-9 sono tradotti nonostante la lacuna testuale e si segnala come πρὸς ἡδονήν sia reso con l’aggettivo ‘allegra’, forse in base al ‘lietamente’ attribuito alla locuzione nell’interpretazione di Ubaldi[80], mentre il verbo παραγγείλασα è tradotto con il presente indicativo di ‘scagliare’ amplificando in questo modo l’effetto visivo dell’azione. Al v. 320 R «smemorato» rende liberamente ἀφρασμόνως e ai vv. 321 e 323 R il verbo ‘giunge’ ingloba σημαίνει μολόν.

v. 298 = vv. 329b-30a R

ἤγειρεν ἄλλην ἐκδοχὴν πομποῦ πυρός·	un nuovo passo suscita
	del messaggio del fuoco.

La traduzione è libera ma mantiene il senso complessivo dell’originale sostituendo ἤγειρεν con «suscitare un passo» che evoca la descrizione della strada percorsa dal messaggio sotto forma di fiamma da Troia ad Argo.

v. 304 = vv. 335b-6a R

ὥτρυνε θεσμὸν μὴ † χαρίζεσθαι † πυρός·	sì che non mancasse
	la vampa

La corruttela al v. 304 è stata edita in diversi modi e Romagnoli qui segue la lezione χατίζεσθαι di Heath riportata in Ubaldi[81].

312-4 = 344b-6a R

τοιοίδε τοί μοι λαμπαδηφόρων νόμοι,	Per me dunque arse
ἄλλος παρ᾽ ἄλλου διαδοχαῖς πληρούμενοι·	tale corsa di fuochi: l’uno all’altro

[80] UBALDI 1909, 65, *ad loc.*
[81] Ivi, 67, *ad loc.* Per una rassegna delle diverse congetture vd. MEDDA 2017, vol. 2, 206-7.

νικᾷ δ᾽ ὁ πρῶτος καὶ τελευταῖος δραμών.	trasmise il segno; e vinse il primo e l'ultimo.

La traduzione è abbastanza libera ma mantiene il senso dei versi originali. Si segnala l'aggiunta di «arse» al v. 344 R e lo spostamento di δραμών al v. 345 R per specificare λαμπαδηφόρων in «tale corsa di fuochi» che diventa soggetto.

vv. 317-9 = 349-51 R

θεοῖς μὲν αὖθις, ὦ γύναι, προσεύξομαι·	I Numi, oh donna, poi ringrazierò:
λόγους δ᾽ ἀκοῦσαι τούσδε κἀποθαυμάσαι	ma per disteso udire la novella
διηνεκῶς θέλοιμ᾽ ἂν ὡς λέγοις πάλιν.	vorrei, stupirne ancora: oh parla, parla!

Romagnoli modifica lievemente alcune parole (προσεύξομαι e τούσδε λόγους diventano rispettivamente «ringrazierò» e «la novella») e aggiunge l'esortazione finale «oh parla, parla!».

vv. 322-3 = 354b-6a R

ὄξος τ᾽ ἄλειφά τ᾽ ἐγχέας ταὐτῷ κύτει	ché se nel vaso istesso
διχοστατοῦντ᾽ ἂν, οὐ φίλω, προσεννέποις·	l'olio mischi e l'aceto, li vedrai nimicamente scindersi.

Il verbo προσεννέποις viene reso con 'vedere'.

vv. 326-8a = 359-61 R

οἱ μὲν γὰρ ἀμφὶ σώμασιν πεπτωκότες	Questi, prostrati su le morte membra
ἀνδρῶν κασιγνήτων τε καὶ † φυταλμίων	degli sposi e i fratelli, ed i vegliardi
παῖδες γερόντων †	sui figli ch'essi han generato

Romagnoli accetta nella traduzione la variante φυτάλμιοι παίδων γερόντες proposta da Weil seguendo il parallelo con l'immagine in Hdt. 1, 87[82] e, più in generale, con il *topos* dei genitori che piangono la morte prematura dei propri figli[83].

v. 331 = vv. 365b-4a R

[…] πρὸς ἀρίστοισιν ὧν ἔχει πόλις	[…] ovunque offra pastura la città.

Traduzione libera del verso originale.

v. 337 = v. 371-2a R

ἀφύλακτον εὑδήσουσι πᾶσαν εὐφρόνην.	senza più scolte, sino alla nuova alba dormiranno felici.

Traduzione libera mantenendo il senso del verso originale.

[82] Cfr. UBALDI 1909, 72, *ad loc.*
[83] DENNISTON – PAGE 1960, 99. Sull'accettazione della locuzione così come tramandata vd. MEDDA 2017, vol. 2, 216.

vv. 345-7 = vv. 381-4

θεοῖς δ᾽ ἀναμπλάκητος εἰ μόλοι στρατός,	e pur se immuni dalle offese ai Numi
ἐγρηγορὸς τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων	giungan le schiere, incomberà sovra esse
γένοιτ᾽ ἄν, εἰ πρόσπαια μὴ τύχοι κακά.	dei defunti l'Erinni – ove sciagura
	pria non li colga.

Al vv. 382-3 R l'espressione ἐγρηγορὸς τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων è resa abbastanza liberamente, ma mantiene il senso delle parole di Clitemnestra. Si cita inoltre l'Erinni che sostituisce πῆμα.

v. 352 = v. 388 R

ἐγὼ δ᾽ ἀκούσας πιστά σου τεκμήρια	le certe prove che tu m'offri udite

Romagnoli aggiunge «che tu m'offri» per σου.

vv. 360-2 = vv. 397b-400a R

μέγα δουλείας	[…] del misero
γάγγαμον ἄτης παναλώτου·	destino che schiavi li stringe!
Δία τοι ξένιον μέγαν αἰδοῦμαι	A Giove io mi prostro, che gli ospiti
	protegge

I versi sono tradotti abbastanza liberamente ma rendono intellegibile il significato del testo greco. Si omette di tradurre μέγαν e si intensifica αἰδοῦμαι con 'prostrarsi'.

vv. 367-9a = 405-8a R

Διὸς πλαγὰν ἔχουσιν εἰπεῖν,	Come Giove colpisca
πάρεστιν τοῦτό γ᾽ ἐξιχνεῦσαι·	posson dire: visibili
ἔπραξεν ὡς ἔκρανεν·	son le vestigia: essi il destino s'ebbero
	ch'egli prescrisse.

Διὸς πλαγὰν è reso da Romagnoli con una proposizione modale al v. 405 R, mentre il v. 368 sembra essere stato tradotto a partire dal suggerimento di Ubaldi: «andar sulle vestigia di uno: investigare»[84]. Il plurale per ἔπραξεν è in realtà ripreso dalla correzione proposta da Hermann ἔπραξαν e riportata sia in Sidgwick che in Ubaldi[85].

vv. 369b-72 = 408b-11 R

οὐκ ἔφα τις	Dice alcun che i Superi
θεοὺς βροτῶν ἀξιοῦσθαι μέλειν	non curano degli uomini
ὅσοις ἀθίκτων χάρις	la sorte, chi calpesti le intangibili

[84] UBALDI 1909, 80, *ad loc.*
[85] Cfr. SIDGWICK 1905, vol. 1, v. 369; UBALDI 1909, 80, *ad loc.*

πατοῖθ᾽· ὁ δ᾽ οὐκ εὐσεβής·	cose sacre, ben empio è chi ciò reputa!

Varie aggiunte alla traduzione: ‘la sorte’; ‘sacre’; ‘è chi ciò reputa’.

vv. 373-84 = 412-21 R

πέφανται δ᾽ ἐγγόνοις	Nei discendenti vedilo
† ἀτολμήτων ἄρη †	di quanti, oltre Giustizia,
πνεόντων μεῖζον ἢ δικαίως,	superbamente, a Marte il diritto affidano,
φλεόντων δωμάτων ὑπέρφευ	sì che lor casa prospera
ὑπὲρ τὸ βέλτιστον. ἔστω δ᾽ ἀπή-	oltremisura: e pur misura è ottima.
μαντον, ὥστ᾽ ἀπαρκεῖν	Beni scevri d’ambascia
εὖ πραπίδων λαχόντι.	chi ha senno elegga. A chi superbo calcitra
οὐ γὰρ ἔστιν ἔπαλξις	per abbattere il grande
πλούτου πρὸς Κόρον ἀνδρὶ	altare di giustizia, la ricchezza
λακτίσαντι μέγαν Δίκας	non offrirà salvezza.
βωμὸν εἰς ἀφάνειαν.	

L’intero brano è tradotto liberamente, soprattutto rispetto alla corruttela del v. 373. Si segnala inoltre l’aggiunta «per abbattere» al v. 419 R che specifica l’azione espressa dal participio λακτίσαντι (v. 420).

vv. 385-98 = vv. 422-35a R

βιᾶται δ᾽ ἁ τάλαινα Πειθώ,	Ma lui sospinge misera
προβούλου παῖς ἄφερτος Ἄτας·	fiducia, insopportabile
ἄκος δὲ πᾶν μάταιον· οὐκ ἐκρύφθη,	della sciagura consigliera e figlia.
πρέπει δέ, φῶς αἰνολαμπές, σίνος·	Né scampo v’ha: la colpa brilla, rutila
κακοῦ δὲ χαλκοῦ τρόπον	orrida luce; simile
τρίβῳ τε καὶ προσβολαῖς	a vile rame, se la sfreghi o mescoli,
μελαμπαγὴς πέλει	negra al saggio ti pare; come pargolo
δικαιωθείς, ἐπεὶ	segue un errante aligero;
διώκει παῖς ποτανὸν ὄρνιν,	sciagure immedicabili
πόλει πρόστριμμα θεὶς ἄφερτον·	attira su la sua città; se supplica,
λιτᾶν δ᾽ ἀκούει μὲν οὔτις θεῶν,	nessuno ode dei Superi
τὸν δ᾽ ἐπίστροφον τῶν	quest’uomo: anzi chi viola
φῶτ᾽ ἄδικον καθαιρεῖ.	le leggi di Giustizia,
	ne purgano la terra.

Il brano è tradotto tenendo ben presente il commento dell’edizione Ubaldi e alcune varianti presenti in questa e nell’edizione Sidgwick (cfr. v. 394, πρόστριμμ᾽ ἄφερτον ἐνθείς). Ai vv. 422-4 R si possono riconoscere alcuni richiami alla traduzione di Ubaldi

che rende βιᾶται con ‘spingere a forza’ e Πειθώ, | προβούλου παῖς ἄφερτος Ἄτας con il costrutto ‘misera persuasione, insopportabile, figlia consigliera della sciagura’[86]. Anche i versi successivi si basano sulla ricostruzione di Ubaldi[87], anche se si può ipotizzare una semplificazione dei versi: al v. 425 accorpamento di ἄκος δὲ πᾶν μάταιον· οὐκ ἐκρύφθη in «Né scampo v’ha»; resa di τρίβῳ τε καὶ προσβολαῖς con un’ipotetica impersonale alla seconda persona singolare; omissione di ἐπεὶ per introdurre più liberamente la comparativa sottintesa «come pargolo […]», correlata alla precedente «simile a vile rame […]» secondo l’interpretazione di Ubaldi[88]; καθαιρεῖ viene amplificato «ne [*scil.* “chi viola le leggi di Giustizia”] purgano [*scil.* i Superi] la terra», forse per richiamare alla distruzione di Troia a causa di Paride.

vv. 402-8a = 437b-43 R

[…] κλοπαῖσι γυναικός.	[…] il dì
λιποῦσα δ᾽ ἀστοῖσιν ἀσπίστορᾶς	che la donna rapì.
κλόνους λοχιμούς τε καὶ	Lasciando ai cittadini suoi per retaggio il
ναυβάτας θ᾽ ὁπλισμούς,	turbine
ἄγουσά τ᾽ ἀντίφερνον Ἰλίῳ φθοράν,	degli scudi, e dell’aste, e dei navigli
βεβάκει ῥίμφα διὰ	l’impeto,
πυλᾶν ἄτλητα τλᾶσα.	recando per sua dote ad Ilio lo sterminio,
	audace oltre ogni audacia,
	Elena a franco passo le porte valicò.

Il soggetto Elena, specificato da ῥίμφα, viene esplicitato da Romagnoli al v. 443 R, che aggiunge l’espressione «per retaggio» a specificare il verbo ‘lasciare’ (λιποῦσα). Si notano alcune scelte di vocaboli alternative al significato proprio del greco ma che si mantengono nel campo semantico della guerra: κλόνους («turbine») e ὁπλισμούς («impeto», da intendersi ‘degli armamenti’).

vv. 412-3 = vv. 441-4 R

πάρεστι †σιγὰς ἄτιμους ἀλοίδορος	Vedi, vedi, il silenzio
ἄδιστος ἀφημένων† ἰδεῖν·	senza onor, senza oltraggio,
	di chi siede in disparte,
	nella doglia acutissima.

Romagnoli segue la lezione di Ubaldi («ἀλοίδορους ἄλγιστ᾽»[89]) per tradurre la lacuna e ripete ‘vedi’ a inizio del v. 441 R per rendere πάρεστι ἰδεῖν, quasi a dare un senso di urgenza alla visione profetica.

[86] Ivi, 83, *ad loc.* (segnato in rosso da Romagnoli).
[87] Ivi 83-5, *ad loc.*
[88] Cfr. ivi, 85, *ad loc.*
[89] Ivi, 88, *ad loc.* SIDGWICK 1905, vol. 1, v. 412 riporta la variante ἀλοιδορόυς.

v. 418 = v. 455 R

ὀμμάτων δ᾽ ἐν ἀχηνίαις	[…] dove occhi non brillano.

Traduzione libera ma mantenendo il senso del greco.

v. 420-1a = 457 R

ὀνειρόφαντοι δὲ πενθήμονες	E a far più grave il lutto, surgon nei sogni
πάρεισι δόξαι	immagini

Intensificazione di πενθήμονες con «E a far più grave il lutto» per rimarcare la disperazione per la fuga di Elena.

vv. 428-32 = vv. 463-71 R

τάδ᾽ ἐστὶ καὶ τῶνδ᾽ ὑπερβατώτερα·	Ed altri puoi vederne anche più miserevoli:
τὸ πᾶν δ᾽ ἀφ᾽ Ἕλλανος αἴας συνορμένοις	ché quanti dalla terra d'Ellade a schiera
πέν-	mossero,
θεια τλησικάρδιος	nelle lor case librasi
δόμῳ᾽ν ἑκάστου πρέπει.	sovrana la tristizia,
πολλὰ γοῦν θιγγάνει πρὸς ἦπαρ·	e sopra i cuori aggravasi.

Al v. 463 R si aggiunge «puoi ben vederne» seguito dalla traduzione «anche più miserevoli» che connota l'avverbio greco ὑπερβατώτερα in senso negativo. Al v. 465 R «nelle lor case» si basa sulla lezione δόμων ἑκάστου riportata da Ubaldi e Sidgwick. Ai vv. 465-6 R πρέπει viene amplificato con «librasi sovrana» e 'la tristizia' è resa soggetto anche del v. 467 R, laddove il greco ha πολλά (432).

v. 437 = v. 475 R

ὁ χρυσαμοιβὸς δ᾽ Ἄρης σωμάτων	Ed Ares che con morti i vivi permuta

Specificazione del termine tecnico χρυσαμοιβὸς per chiarificare come Ares permuti uomini vivi in cadaveri[90].

vv. 450-5 = vv. 484b-9 R

[…] φθονερὸν δ᾽ ὑπ᾽ ἄλγος ἔρ-	e cruccio e biasimo
πει προδίκοις Ἀτρείδαις.	contro gli Atridi vindici
οἱ δ᾽ αὐτοῦ περὶ τεῖχος	va serpendo nel popolo,
θήκας Ἰλιάδος γᾶς	E intorno ai muri vinti, hanno altri fulgidi
εὔμορφοι κατέχουσιν, ἐχ-	eroi la tomba, nell'Iliaca terra
θρὰ δ᾽ ἔχοντας ἔκρυψεν.	e il suol nemico i vincitori serra.

[90] Cfr. a questo proposito anche l'interpretazione di UBALDI 1909, 91-2, *ad loc.*: «Ares ci è presentato in atto di ricambiare uomini viventi con polvere e cenere (cfr. più sotto vv. 441-4), come il banchiere o il cambiavalute che invece di oro rimette altro metallo meno nobile».

Resa di φθονερὸν ἄλγος con due sostantivi ‘cruccio’ e ‘biasimo’ e aggiunte di diversi termini ed espressioni non presenti nel testo greco: «nel popolo», «vinti», «eroi», «i vincitori».

vv. 456-74 = vv. 490-504 R

βαρεῖα δ᾽ ἀστῶν φάτις ξὺν κότῳ,	Se compagno ha rancor, grave è del popolo
δημοκράντου δ᾽ ἀρᾶς τίνει χρέος·	la voce: e chi n’è fatto segno, ben paga il
μένει δ᾽ ἀκοῦσαί τί μου	debito.
μέριμνα νυκτηρεφές·	Onde or, cinta di tenèbre,
τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ	del pensier mio l’ambascia
ἄσκοποι θεοί, κελαι-	attende nuovi orror: ché non isfuggono
ναὶ δ᾽ Ἐρινύες χρόνῳ	allo sguardo dei Numi quei che intridono
τυχηρὸν ὄντ᾽ ἄνευ δίκας	le man’ troppo nel sangue. E quanti ascesero
παλιντυχεῖ τριβᾷ βίου	senza giustizia, poi che gli anni volgono,
τιθεῖσ᾽ ἀμαυρόν, ἐν δ᾽ ἀί-	le negre Erinni annientano con l’impeto
στοις τελέθοντος οὔτις ἀλ-	di sorte avversa. Nulla può chi vegeta
κά· τὸ δ᾽ ὑπερκόπως κλύειν	nel buio: e troppo celebre
εὖ βαρύ· βάλλεται γὰρ οἴ-	essere, è grave: il folgore
κοις Διόθεν κεραυνός.	di Giove ognor minaccia. Oh, lunge vivere
κρίνω δ᾽ ἄφθονον ὄλβον·	di invidia! Espugnar rocche io non vorrei,
μήτ᾽ εἴην πτολιπόρθης,	né, perso, viver servo i giorni miei.
μήτ᾽ οὖν αὐτὸς ἁλοὺς ὑπ᾽ ἄλ-	
λῳ βίον κατίδοιμι.	

La traduzione è abbastanza libera anche se aderente al senso del testo greco.

vv. 475-87 = vv. 505-17 R

πυρὸς δ᾽ ὑπ᾽ εὐαγγέλου	A Odi! Per la città spandesi rapido
πόλιν διήκει θοὰ	il grido per il fausto
βάξις· εἰ δ᾽ ἐτήτυμος,	messaggio. E chi può dir s’esso è veridico,
τίς οἶδεν, ἤ τι θεῖόν ἐστιν ἢ ψύθος[91].	se un inganno è dei Superi?
τίς ὧδε παιδνὸς ἢ φρενῶν κεκομμένος,	B Chi tanto bambinesco è, chi di cèrebro
φλογὸς παραγγέλμασιν	tanto sconvolto, che s’accenda al nunzio
νέοις πυρωθέντα καρδίαν ἔπειτ᾽	d’una fiamma, e s’abbatta poi, se suonano
ἀλλαγᾷ λόγου καμεῖν;	diversamente le parole?
γυναικὸς αἰχμᾷ πρέπει	C A femmina

[91] Ivi, 98, *ad loc* riporta la lezione ἐστί πῃ ψύθος.

πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναινέσαι·	bene s'addice il giubilo
πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὅρος ἐπινέμεται	prima che veda: l'indole
ταχύπορος· ἀλλὰ ταχύμορον	femminile è ben credula.
γυναικογήρυτον ὄλλυται κλέος.	D Veloce sorge; e muta pur veloce
	fama cui sparse una femminea veste.

La suddivisione delle battute in quattro coereuti si basa sull'edizione Ubaldi[92]. Al v. 505 R si registra l'aggiunta dell'imperativo 'odi' per richiamare alla precedente didascalia e, presumibilmente, alla messinscena stessa, mentre viene omesso πυρὸς, ripreso però con φλογὸς παραγγέλμασιν νέοις e tradotto ai vv. 510-511 R in «nunzio d'una fiamma». Al v. 511 R il verbo 'suonano' sostituisce ἀλλαγᾷ, mentre γυναικὸς αἰχμᾷ πρέπει è ridotto in «A femmina bene s'addice» (v. 513 R) e ὄλλυται è modificato in 'muta' (v. 516 R).

vv. 499-502 = vv. 531-4 R

Κλ. τὸν ἀντίον δὲ τοῖσδ᾽ ἀποστέργω λόγον·	[…] – altra notizia udir non voglio.
εὖ γὰρ πρὸς εὖ φανεῖσι προσθήκη πέλοι.	Fausta conferma aggiungasi ai segnacoli
Χο. ὅστις τάδ᾽ ἄλλως τῇδ᾽ ἐπεύχεται πόλει,	fausti: chi ad Argo fa diverso augurio,
αὐτὸς φρενῶν καρποῖτο τὴν ἁμαρτίαν.	del suo malo pensier colga mal frutto

I vv. 489-500 vengono attribuiti a Clitemnestra dai manoscritti, ma Romagnoli segue il testo di Scaliger, riportato in Ubaldi e Sidgwick, assegnando le battute al coreuta A[93]. Al v. 531 R il verbo ἀποστέργω viene mutato in «udir non voglio» attenuando l'intensità dell'espressione («il discorso contrario a questo aborro»[94]). Al verso successivo si nota 'conferma aggiungasi' per rendere προσθήκη πέλοι, mentre al v. 534 R si aggiunge 'malo' in riferimento a 'pensier' (φρενῶν) costituendo un gioco di parole, che modifica il testo greco, con «malo frutto». Infine πόλει al v. 501 viene specificato in «ad Argo» e l'anafora 'fausta, fausti' (vv. 532-3 R) riprende il greco εὖ … εὖ (v. 500).

I vv. 503-37 (=535-74 R) pronunciati dall'Araldo sono pressoché fedeli al testo originale con alcune aggiunte, modifiche e omissioni che, di fatto, non risultano significative per l'analisi complessiva. Si segnala solo al v. 542 la sostituzione di τῆσδε con ἐμὴς, annotato in margine all'edizione Ubaldi[95], e l'omissione del v. 527 (βωμοὶ δ᾽ ἄιστοι καὶ θεῶν ἱδρύματα, | […] ἐξαπόλλυται), soppresso da alcuni editori e discusso

[92] *Ibid.* MÜLLER 1834, coll. 1979-82 per primo avrebbe proposto la divisione dei versi in tre coreuti, mentre HERMANN 1836, 293-4 sulla base del numero di asindeti opta per la distribuzione in quattro voci. Di seguito gli editori ottocenteschi avrebbero avanzato diverse sostituzioni, assumendo la presenza dell'asindeto come necessaria indicazione per il cambio di interlocutore (vd. WILAMOWITZ 1895, vol. 2, 14). Sulla legittimità della divisione tra più coreuti cfr. SCOTT 1984; MEDDA 2017, vol. 2, 290-1.

[93] Cfr. MEDDA 2017, vol. 1, 175-85 sull'effettiva presenza di Clitemnestra in scena.

[94] Trad. it. di Raffaele Cantarella.

[95] UBALDI 1909, 106.

in Ubaldi come sospetto per la sua somiglianza con *Pers.*, v. 811 e perché non consono al concetto di religiosità espresso precedentemente dall'Araldo[96]. Le battute del Coro nel successivo dialogo con l'Araldo (vv. 538-50 = vv. 575-87 R) sono suddivise tra il coreuta A per i vv. 575, 577 e B per i restanti.

vv. 551-3a = vv. 588-90 R

εὖ γὰρ πέπρακται. ταῦτὰ δ᾽ ἐν πολλῷ χρόνῳ	Sì che tutto or ci arride. In lungo correre
τὰ μέν τις ἂν λέξειεν εὐπετῶς ἔχειν,	di tempo, volgon or felici, ed ora
τὰ δ᾽ αὖτε κἀπίμομφα.	biasimevoli eventi. E chi nol sa?

Al v. 588 R la traduzione di εὖ γὰρ πέπρακται viene resa con un'espressione dal significato simile anche se non letterale («Sì che tutto or ci arride»). La proposizione successiva (vv. 551b-3a) viene suddivisa in due frasi distinte e la seconda muta l'affermazione τις ἂν λέξειεν in una domanda retorica con il verbo 'sapere' al posto di 'dire'.

vv. 556b-7 = vv. 595b-6a R

τί δ᾽ οὐ	senza un'ora mai
στένοντες, οὐ λαχόντες ἥματος μέρος;	di riposo gementi.

Al v. 557 Ubaldi segnala tra *cruces* οὐ λαχόντες e riporta uno scolio al verso di cui Romagnoli sottolinea in rosso le parole «ristretti […] e mal distesi […] passaggi [*scil.* sul bordo delle navi]»[97]. Ubaldi, inoltre, commenta così il passo: «"che cosa non soffrendo (con quanti dolori, fatiche), quando si possa (per poter) ottenere un po' di conforto (εὐ λαχόντες) per qualche ora?" Cioè la soddisfazione, il riposo di qualche ora era pagato ben caro»[98].

vv. 560-2 = vv. 599-602a R

ἐξ οὐρανοῦ δὲ κἀπὸ γῆς λειμώνιαι	e le brine del cielo e le terrestri
δρόσοι κατεψάκαζον, ἔμπεδον σίνος,	c'irroravano sui parati, e facean guaste
ἐσθημάτων τιθέντες ἔνθηρον τρίχα.	le vesti, e madidi orridi i capelli,
	come di fiere.

Al v. 600 R, «sui prati» rende l'aggettivo λειμώνιαι concordato con δρόσοι, mentre l'espressione «e facean guaste le vesti» viene tradotta considerando la diversa punteggiatura riportata da Ubaldi che pone la virgola dopo ἐσθημάτων, interpretando così ἔμπεδον σίνος come «costante danno delle vesti» che Romagnoli parafrasa in «facean guaste le vesti»[99]. La punteggiatura di questo passo, inoltre, isola τιθέντες ἔνθηρον

[96] Ivi, 104-5, *ad loc.* Sulla questione cfr. anche MEDDA 2017, vol. 2, 313-4.
[97] UBALDI 1909, 109, *ad loc.*
[98] *Ibid.*
[99] Ivi, 110, *ad loc.*

τρίχα che non viene, dunque, interpretato come intendono Denniston – Page in riferimento a ἔνθηρον «'wild animal-life in it', verminous»[100], ma nel senso di 'arruffato', 'ispido' correlato a τρίχα interpretato come 'capelli'[101].

vv. 568-75 = vv. 609-17

παροίχεται δέ, τοῖσι μὲν τεθνηκόσιν	Ignoto al cuore dei defunti è il cruccio
τὸ μήποτ᾽ αὖθις μηδ᾽ ἀναστῆναι μέλειν,	di non risorger più. Che giova il computo
ἡμῖν δὲ τοῖς λοιποῖσιν Ἀργείων στρατοῦ [573]	far dei caduti? Della sorte avversa
νικᾷ τὸ κέρδος, πῆμα δ᾽ οὐκ ἀντιρρέπει. [574]	perché si lagnerà chi vive? Io voglio
τί τοὺς ἀναλωθέντας ἐν ψήφῳ λέγειν, [570]	dare alle ambasce un lungo addio. Per
τὸν ζῶντα δ᾽ ἀλγεῖν χρὴ τύχης παλιγκότου; [571]	quanti
καὶ πολλὰ χαίρειν ξυμφοραῖς καταξιῶ, [572]	sopravvivemmo delle schiere argive,
ὡς κομπάσαι τῷδ᾽ εἰκὸς ἡλίου φάει	superiore è il guadagno; ed al confronto
	non regge il danno. Onde ora, in faccia
	al sole,
	vanto meniamo a buon diritto noi

La traduzione segue la disposizione dei versi tramandata dai manoscritti, e non la correzione che trasporta i vv. 570-2 dopo il v. 574[102]. Al v. 609 R si rende παροίχεται δέ con un'espressione libera «Ignoto al cuore», mentre al v. 612 R καταξιῶ (lett. 'ritengo degno') viene tradotto con il più diretto 'voglio'. «Per quanti sopravvivemmo» al v. 614 R traduce il participio τοῖς λοιποῖσιν congiunto con ἡμῖν e al verso successivo «superiore è il guadagno» sta per νικᾷ τὸ κέρδος. Ai vv. 616b-7 R l'espressione τῷδ᾽ ἡλίου φάει risulta amplificata.

vv. 581b-2a = vv. 623b-4a R

καὶ χάρις τιμήσεται	grazie offrano a Giove
Διὸς τάδ᾽ ἐκπράξασα.	che ci diè la vittoria.

La traduzione è libera ma esplicita il senso del testo greco. Da notare che il soggetto sarebbe 'la grazia di Zeus' e che il verbo τιμήσεται viene reso alla terza persona attiva. Infine τάδ᾽ ἐκπράξασα viene specificato nell'espressione «ci diè la vittoria».

v. 583 = v. 625 R

νικώμενος λόγοισιν οὐκ ἀναίνομαι,	Le tue parole m'han convinto, sappilo:

I verbi νικώμενος e ἀναίνομαι convergono in 'convincere' che ha per soggetto «le tue parole» (λόγοισιν) e si aggiunge «sappilo» per rivolgersi direttamente all'Araldo.

[100] DENNISTON – PAGE 1960, 123.
[101] UBALDI 1909, 110, *ad loc.*
[102] Cfr. DENNISTON – PAGE 1960, 124; MEDDA 2017, vol. 2, 336-8.

v. 587b = v. 529b R

σὺν δὲ πλουτίζειν ἐμέ.	E insieme io gioirò.

Il v. πλουτίζω viene reso con ‘gioire’ seguendo l’interpretazione proposta in Ubaldi[103].

vv. 590b-3 = vv. 534-7a R

“φρυκτωρῶν διὰ	[…] “Credi presa Troia? Credi
πεισθεῖσα Τροίαν νῦν πεπορθῆσθαι δοκεῖς;	a segnali di fuoco? È ben da femmina
ἦ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἴρεσθαι κέαρ.”	esaltarsi così!” Sì, che a udirlo,
λόγοις τοιούτοις πλαγκτὸς οὖσ᾽ ἐφαινόμην·	mentecatta io sembrava.

I versi tradotti esprimono una certa vivacità sia per il susseguirsi di due interrogative ai vv. 534-5a R che rendono, semplificandola, la domanda ai vv. 590b-1, sia per l’esclamazione, resa più diretta rispetto al testo greco (v. 592), «È ben da femmina esaltarsi così!». Infine, λόγοις τοιούτοις viene reso liberamente con una proposizione («Sì, che a udirlo») che si amalgama con il tono sprezzante di Clitemnestra[104] che fin dal suo ingresso esordisce con un ironico ἀνωλόλυξα (v. 587)[105].

vv. 601b-4a = 652-4 R

τί γὰρ	Salvo, per opra degli Dei, dal campo
γυναικὶ τούτου φέγγος ἥδιον δρακεῖν,	veder lo sposo entro le patrie mura:
ἀπὸ στρατείας ἄνδρα σώσαντος θεοῦ	per una sposa c’è più dolce giorno?
πύλας ἀνοῖξαι;	

I versi sono resi con due proposizioni coordinate e invertite rispetto alla disposizione del testo greco; si notano, inoltre, due modifiche per φέγγος reso per metonimia con ‘giorno’ e πύλας ἀνοῖξαι (lett. ‘aprire le porte’) che si traduce con «entro le patrie mura».

vv. 611-2 = 658-60

οὐδ᾽ οἶδα τέρψιν οὐδ᾽ ἐπίψογον φάτιν	Immersa mi sarei prima in un bagno
ἄλλου πρὸς ἀνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς.	d’ardente bronzo, che gustar piacere
	d’un altro uomo, ed averne scorno e biasimo.

L’espressione greca μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς[106] è oscura e Romagnoli la segnala sull’edizione Sidgwick con il termine «proverbiale» (*ad loc.*), aggiungendo su un

[103] UBALDI 1909, 114, *ad loc.*
[104] Cfr. MEDDA 2017, vol. 2, 346.
[105] Ivi, 345: «[…] l’attacco del discorso evidenzia l’individualità della sua reazione, che poi ella comunica agli altri cittadini. Lei è stata la prima a comprendere come stavano veramente le cose, e la sua reazione era quella giusta, il che dimostra la sua superiorità intellettuale sul Coro».
[106] Cfr. UBALDI 1909, 118, *ad loc.*; DENNISTON – PAGE 1960, 126; MEDDA 2017, vol. 2, 356-8.

pezzo di carta incollato alla corrispondente pagina i seguenti appunti: «βαφή - bagno freddo in cui si tempra il ferro | - per la tempra».

I vv. 613-4 sono attribuiti al coreuta A anche se i codici li indicano come battute del Κῆρυξ, mentre altri editori li riferiscono a Clitemnestra. Ubaldi propende per questa seconda ipotesi ma a margine del commento si trova annotato da Romagnoli un punto interrogativo[107].

vv. 617-9 = vv. 665-7 R

σὺ δ᾽ εἰπέ, κῆρυξ, Μενέλεων δὲ πεύθομαι,	Or dimmi, araldo: Menelao, diletto
εἰ νόστιμός τε καὶ σεσωσμένος πάλιν	signor di questa terra, è ritornato?
ἥκει σὺν ὑμῖν, τῆσδε γῆς φίλον κράτος.	È sano e salvo? Lo vedrem fra noi?

Anche questi versi sono resi in maniera paratattica e con domande dirette (per cui cade πεύθομαι) suddividendo le varie richieste del coro.

vv. 626-7 = vv. 674-5 R

πότερον ἀναχθεὶς † ἐμφανῶς † ἐξ Ἰλίου,	Salpò solo da Troia? O insiem vi colse
ἢ χεῖμα, κοινὸν ἄχθος, ἥρπασε στρατοῦ;	la burrasca, e da voi lui separò?

I versi rispettano il testo greco anche se, come nei precedenti, sono resi attraverso una serie di interrogative che rendono il discorso più vivace e diretto. Si registra κοινὸν ἄχθος semplificato con ‘insieme’.

vv. 641-3 = 690-3 R

πολλοὺς δὲ πολλῶν ἐξαγισθέντας δόμων	e Marte
ἄνδρας διπλῇ μάστιγι, τὴν Ἄρης φιλεῖ,	da molte case spinge a branchi gli uomini
δίλογχον ἄτην, φοινίαν ξυνωρίδα·	al sacrificio, con la doppia sferza –
	sanguinea coppia e duplice sciagura –

La traduzione rende all’attivo i verbi e pone come soggetto «Marte», omettendo e semplificando alcune espressioni per rendere più diretto il discorso.

vv. 676-7a = vv. 730-1a R

εἰ δ᾽ οὖν τις ἀκτὶς ἡλίου νιν ἱστορεῖ	Che se raggio del sol lo scuopre, se
καὶ ζῶντα καὶ βλέποντα,	gli occhi ha dischiusi ancor,

La resa del v. 677 è abbastanza libera ma mantiene il senso dell’espressione greca.

vv. 681-93 = vv. 735-48 R

τίς ποτ᾽ ὠνόμαζεν ὧδ᾽	Chi mai scelse il nome d’Elena,
ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως,	nome nunzio di sciagura –

[107] Cfr. UBALDI 1909, 118, *ad loc.*

μή τις ὄντιν᾽ οὐχ ὁρῶμεν προνοί-	fu tal, certo – ora visibile
αισι τοῦ πεπρωμένου	prova n’hai – che la ventura
γλῶσσαν ἐν τύχᾳ νέμων,	preveggendo, il dir fatidico
τὰν δορίγαμβρον ἀμφινει-	spinse verso verità –
κῆ θ᾽ Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως	per la donna a cui furon le mischie
ἑλένας, ἕλανδρος, ἑλέ-	corteo nuziale,
πτολις, ἐκ τῶν ἁβροτίμων	fûr pronube l’aste – per Elena,
προκαλυμμάτων ἔπλευσεν	che strusse navigli, che strusse
Ζεφύρου γίγαντος αὔρᾳ,	guerrieri, che strusse città?
	Dai velarî prezïosi –
	sovra il mar gigante Zefiro
	la spingeva – navigò

La traduzione del passo risulta abbastanza convergente con il testo greco, ma si notano alcune modifiche e aggiunte. Al v. 736 R l’aggiunta della locuzione «nome nunzio di sciagura» permette a Romagnoli di richiamare al gioco fonico dei vv. 687-9 reso in italiano con l’anafora ‘strusse’. I vv. 735-9 R riportano una traduzione abbastanza libera, ma mantengono il senso dell’originale. Al v. 741 «per la donna» sostituisce Ἑλέναν (v. 687) già nominata in apertura e di seguito l’espressione «a cui furon le mischie | corteo nuziale, | fûr pronube l’aste» amplifica il greco τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ. La traduzione rende con una proposizione il dativo di mezzo Ζεφύρου γίγαντος αὔρᾳ (v. 692).

vv. 699-708 = vv. 754-84

Ἰλίῳ δὲ κῆδος ὀρ-	Né fu vana quella furia,
θώνυμον τελεσσίφρων	ma converse in atri affanni
Μῆνις ἤλασεν, τραπέζας ἀτί-	l’obbrobrioso parentaggio:
μωσιν ὑστέρῳ χρόνῳ	e col volgere degli anni
καὶ ξυνεστίου Διὸς	della mensa vïolata
πρασσομένα τὸ νυμφότι-	la vendetta esercitò,
μον μέλος ἐκφάτως τίοντας,	e la vendetta di Giove su quanti
ὑμέναιον, ὃς τότ᾽ ἐπέρ-	il canto di nozze
ρεπεν γαμβροῖσιν ἀείδειν.	con voce palese lodarono,
	lodâr l’imeneo, che dei generi
	sovresse le bocche volò.

La traduzione del brano è piuttosto libera.

vv. 714-6 = vv. 789-92 R

† παμπρόθη πολύθρηνον	onde i lutti, onde la rocca
αἰῶν᾽ ἀμφὶ πολιτᾶν †	cadde eversa, e lagrimevole,
μέλεον αἶμ᾽ ἀνατλᾶσα.	fra grondar di molto sangue
	cittadin volge l'età.

La corruttela[108] spinge Romagnoli alla scelta di una traduzione libera per questo passo.

vv. 725-6 = 801b-2 R

φαιδρωπὸς ποτὶ χεῖρα σαί-	e scondinzola
νων τε γαστρὸς ἀνάγκαις.	alla mano che il cibo gli offerì.

Anche in questo caso, Romagnoli si serve di una traduzione abbastanza libera ma aderente all'originale.

vv. 790-4 = vv. 862-7 R

τῷ δυσπραγοῦντι δ᾽ ἐπιστενάχειν	A pianger con chi s'addolora
πᾶς τις ἑτοῖμος: δῆγμα δὲ λύπης	è pronto ognun d'essi; né addenta
οὐδὲν ἐφ᾽ ἧπαρ προσικνεῖται.	il morso del duolo i lor visceri;
καὶ ξυγχαίρουσιν ὁμοιοπρεπεῖς	e a quanti s'allegrano
ἀγέλαστα πρόσωπα βιαζόμενοι	sé mostrano allegri, sforzando
	i volti, ove riso non brilla

L'immagine del morso del dolore che non arriva (προσικνεῖται) al cuore viene modificata introducendo il verbo 'addentare' a correlazione semantica con il soggetto e la locuzione «i lor visceri», che rende ἧπαρ. I versi successivi, mantengono il senso del testo originale ampliandone alcune espressioni come gli aggettivi ὁμοιοπρεπεῖς e ἀγέλαστα, resi con due proposizioni.

vv. 796-8 = vv. 869-71 R

οὐκ ἔστι λαθεῖν ὄμματα φωτὸς	non vale a illuderlo il viso
τὰ δοκοῦντ᾽ εὔφρονος ἐκ διανοίας	di chi lo blandisce con ilare aspetto,
ὑδαρεῖ σαίνειν φιλότητι.	con tiepido affetto.

I versi sono tradotti mantenendo il senso dell'originale in particolare il v. 796 = v. 869 R e si registra come ὑδαρεῖ φιλότητι (l'«affetto annacquato»[109]) diventi 'tiepido' corrispondendo a una locuzione comune all'italiano.

vv. 799-809 = vv. 872-83 R

σὺ δέ μοι τότε μὲν στέλλων στρατιὰν	Quando tu trascinasti l'esercito

[108] Cfr. MEDDA 2017, vol. 2, 406-8.
[109] Trad. it. di R. Cantarella.

Ἑλένης ἕνεκ᾽, οὐκ ἐπικεύσω,	dietro a Elena, a tristi colori,
κάρτ᾽ ἀπομούσως ἦσθα γεγραμμένος,	non lo nego, dipinto io ti vidi:
οὐδ᾽ εὖ πραπίδων οἴακα νέμων,	né mi parve che tu del tuo senno
θράσος ἐκ θυσιῶν	più reggessi la barra, che a morte
ἀνδράσι θνῄσκουσι κομίζων·	conducevi la gente. Ma ora,
νῦν δ᾽ οὐκ ἀπ᾽ ἄκρας φρενὸς οὐδ᾽ ἀφίλως	non a cuore leggero, né senza
εὔφρων πόνον εὖ τελέσασιν < ἐγώ· >	amistà, si rivolge il mio spirito
γνώσῃ δὲ χρόνῳ διαπευθόμενος	a chi bene l'impresa compiè.
τόν τε δικαίως καὶ τὸν ἀκαίρως	E col tempo, se indaghi, vedrai
πόλιν οἰκουροῦντα πολιτῶν.	chi fra gli uomini d'Argo, s'attenne
	a giustizia; ed impronto chi fu.

I verbi στέλλων ed ἐπικεύσω sono rispettivamente tradotti con 'trascinare', che modifica di conseguenza anche il complemento di causa Ἑλένης ἕνεκα in «dietro a Elena», e 'negare'. Il verbo principale ἦσθα γεγραμμένος (lett. 'eri descritto') viene reso con «dipinto io ti vidi» come se il soggetto fosse μοι e non propriamente il pronome σὺ (v. 799). Per κάρτ᾽ ἀπομούσως si nota nell'edizione Sidgwick (*ad loc.*) una traduzione alternativa annotata a margine da Romagnoli («sotto una luce sfavorevole», che nell'*Agamennone* del 1914 diventa «a tristi colori», v. 873 R). Il v. 803 viene tagliato perché risulta espunto sia in Sidgwick che in Ubaldi[110]. Il 879-80 R traducono liberamente εὔφρων πόνον εὖ τελέσασιν, così come i versi immediatamente successivi che variano la locuzione πόλιν οἰκουροῦντα, aggiungendo il toponimo 'Argo'.

vv. 813-6a = vv. 888-91a R

[…] δίκας γὰρ οὐκ ἀπὸ γλώσσης θεοὶ	Essi la causa, e non da ciance, appresero;
κλύοντες ἀνδροθνῆτας Ἰλίουφθόρους	e senza bilanciare il voto misero,
ἐς αἱματηρὸν τεῦχος οὐ διχορρόπως	ch'Ilio fosse distrutta, e spenti gli uomini
ψήφους ἔθεντο,	nell'urna della strage:

Nella traduzione si segnala la variante Ἰλίου φθορὰς (v. 814) ripresa da Sidgwick e Ubaldi[111].

vv. 819b-20 = vv. 896-8 R

δυσθνῄσκουσα δὲ	sprizzano i pingui aneliti del fasto
σποδὸς προπέμπει πίονας πλούτου πνοάς.	dalla morente cenere

Si segnala la variante συνθνῄσκουσα al v. 819b presente in Sidgwick e Ubaldi[112]. Inoltre, πίονας πλούτου πνοάς è reso soggetto specificando il significato di προπέμπει in 'sprizzare'.

[110] SIDGWICK 1905, vol. 1, v. 803; UBALDI 1909, 147, *ad loc.*
[111] SIDGWICK 1905, vol. 1, v. 814; UBALDI 1909, 149, *ad loc.*
[112] SIDGWICK 1905, vol. 1, v. 819; UBALDI 1909, 151, *ad loc.*

vv. 837-8a = vv. 916-7 R

εἰδὼς λέγοιμ᾽ ἄν, εὖ γὰρ ἐξεπίσταμαι	[…] Ben vidi e dir potrei –
ὁμιλίας κάτοπτρον,	che le parole a me son chiaro specchio –

L'inciso del v. 917 R fa riferimento alla versione di Ubaldi che traduce ὁμιλίας κάτοπτρον con «specchio del conversare»[113].

v. 842 = v. 922b R

[…] ἑτοῖμος ἦν ἐμοὶ σειραφόρος·	mi restò fedele.

L'espressione greca viene di molto semplificata.

vv. 846b-7 = 926b-7 R

καὶ τὸ μὲν καλῶς ἔχον	ché lunga
ὅπως χρονίζον εὖ μενεῖ βουλευτέον,	vita vivere possa il ben presente.

Resa libera dell'espressione greca.

vv. 857b-8a = 939 R

ἐν χρόνῳ δ᾽ ἀποφθίνει	Spegne il tempo negli uomini il ritegno.
τὸ τάρβος ἀνθρώποισιν.	

Nella versione il cambio di soggetto rende 'sentenziosa' l'espressione.

v. 883b = vv. 965b-6 R

δημόθρους ἀναρχία	e che il popolo,
	franto a tumulto ogni potere, […]

Amplificazione della locuzione greca.

vv. 890-3a = vv. 973b-6 R

τὰς ἀμφί σοι κλαίουσα λαμπτηρουχίας	sempre aspettando
ἀτημελήτους αἰέν· ἐν δ᾽ ὀνείρασιν	del fuoco il nunzio e non giungea. Dai lievi
λεπταῖς ὑπαὶ κώνωπος ἐξηγειρόμην	sogni, il sussurro e il battito dell'ali
ῥιπαῖσι θωύσσοντος,	d'una zanzara mi destava; […]

Al v. 973b R il verbo «aspettando» rende il greco κλαίουσα tradotto già nella prima parte del verso («ch'io piangevo per te») a sostituire βλάβας ἔχω (v. 889) e riprendendo la proposizione ἀμφί σοι che si collega invece con λαμπτηρουχίας ἀτημελήτους. Inoltre, anche ai vv. 892-3a λεπταῖς ὑπαὶ κώνωπος […] ῥιπαῖσι θωύσσοντος viene semplificato con l'espressione «il sussurro e il battito dell'ali».

vv. 896-903 = vv. 980-7 R

[113] Ivi, 153-4, *ad loc.*

λέγοιμ᾽ ἂν ἄνδρα τόνδε τῶν σταθμῶν κύνα,	dirò cane fedele della sua casa,
σωτῆρα ναὸς πρότονον, ὑψηλῆς στέγης	gòmena che salvezza è della nave,
στῦλον ποδήρη, μονογενὲς τέκνον πατρί,	saldo pilastro dell'eccelso tetto,
ὁδοιπόρῳ διψῶντι πηγαῖον ῥέος,	figliuolo unico al padre, terra apparsa
καὶ γῆν φανεῖσαν ναυτίλοις παρ᾽ ἐλπίδα,	ai naviganti contro ogni speranza,
κάλλιστον ἦμαρ εἰσιδεῖν ἐκ χείματος.	giorno fulgente dopo il turbine, acqua
[τερπνὸν δὲ τἀναγκαῖον ἐκφυγεῖν ἅπαν].	di vena al peregrino arso di sete!
τοιοῖσδέ τοί νιν ἀξιῶ προσφθέγμασιν,	Questo è il saluto ond'io t'onoro […]

La traduzione rispetta la sequenza trasmessa dai manoscritti che anticipa i vv. 900 e 901 prima del v. 899[114]. Al v. 980 R τῶν σταθμῶν è sostituito da «della sua casa». Al v. 985b-986a R l'espressione «acqua di vena» viene suggerita da Ubaldi che cita un passo dantesco (*Purgatorio*, v. 121: «che surge di vena»[115]). Infine, il v. 902 risulta omesso dalla traduzione, nonostante Ubaldi e Sidgwick lo riportino sulle rispettive edizioni senza alcuna espunzione[116].

vv. 915-6a = vv. 1000-1 R

ἀπουσίᾳ μὲν εἶπας εἰκότως ἐμῇ·	[…] acconce son le tue parole;
μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας.	lunga l'assenza fu, lungo il tuo dire.

La traduzione rispetta il testo originale pur rendendolo liberamente.

v. 931 = 1017 R

καὶ μὴν τόδ᾽ εἰπὲ μὴ παρὰ γνώμην ἐμοί.	Deh, non volermi contraddire in questo!

Resa più diretta della battuta di Clitemenestra.

vv. 944-5 = vv. 1030-1 R

ἀλλ᾽ εἰ δοκεῖ σοι ταῦθ᾽, ὑπαί τις ἀρβύλας	Poi che tu vuoi così, presto, i calzari
λύοι τάχος, πρόδουλον ἔμβασιν ποδός·	servi del piede mi disciolga alcuno:

Si omette la traduzione di ἔμβασιν.

vv. 980-3 = vv. 1071-4 R

οὐδ᾽ ἀποπτύσαι δίκαν	Perché dunque non respingerla
δυσκρίτων ὀνειράτων	come vol di sogni torbidi?
θάρσος εὐπειθὲς ἴ-	Onde avvien ch'entro le menti
ζει φρενὸς φίλον θρόνον.	la fiducia non s'adagi?

[114] Così in SIDGWICK 1905, vol. 1, vv. 889-901; UBALDI 1909, 164, *al loc.* Cfr. anche DENNISTON – PAGE 1960, 147 per la discussione editoriale.
[115] UBALDI 1909, 164-5, *al loc*.
[116] SIDGWICK 1905a, v. 902 (tuttavia, Romagnoli segnala l'espunzione a matita); UBALDI 1909, 165, *ad loc*. Cfr. anche MEDDA 2017, vol. 3, 59-60.

Al v. 1071 R è probabile che Romagnoli traduca considerando la variante ἀποπτύσας come riportata sull'edizione critica di Ubaldi[117]. Aggiunta di 'volo' alla traduzione di δυσκρίτων ὀνειράτων (v. 981) e omissione di εὐπειθὲς e φίλον θρόνον che restituisce la metafora della fiducia seduta 'sul trono della mente', semplificata da Romagnoli con il verbo 'adagiarsi'.

vv. 984-7 = 1075-9 R

† χρόνος δ', ἐπεὶ πρυμνησίων ξυνεμβόλοις	Tempo è già che le gomene
ψαμμίας ἀκάτα † παρή-	su la sabbia della spiaggia
βησεν, εὖθ' ὑπ' Ἴλιον	s'allacciarono; e dal dì
ὦρτο ναυβάτας στρατός.	che contro Ilio andò, l'esercito
	delle navi imputridì!

Il passo, che presenta una corruttela ai vv. 984-5[118], viene tradotto tenendo presente il commento dell'edizione Ubaldi, dove si riportano le varianti ξυνεμβολαῖς e ἀκάτας: «Tempo è già (a χρόνος sott. ἐστί) dacchè [*sic*] (ἐπεὶ) con l'allacciar delle gomene (πρυμνησίων ξυνεμβολαῖς) sulla sabbiosa spiaggia (ψαμμίας ἀκάτα) l'esercito navale (ναυβάτας στρατός) invecchiò (παρήβησεν, *defloruit*), quando a Troia si mosse (ὦρτο)»[119].

vv. 995-1000 = 1085-92 R

σπλάγχνα δ' οὕτοι ματά-	né deluso va il mio spirito
ζει πρὸς ἐνδίκοις φρεσίν,	che presago è di sventura,
τελεσφόροις δίναις κυκλούμενον κέαρ·	il mio cuore che s'aggira
εὔχομαι δ' ἐξ ἐμᾶς	nei veridici precordî,
ἐλπίδος ψύθη πεσεῖν	fra le spire inesorabili
ἐς τὸ μὴ τελεσφόρον.	del destino. Io voto fo
	che dispersi i voti vadano
	che mi mormorano in cuor.

Il passo risulta tradotto liberamente e i vv. 1085-6 R paiono un'aggiunta al testo. Per i vv. 1087-90 cfr. la traduzione che ne dà Ubaldi: «il cuore nei veraci (ἐνδίκοις = ἀληθέσι) precordi (φρεσίν) essendo avvolto in turbinosi vortici (δίναις) che debbon aver compimento»[120].

vv. 1007-24 = vv. 1099-1113 R

καὶ τὸ μὲν πρὸ μέν τι χρημάτων	Ma se sa, con destra frombola,

[117] UBALDI 1909, 179, *ad loc.*
[118] Cfr. MEDDA 2017, vol. 3, 106-9.
[119] UBALDI 1909, 180, *ad loc.*
[120] Ivi, 182, *ad loc.*

κτησίων ὄκνος βαλὼν	una parte del suo bene
σφενδόνας ἀπ᾽ εὐμέτρου,	il timor gettare in mare,
οὐκ ἔδυ πρόπας δόμος	non affonda tutto il carico,
πημονᾶς γέμων ἄγαν,	sotto il peso delle pene,
οὐδ᾽ ἐπόντισε σκάφος.	né tra i flutti il legno spare.
πολλά τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλα-	E spesso dal cielo una pioggia
φής τε καὶ ἐξ ἀλόκων ἐπετειᾶν	dirotta lo sterile male
νῆστιν ὤλεσεν νόσον.	distrugge nell'annua novale.
τὸ δ᾽ ἐπὶ γᾶν πεσὸν ἅπαξ θανάσιμον	Chi mai stagnerà, con che cantici
πρόπαρ ἀνδρὸς μέλαν αἷμα τίς ἂν	il sangue d'un uom, poi che fumido
πάλιν ἀγκαλέσαιτ᾽ ἐπαείδων;	da piaga mortale sgorgò?
οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῆ	ben Giove fu provvido; e il folgore
τῶν φθιμένων ἀνάγειν	su chi dalla terra risurgere
Ζεὺς ἀπέπαυσεν ἐπ᾽ ἀλαβείᾳ;	faceva i defunti scagliò.

La traduzione risulta abbastanza libera.

vv. 1038-9 = vv. 1126b-8 R

[…] σταθεῖσαν κτησίου βωμοῦ πέλας,	stando presso all'ara
ἔκβαιν᾽ ἀπήνης τῆσδε, μηδ᾽ ὑπερφρόνει.	del Dio custode della casa. Scendi
	dal cocchio, scaccia il tuo soverchio orgoglio.

Nel passo tradotto κτησίου e μηδ᾽ ὑπερφρόνει risultano amplificati.

vv. 1047-9 = 1138-40 R

σοί τοι λέγουσα παύεται σαφῆ λόγον·	Chiare parole t'ha dirette. Or tu
ἐντὸς δ᾽ ἁλοῦσα μορσίμων ἀγρευμάτων	obbedisci, poiché sei nelle reti
πείθοι᾽ ἄν, εἰ πείθοι᾽· ἀπειθοίης δ᾽ ἴσως.	fatali. Ma obbedir forse non vuoi!

Si registrano nella traduzione alcune omissioni e semplificazioni di locuzioni forse percepite come ridondanti: παύεται al v. 1047 e εἰ πείθοι᾽ · ἀπειθοίης δ᾽ ἴσως al v. 1149. Inoltre, Romagnoli rende πείθοι᾽ ἄν con un imperativo (v. 1139 R, «obbedisci») e traduce «poiché sei nelle reti» seguendo la lezione ἂν οὖσα (al posto di δ᾽ ἁλοῦσα, v. 1047) a partire dal testo di Ubaldi[121].

[121] Ivi, 190, *ad loc.*

vv. 1050-2 = vv. 1141-3 R

ἀλλ᾽ εἴπερ ἐστι μὴ χελιδόνος δίκην	Se pur la lingua sua barbara, ignota
ἀγνῶτα φωνὴν βάρβαρον κεκτημένη,	non è, simile a quella delle rondini,
ἔσω φρενῶν λέγουσα πείθω νιν λόγῳ.	parlando il cuore suo convincerò.

Per la traduzione, Romagnoli si basa sul commento di Ubaldi: «"Pure se essa non possiede un barbaro (= estranio) linguaggio ignoto come quello di una rondine" (la similitudine va riferita ad ἀγνῶτα) "Io, parlandole, la persuaderò nell'intimo dell'anima"»[122].

vv. 1057b-61 = vv. 1148b-53 R

† πρὸς σφαγὰς † πυρός,	e attendono
ὡς οὔποτ᾽ ἐλπίσασι τήνδ᾽ ἔξειν χάριν.	il macello e il fuoco. – Oh chi sperava
σὺ δ᾽ εἴ τι δράσεις τῶνδε, μὴ σχολὴν τίθει,	mai questa grazia! – Or tu, se ciò che dissi
εἰ δ᾽ ἀξυνήμων οὖσα μὴ δέχῃ λόγον,	vuoi far, non indugiare: e se t'è oscura
σὺ δ᾽ ἀντὶ φωνῆς φράζε καρβάνῳ χερί.	nostra favella, e dir non sai parola,
	con un barbaro cenno almeno esprimiti.

La traduzione di πρὸς σφαγὰς con 'macello e fuoco' sembra seguire molto da vicino l'interpretazione che ne dà Ubaldi nella sua edizione critica: «πρὸς σφαγὰς πυρός, cioè per il sacrifizio del fuoco […] Si sarà osservato che nel pretesto addotto da Clitennestra per far entrare Cassandra in casa (il sacrifizio, con le vittime da sgozzarsi) si celi in fondo l'idea del sangue che essa sta per versare con l'uccisione del marito»[123]. Si segnala anche l'esclamazione ai vv. 1149b-50a R che rende in maniera più diretta la causale ὡς οὔποτ᾽ ἐλπίσασι τήνδ᾽ ἔξειν χάριν (v. 1058), come anche le coordinate ai vv. 1151b-2 R che traducono εἰ δ᾽ ἀξυνήμων οὖσα μὴ δέχῃ λόγον (v. 1059).

v. 1065 = vv. 1158b-9 R

ἥτις λιποῦσα μὲν πόλιν νεαίρετον	lasciata la città
	arsa or ora,

La traduzione di νεαίρετον non coincide con il participio passato 'arsa', anche se rimane il riferimento alla presa di Troia.

vv. 1072-5 = 1165-8 R

Κα. ὀτοτοτοῖ πόποι δᾶ·	CASSANDRA Ahimè, terra! Ahimè, terra!
ὄπολλον ὄπολλον.	Apollo! Apollo!
Χο. τί ταῦτ᾽ ἀνωτότυξας ἀμφὶ Λοξίου;	A Perché d'ahimè saluti il Nume ambiguo?
οὐ γὰρ τοιοῦτος ὥστε θρηνητοῦ τυχεῖν.	Non s'addice a quel dio funebre nenia!

[122] Ivi, 191, *ad loc.*
[123] Ivi, 192, *ad loc.*

Al v. 1165 R si accetta la derivazione di δᾶ come vocativo dorico di γή (Ubaldi 1909, 196, *ad loc.*) rigettata invece da Fraenkel[124]. Al v. 1167 R il verbo ἀνοτοτύζω viene reso con una perifrasi libera (‘salutare d’ahimè’) e al verso successivo θρηνητής diventa ‘nenia’.

v. 1097 = v. 1190 R

ὀπτάς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.	maciulla il padre le carni robuste!

La traduzione ‘maciullare’, nel senso di ‘masticare vigorosamente’, per βιβρώσκω è in linea con il significato del verbo greco, che al passivo denota l’‘essere divorato’, restituendo inoltre un certo vigore all’immagine.

v. 1118 = v. 1214 R

[…] θύματος λευσίμου.	ché pietre, poi, vendicheran lo scempio!

Ampliamento dell’espressione greca.

vv. 1121-4 = vv. 1217-20 R

ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφὴς	E refluisce al cuore la crocea stilla, come
σταγών, ἅτε καὶ δορὶ πτωσίμοις	a chi trafitto cade di lancia, e quivi ha
ξυνανύτει βίου δύντος αὐγαῖς.	termine
ταχεῖα δ᾽ ἅτα πέλει.	con i postremi raggi
	della naufraga vita. E vien rapida morte.

Aggiunta di ‘trafitto’ (v. 1218 R), ‘postremi’ (v. 1219) e resa al singolare di πτωσίμοις. Inoltre, al v. 1220 R ‘naufraga’ traduce metaforicamente δύντος del v. 1123.

vv. 1126b-8a = vv. 1223-4a R

ἐν πέπλοισιν	L’afferra al peplo con le negre corna,
μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι	a tradimento lo colpisce:
τύπτει·	

Il dativo μηχανήματι, congiunto a μελαγκέρῳ, viene tradotto da Romagnoli con ‘a tradimento’, mentre ἐν πέπλοισιν è reso al singolare e il participio λαβοῦσα con un verbo principale che contribuisce alla repentinità dell’azione descritta nel passo.

vv. 1133b-5 = vv. 1230b-2 R

κακῶν γὰρ διαὶ	Ma ben con le sciagure
πολυεπεῖς τέχναι θεσπιῳδῶν	gli ambigui vaticinî
φόβον φέρουσιν μαθεῖν.	al cuor dell’uomo insegnano profetico terrore.

[124] FRAENKEL 1950, vol. 3, 490-1.

La traduzione segue la lezione θεσπιῳδὸν al verso 1134 riportata anche da Ubaldi, il quale traduce così il brano: «poichè [*sic*] per sciagure (κακῶν διαὶ) le ambigue (πολυεπεῖς) arti portano a imparar profetico terrore»[125].

vv. 1140-3 = vv. 1237-41 R

[…] ἀμ-	e intoni
φὶ δ᾽ αὐτᾶς θροεῖς	a te dissono canto,
νόμον ἄνομον, οἷά τις ξουθὰ	come il fulvo usignolo
ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, ταλαίναις φρεσὶν	non mai sazio di pianto,
	che chiuso nel suo duolo […]

Il significato del verbo θροέω (v. 1141) viene modificato in ‘intonare’ forse per renderlo più vicino al campo semantico del νόμον ἄνομον («dissono canto») di seguito nominato. Al v. 1241 R ταλαίναις φρεσὶν viene liberamente tradotto con «chiuso nel suo duolo».

vv. 1150-3 = vv. 1248-52 R

πόθεν ἐπισσύτους θεοφόρους τ᾽ ἔχεις	Donde in te s’accendeva la frenetica smania
ματαίους δύας,	delle furie celesti?
τὰ δ᾽ ἐπίφοβα δυσφάτῳ κλαγγᾷ	E con sì chiara voce
μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ᾽ ὀρθίοις ἐν νόμοις;	moduli gli inni infesti
	della ventura atroce?

Al v. 1248 R ἔχεις è reso con «s’accendeva», mentre al v. 1250 «sì chiara voce» deriva da un suggerimento di Ubaldi: «Con infauste grida annunzia Cassandra queste sciagure, ma nello stesso tempo ἐν ὀρθίοις νόμοις, cioè con un tono di voce alto e chiaro»[126]. Risulta invece come complemento di specificazione di «inni infesti» l’accusativo ἐπίφοβα reso con una locuzione che ne amplifica il senso («della ventura atroce»).

vv. 1162-6 = vv. 1261-6 R

τί τόδε τορὸν ἄγαν ἔπος ἐφημίσω;	Ora limpido troppo è il tuo discorso:
νεογνὸς ἂν ἀίων μάθοι·	l’intenderebbe un pargolo:
πέπληγμαι δ᾽ ὑπαὶ δήγματι φοινίῳ	e letifero morso
δυσαλγεῖ τύχᾳ μινυρὰ κακὰ θρεομένας,	m’offende per il tuo destino misero:
θραύματ᾽ ἐμοὶ κλύειν.	chè i tuoi malanni piangi
	con acuti lamenti: il cuor mio frangi.

[125] UBALDI 1909, 208, *ad loc.*
[126] Ivi, 211, *ad loc.*

Al v. 1261 R il valore interrogativo del corrispondente testo greco (v. 1162) risulta omesso a favore dell'affermazione, mutando inoltre il significato del verbo φημίζω. I vv. 1264-1266 traducono abbastanza fedelmente il testo originale, pur ricostruendo la sintassi grazie a una serie di proposizioni coordinate dai due punti.

vv. 1167-72 = vv. 1267-72 R

ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν,	Oh pene, oh pene della cittá [*sic*] conversa in
ἰὼ πρόπυργοι θυσίαι πατρὸς	cenere!
πολυκανεῖς βοτῶν ποιονόμων· ἄκος δ'	Oh greggi e greggi tolti alla pastura,
οὐδὲν ἐπήρκεσαν	e sgozzati a salvar le patrie mura!
τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥσπερ οὖν ἐχρῆν	Nulla dallo sterminio
παθεῖν,	salvò Troia. Ed anch'io
ἐγὼ δὲ † θερμόνους τάχ' ἐνπέδῳ βαλῶ †.	verserò presto a fiotti il sangue mio.

Al v. 1267 R si usa ancora una volta il riferimento all'incendio per metonimia con la distruzione di Troia (v. 1167, πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν), mentre θυσίαι viene reso con 'sgozzati' per richiamare al gesto sacrificale. L'espressione «Nulla dallo sterminio | salvò Troia» semplifica il testo originale, mantenendone però il senso complessivo. Il v. 1172, corrotto, è reso con «Ed anch'io | verserò presto a fiotti il sangue mio» seguendo la variante del Musgrave riportata in Ubaldi: «ἐγὼ δὲ θερμὸν ῥοῦν τ. ἐν π. β.: "ed io calda corrente < di sangue > presto getterò a terra"»[127].

v. 1177 = v. 1278 R

τέρμα δ' ἀμηχανῶ.	Trepido io miro alla futura sorte.

Amplificazione della locuzione greca.

vv. 1189b-95 = 1292-300 R

κῶμος ἐν δόμοις μένει,	[…] sta
δύσπεμπτος ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων·	dentro la casa la selvaggia schiera
ὑμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι	delle cognate Erinni, e niun la scaccia.
πρώταρχον ἄτην, ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν	Entro i tetti annidate, un inno levano
εὐνὰς ἀδελφοῦ τῷ πατοῦντι δυσμενεῖς.	per lo scempio primiero: e obbrobrio sputano
ἥμαρτον, ἢ θηρῶ τι τοξότης τις ὥς;	sovra il giaciglio del fratello, imprecano
ἢ ψευδόμαντίς εἰμι θυροκόπος φλέδων;	a chi lo vïolò. M'inganno forse,
	o, come destro arciero, il segno tocco?
	Son cianciatrice che alle porte mendica?

Aggiunta dell'aggettivo 'selvaggia' al v. 1293 R in riferimento alla 'schiera delle Erinni'. Al verso successivo la locuzione «niun la scaccia» rende il senso di

[127] Ivi, 213, *ad loc.*

δύσπεμπτος ἔξω (lett. ‘difficile da mandare fuori’) e si registra l’uso della locuzione ‘annidarsi sul tetto’ (v. 1295 R) per tradurre il loro stare nei pressi delle case (v. 1191, δώμασιν προσήμεναι). Ai vv. 1297b-8a R τῷ πατοῦντι δυσμενεῖς viene modificato in «imprecano | a chi lo vïolò» aggiungendo il verbo imprecare e sostituendo l’idea di ‘calpestare’ (πατέω) con il senso figurato di ‘violare’. Infine, le espressioni ψευδόμαντίς e φλέδων del v. 1195 risultano accorpate in ‘cianciatrice’, su suggerimento di Ubaldi, così come l’uso del verbo ‘mendicare’ tuttavia pertinente al significato di θυροκόπος[128].

v. 1218 = v. 1325a R

[…] ὀνείρων προσφερεῖς μορφώμασιν·	pari a larve di sogni?

Riprende la traduzione di Bellotti citata da Ubaldi nel commento al passo[129].

vv. 1223-6 = vv. 1330-3 R

ἐκ τῶνδε ποινάς φημι βουλεύειν τινὰ	un imbelle
λέοντ᾽ ἄναλκιν ἐν λέχει στρωφώμενον	domestico leone, che s’avvoltola
οἰκουρόν, οἴμοι, τῷ μολόντι δεσπότῃ	entro nei letti, contro il signor mio:
ἐμῷ· φέρειν γὰρ χρὴ τὸ δούλιον ζυγόν.	ché d’un signore il giogo anch’io sopporto.

Al v. 1331 R ‘domestico’ rende οἰκουρόν e al v. successivo manca la traduzione di μολόντι. L’espressione φέρειν γὰρ χρὴ τὸ δούλιον ζυγόν del v. 1226 viene resa con una perifrasi che mantiene il senso del greco.

vv. 1238-41 = vv. 1347-51 R

δοκεῖ δὲ χαίρειν νοστίμῳ σωτηρίᾳ.	E pareva gioir che salvo fosse
καὶ τῶνδ᾽ ὁμοῖον εἴ τι μὴ πείθω· τί γάρ;	lo sposo! – Oh bene uguale è che mi credano
τὸ μέλλον ἥξει, καὶ σύ μ᾽ ἐν τάχει παρὼν	o no! L’evento appressa già. Pei fatti
ἄγαν γ᾽ ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς.	presto vedrai se di sciagure io sono
	profetessa verace. E avrai pietà.

La traduzione di νοστίμῳ σωτηρίᾳ (v. 1238) viene ampliata da Romagnoli in «che salvo fosse | lo sposo!», inoltre si rende alla terza persona plurale εἴ τι μὴ πείθω del verso successivo. I vv. 1350-1 si avvicinano alla lettera del testo originale pur modificandolo in alcuni dettagli che non ne inficiano il significato ma rendono il discorso più snello.

v. 1247 = v. 1357 R

εὔφημον, ὦ τάλαινα, κοίμησον στόμα.	Taci! La lingua, oh misera, sopisci!

[128] Ivi, 218, *ad loc*: «“cianciatrice che bussa alle porte”. Allude alle fattucchiere e agli impostori che andavano mendicando di porta in porta». Cfr. *LSJ*, s.v. θυροκόπος proprio in riferimento a A., *Ag.*, v. 1195.

[129] UBALDI 1909, 221, *ad loc*. Cfr. BELLOTTI 1825, 231.

Il termine εὔφημον viene modificato dall'imperativo 'taci'.

vv. 1254-6 = vv. 1364-6 R

Κα. καὶ μὴν ἄγαν γ' Ἕλλην' ἐπίσταμαι φάτιν.	CASSANDRA E pure, in lingua ellena io ti favello!
Χο. καὶ γὰρ τὰ πυθόκραντα, δυσμαθῆ δ' ὅμως.	A Pito anch'essa favella elleno e oscuro!
Κα. παπαῖ· οἷον τὸ πῦρ· ἐπέρχεται δέ μοι.	CASSANDRA Ahimè! Qual fuoco nel mio petto irrompe!

Il verbo ἐπίσταμαι viene tradotto con 'favellare', mentre al v. 1365 R Pito viene resa soggetto dell'espressione, a cui si aggiunge 'favella elleno' per mantenere il parallelismo con il verso precedente. Anche il v. 1366 R viene modificato mantenendone il senso e si registra la sostituzione di μοι con 'nel mio petto'.

vv. 1260b-3 = 1371b-5a R

ὡς δὲ φάρμακον	Mentre il ferro affila
τεύχουσα κἀμοῦ μισθὸν ἐνθήσει κότῳ·	contro lo sposo, a vendicar col sangue
ἐπεύχεται, θήγουσα φωτὶ φάσγανον,	la mia venuta, mena vanto che
ἐμῆς ἀγωγῆς ἀντιτείσασθαι φόνον.	mescerà col suo sdegno il mio castigo, quasi filtro con filtro!

Le coppie di versi 1260-1 e 1262-3 risultano invertite nella traduzione. Si veda anche il commento di Ubaldi al passo: «e quasi un farmaco preparando (τεύχουσα), si vanta che mescerà (ἐνθήσειν) alla < sua > collera (κότῳ) anche la mia mercede (κἀμοῦ μισθὸν, cioè il mio castigo), affilando (= mentre affila) la spada per (contro) il marito (φωτὶ) a fine di vendicarsi (ἀντιτείσασθαι) con l'uccisione (= uccidendomi) della mia venuta»[130].

v. 1301 = v. 1314 R

ἥκει τόδ' ἦμαρ. σμικρὰ κερδανῶ φυγῇ.	È questo il giorno. Differir che giova?

Resa libera di σμικρὰ κερδανῶ φυγῇ.

v. 1317 = v. 1430 R

ἀλλ' ὡς θανούσῃ μαρτυρῆτέ μοι τόδε,	Voi rendete giustizia a me che muoio

Il verbo μαρτυρέω viene reso con un diverso significato.

vv. 1322-3a = vv. 1436-7 R

ἅπαξ ἔτ' εἰπεῖν ῥῆσιν ἢ θρῆνον θέλω ἐμὸν τὸν αὐτῆς.	Anche una volta, sopra me, non lagrime, parole esprimo.

[130] UBALDI 1909, 227, *ad loc.*

La traduzione segue la variante ῥῆσιν οὐ θρῆνον riportata in Ubaldi 1909, 236, v. 1322.

vv. 1327b-9 = 1440-4 R

εὐτυχοῦντα μὲν	[…] Fortuna
σκιᾷ τις ἂν πρέψειεν, εἰ δὲ δυστυχῇ,	a un'ombra pinta assomigliar potresti;
βολαῖς ὑγρώσσων σπόγγος ὤλεσεν γραφήν.	e se giunge sventura, umida spugna
	con pochi tratti la cancella. […]

Il passo, già complesso per via della tradizione manoscritta[131], accorpa σκιά con γραφή rendendo così il senso di 'ombra dipinta', che potrebbe avvicinarsi alle interpretazioni sul collegamento tra *skia* e le arti figurative, diffuse nell'Ottocento e riprese anche da Schneidewin nelle note critiche alla sua edizione di *Agamennone*[132]. Il participio εὐτυχοῦντα e il congiuntivo δυστυχῇ sono tradotti rispettivamente con il sostantivo 'fortuna' e con perifrasi «se giunge sventura».

vv. 1341-2 = vv. 1459-61 R

τίς ἂν ἐξεύξαιτο βροτῶν ἀσινεῖ	chi mai dei mortali oserà
δαίμονι φῦναι τάδ᾽ ἀκούων;	vantarsi che il dèmone avverso
	presente al suo nascer non fu?

Omissione di ἀκούων e resa perifrastica di ἀσινεῖ δαίμονι φῦναι.

v. 1346 = v. 1465 R

τοὖργον εἰργάσθαι δοκεῖ μοι βασιλέως	È del re questa la voce: dunque il fatto è già
οἰμώγμασιν·	compito!

La traduzione rende paratatticamente la concitazione del coro.

vv. 1348-57 = vv. 1467-76 R

– ἐγὼ μὲν ὑμῖν τὴν ἐμὴν γνώμην λέγω,	C Ecco l'avviso mio: diamo l'allarme[133],
πρὸς δῶμα δεῦρ᾽ ἀστοῖσι κηρύσσειν βοήν.	che i cittadini corrano alla reggia!
– ἐμοὶ δ᾽ ὅπως τάχιστά γ᾽ ἐμπεσεῖν δοκεῖ	D Piombiamo dentro, dico io: cogliamo
καὶ πρᾶγμ᾽ ἐλέγχειν σὺν νεορρύτῳ ξίφει	gli assassini col ferro ancor grondante!
– κἀγὼ τοιούτου γνώματος κοινωνὸς ὢν	E Anch'io dico così: bisogna agire:
ψηφίζομαι τὸ δρᾶν τι· μὴ μέλλειν δ᾽ ἀκμή.	non è momento d'indugiare, questo!
– ὁρᾶν πάρεστι· φροιμιάζονται γὰρ ὡς	F È chiaro! Questi son preludî: poi
τυραννίδος σημεῖα πράσσοντες πόλει.	la tirannia sopra Argo piomberà.
– χρονίζομεν γάρ, οἱ δὲ τῆς μελλοῦς κλέος	D Perdiamo tempo! E quelli, sotto i piedi

[131] MEDDA 2017, vol. 3, 286-8.
[132] SCHNEIDEWIN 1883, 238. Per un esame generale sul passo cfr. IERANÒ 2011.
[133] Questo il significato di κηρύσσειν βοήν dato da UBALDI 1909, 240, *ad loc.*

πέδοι πατοῦντες οὐ καθεύδουσιν χερί.	cacciandosi ogni indugio, opran, non dormono!

Semplificazione del brano per rendere il rapido scambio di battute del coro nel momento della consultazione[134].

vv. 1377-80a = vv. 1497b-1501a R

ἐμοὶ δ᾽ ἀγὼν ὅδ᾽ οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι	Da gran tempo già
νείκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μήν·	questa riscossa dell'antica lotta
ἕστηκα δ᾽ ἔνθ᾽ ἔπαισ᾽ ἐπ᾽ ἐξειργασμένοις.	m'era prevista – e fosse pur da lungi. –
οὕτω δ᾽ ἔπραξα,	Ed ora, dove il colpo vibrai, sto;
	e ordii la trama […]

Il passo tradotto presenta alcune omissioni (v. 1378, ἦλθε; v. 1379, ἐπ᾽ ἐξειργασμένοις) che non alterano il senso del testo originale, rendendo il discorso di Clitemnestra più incisivo. Si registra anche la resa di οὕτω δ᾽ ἔπραξα con «ordii la trama» che non coincide con il significato proprio di πράσσω, ma si inserisce nel contesto in maniera plausibile.

vv. 1391-2 = vv. 1512b-4 R

χαίρουσαν οὐδὲν ἧσσον ἢ διοσδότῳ	ond'io m'allegro
γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.	non men che per la pioggia alma di Giove
	nei prati della spiga, il campo in fiore.

Viene esplicitato γάνος come riferimento alla pioggia che porta «ristoro»[135] e aggiunta l'apposizione «alma».

vv. 1395-8 = vv. 1516b-21 R

εἰ δ᾽ ἦν πρεπόντως ὥστ᾽ ἐπισπένδειν νεκρῷ,	Libar sopra il cadavere
τάδ᾽ ἂν δικαίως ἦν, ὑπερδίκως μὲν οὖν·	deh, si potesse! Giustizia sarebbe,
τοσῶνδε κρατῆρ᾽ ἐν δόμοις κακῶν ὅδε	più che giustizia! Costui nei suoi tetti,
πλήσας ἀραίων αὐτὸς ἐκπίνει μολών.	colmò una coppa d'esecrandi mali:
	egli stesso, al ritorno, la vuotò.

La costruzione parattatica rende l'esultanza di Clitemnestra.

vv. 1417-8 = vv. 1542-4 R

ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλτάτην ἐμοὶ	la figlia sua, la figlia dilettissima
ὠδῖν᾽, ἐπῳδὸν Θρῃκίων ἀημάτων.	della mia doglia, e la sgozzò, perché

[134] MEDDA 2017, vol. 3, 301.

[135] Trad. it di R. Cantarella. Cfr. anche *LSJ*, s.v. γάνος: «of water and wine, from their *quickening* and *refreshing* qualities, χαίρουσαν οὐδὲν ἧσσον ἢ διοσδότῳ γάνει σπορητός (Pors. for Διὸς νότῳ γᾶν ει), i.e. rain».

placasse i venti della Tracia. […]

L'apposizione ἐπῳδὸν Θρῃκίων ἀημάτων, riferita a παῖδα, viene tradotta con una finale che esplicita la funzione di ἐπῳδός come suggerisce anche il commento di Ubaldi[136].

vv. 1420b-2a = 1556b-8 R

ἐπήκοος δ᾽ ἐμῶν	Ma tu badi
ἔργων δικαστὴς τραχὺς εἶ. λέγω δέ σοι	solo alle opere mie, t'erigi giudice
τοιαῦτ᾽ ἀπειλεῖν	duro. Bene! Minaccia per minaccia!

I versi tradotti sono resi abbastanza liberamente anche se mantengono chiaro il senso dell'originale.

v. 1436 = v. 1565 R

Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί·	Egisto, e m'ami, come adesso m'ama.

vv. 1438-42a = vv. 1567-72a R

κεῖται γυναικὸς τῆσδ᾽ ὁ λυμαντήριος,	Eccoli stesi morti: l'uom che fu
Χρυσηίδων μείλιγμα τῶν ὑπ᾽ Ἰλίῳ,	la mia rovina, la delizia delle
ἥ τ᾽ αἰχμάλωτος ἥδε καὶ τερασκόπος	Criseidi d'Ilio; e questa schiava, questa
καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος	indagatrice di portenti, e ganza
πιστὴ ξύνευνος,	sua, che spacciava oracoli, e ben ligia
	gli entrava in letto,

La traduzione rispetta il testo originale con alcune modifiche che esplicitano la presenza dei due cadaveri («Eccoli stesi morti»); «la mia rovina» sostituisce γυναικὸς τῆσδε riferito a Clitemnestra. Inoltre, le parole con cui la regina parla di Cassandra sembrano far trapelare il suo disgusto per l'indovina, che verrà di seguito definita «la putta» (v. 1577 R = v. 1446, φιλήτωρ).

vv. 1459-61 = vv. 1589-92 R

νῦν † δὲ τελείαν πολύμναστον ἐπηνθίσω †	Discordia, e tu flagel di questa reggia,
δι᾽ αἷμ᾽ ἄνιπτον. ἦ τις ἦν τότ᾽ ἐν δόμοις	onde spenta uno sposo ebbe sua vita,
Ἔρις ἐρίδματος ἀνδρὸς οἰζύς.	per te, di nobil sangue incancellabile
	s'aperse una ferita!

La corruttela rende libera la traduzione, anche se si trova segnalato nell'edizione Ubaldi il seguente commento: «Ah! < tu >, o discordia (ἔρις), per molto memorando e

[136] UBALDI 1909, 250, *ad loc.*

indelebil sangue t'infiorasti, tu che (ἦτις) eri allora in < queste > case, sventura (οἰζύς) domatrice (ucciditrice) del marito»[137].

vv. 1462-3 = 1593-5 R

μηδὲν θανάτου μοῖραν ἐπεύχου	Che giova l'augurio di morte
τοῖσδε βαρυνθείς,	per questa sciagura
	che il cuore ti grava? Che giova?

Resa libera dell'espressione greca.

v. 1467 = v. 1600 R

ἀξύστατον ἄλγος ἔπραξεν.	aprì non mai chiusa ferita!

Per metonimia Romagnoli rende ἄλγος con 'ferita'[138].

vv. 1475-7 = 1608-11 R

νῦν δ᾽ ὤρθωσας στόματος γνώμην,	A segno diritto, or ti volgi,
τὸν τριπάχυντον	che al dèmone imprechi
δαίμονα γέννης τῆσδε κικλήσκων.	di questa progenie, pasciuto
	di sangue.

Al v. 1608 R si riprende la traduzione di Bellotti (1825, 240: «volgesti a diritto segno»), mentre κικλήσκω risulta mutato dal suo significato di 'invocare' per sostituirlo con 'imprecare'. L'aggettivo τριπάχυντον è specificato con 'di sangue' anticipando il successivo αἱματολοιχὸς (v. 1478) come suggerito dal commento di Ubaldi[139].

vv. 1507b-8 = vv. 1644b-6a R

[…] πατρόθεν δὲ συλλή-	Ma vindice
πτωρ γένοιτ᾽ ἂν ἀλάστωρ·	un dèmone a riscatto
	i padri manderanno.

La traduzione del passo modifica lievemente il testo originale ponendo come soggetto 'i padri', corrispondente all'avverbio πατρόθεν, e seguendo il commento di Ubaldi sulla resa di συλλήπτωρ γένοιτο che traduce con «verrà a portare aiuto»[140].

vv. 1523-8a = vv. 1659-64a R

οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν ἄτην	Non forse egli fu, che introdusse
οἴκοισιν ἔθηκ᾽;	in questa dimora
ἀλλ᾽ ἐμὸν ἐκ τοῦδ᾽ ἔρνος ἀερθέν	vendetta ed insidia? Il virgulto

[137] Ivi, 256, *ad loc.*
[138] In margine a ivi, 257 si legge «che non si rimargina» in riferimento a ἀξύστατον.
[139] Ivi, 259, *ad loc.*
[140] Ivi, 263, *ad loc.*

τὴν πολυκλαύτην	che in me da lui crebbe, quel pianto
Ἰφιγένειαν ἀνάξια δράσας	mio lungo, Ifigenia….. [*sic*] Ah! Ma pari
ἄξια πάσχων	la colpa e il castigo;

Al v. 1561 R δολίαν ἄτην viene sdoppiato nei due sostantivi ‘vendetta’ e ‘insidia’, mentre τὴν πολυκλαύτην (v. 1526) diventa apposizione di Ifigenia con l’aggiunta del possessivo di prima persona singolare riferito a Clitemnestra («quel pianto mio lungo»). Infine, Romagnoli segue la variante ἄξια δράσας al v. 1527 come riportata in Ubaldi, rendendo la traduzione con espressione sentenziosa «Ma pari | la colpa e il castigo».

vv. 1560-2 = vv. 1702-4 R

ὄνειδος ἥκει τόδ᾽ ἀντ᾽ ὀνείδους,	All’oltraggio risponde
δύσμαχα δ᾽ ἔστι κρῖναι.	l’oltraggio: e dar giudizio è ben difficile;
φέρει φέροντ᾽, ἐκτίνει δ᾽ ὁ καίνων·	preda risponde a preda, e morte a morte.

Al v. 1704 R ἐκτίνει δ᾽ ὁ καίνων viene tradotto rispondendo al parallelismo dei versi precedenti.

vv. 1578-9 = vv. 1724-5 R

φαίην ἂν ἤδη νῦν βροτῶν τιμαόρους	ora sì, posso dir che i Numi vindici
θεοὺς ἄνωθεν γῆς ἐποπτεύειν ἄχη,	le pene dei mortali dal ciel mirano,

Il genitivo βροτῶν viene reso nel complemento di specificazione ‘dei mortali’ riferito non a τιμαόρους θεοὺς ma a ἄχη acorpandosi con γῆς.

vv. 1583-7 = vv. 1729b-35a R

Ἀτρεὺς γὰρ ἄρχων τῆσδε γῆς, τούτου πατήρ,	– Atreo, signore
πατέρα Θυέστην τὸν ἐμόν, ὡς τορῶς φράσαι,	di questa terra, il padre di costui,
αὐτοῦ δ᾽ ἀδελφόν, ἀμφίλεκτος ὢν κράτει,	col fratel suo, col padre mio Tieste,
ἠνδρηλάτησεν ἐκ πόλεώς τε καὶ δόμων·	pel potere contese; e dalla reggia,
καὶ προστρόπαιος ἑστίας μολὼν πάλιν	dalla città lo mise in bando: parlo
	di cose note. Il misero Tieste
	tornò, pregando, ai lari […]

La traduzione, pur rispettando il testo greco, lo rende in maniera vivace e usa l’espressione ‘lari’, di memoria virgiliana, per ἑστίας.

vv. 1592-6 = vv. 1740-6a R

κρεουργὸν ἦμαρ εὐθύμως ἄγειν	un banchetto prepara, a infinta festa
δοκῶν, παρέσχε δαῖτα παιδείων κρεῶν.	di sacrifici, e la carne dei figli
τὰ μὲν ποδήρη καὶ χερῶν ἄκρους κτένας	gl’imbandì sulla mensa. Questo fu

† ἔθρυπτ᾽, ἄνωθεν ἀνδρακὰς καθήμενος.	il suo dono ospitale. I piedi, e l'ultime
ἄσημα δ᾽ †	falangi delle mani sminuzzò,
	che segno umano non paresse, e in pezzi
	gliele imabndì.

La traduzione segue abbastanza da vicino il commento di Ubaldi[141], in particolare nella ricostruzione della corruttela ai vv. 1595-6, ma si segnalano l'aggiunta 'di sacrifici' al v. 1741 R che non trova corrispettivo nel testo greco e «Questo fu | il suo dono ospitale» (vv. 1742-3 R) che riprende ξένια al v. 1590.

v. 1612 = vv. 1765-6 R

Αἴγισθ᾽, ὑβρίζοντ᾽ ἐν κακοῖσιν οὐ σέβω.	L'oltraggio in bocca dei malvagi, oh Egisto,
	non m'impone.

Resa libera dell'espressione greca.

vv. 1625-7 = 1787-90

γύναι, σὺ τοὺς ἥκοντας ἐκ μάχης μένων	Ah! Femminetta! E tu, seduto in casa,
οἰκουρὸς εὐνὴν ἀνδρὸς αἰσχύνων ἅμα	dopo macchiato il letto dell'eroe
ἀνδρὶ στρατηγῷ τόνδ᾽ ἐβούλευσας μόρον;	che dalla lotta ritornava or ora,
	questa sorte hai tramata al nostro duce!

L'epiteto γύναι è assegnato in Ubaldi a Clitemnestra[142], ma il seguito della traduzione sembra riferirlo ad Egisto a cui viene attribuita un'azione («seduto in casa») che rimanda a μένων οἰκουρὸς (vv. 1625-6) modificandolo. D'altronde il vocativo viene tradotto con 'femminetta' che ne sottolinea il senso dispregiativo.

vv. 1647-9 = vv. 1814-6 R

Χο. ὅπως κατελθὼν δεῦρο πρευμενεῖ τύχῃ	A Con la prospera sorte giunga, abbatta
ἀμφοῖν γένηται τοῖνδε παγκρατὴς φονεύς.	ogni ostacolo, e tutti e due vi scanni!
Αι. ἀλλ᾽ ἐπεὶ δοκεῖς τάδ᾽ ἔρδειν καὶ λέγειν,	EGISTO Se vuoi dir, se vuoi far questo,
γνώσῃ τάχα.	la vedremo sul momento.

La traduzione è una resa abbastanza libera dell'originale.

v. 1653 = v. 1820

δεχομένοις λέγεις θανεῖν γε, τὴν τύχην	Per te valga quest'augurio: rida a noi la
δ᾽ αἱρούμεθα.	buona sorte!

[141] Ivi, 273, *ad loc.*: «Unisci ἄνωθεν con ἔθρυπτε: "sminuzzò in alto"; cioè sminuzzò le estremità. ἀνδρακὰς (che Suida spiega per τὸ κατὰ ἄνδρα χωρίς) lo intendo per *in parti*, facendone tante porzioni; e ἄσημ(α) proletticamente, da unirsi con ἔθρυπτε: ὥστε εἶναι ἄσημα "sì da non esser riconoscibili"».
[142] Ivi, 278, *ad loc. Contra* DENNISTON – PAGE 1960, 218; MEDDA 2017, vol. 3, 432.

La traduzione segue la variante σε per γε (cfr. Ubaldi 1909, 281, v. 1653). In generale, il passo è reso liberamente.

vv. 1672-3 = vv. 1837-8 R

μὴ προτιμήσῃς ματαίων τῶνδ᾽ ὑλαγμάτων·	Non curar questi latrati spersi all'aria! A noi
< ἐγὼ >	la cura
καὶ σὺ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων	di regnar su questa casa: ben ci arrida la ventura.
< καλῶς >.	

In merito alla resa libera di questa battuta finale l'inviato de «L'eco della cultura», invitato ad assistere alla prova generale e alla prima dell'*Agamennone* di Siracusa nel 1914, riporta il seguente commento: «Negli ultimi versi della tragedia tradotta dal testo Clitemestra dice ad Egisto: – Non curare questi vani latrati: io e te regneremo in questa casa bene. – Invece per il Romagnoli tutto perde il rilievo psicologico: la Clitemestra di Eschilo afferma la sua volontà, la Clitemestra della traduzione si limita a deprecare il favore della fortuna. Quel "bene" eroicamente volontario del Poeta greco si ammorza in un volgare "ben ci arrida la fortuna"»[143].

Come per la traduzione di *Baccanti*, anche nella versione di *Agamennone* le didascalie inserite da Romagnoli nel testo possono fungere da esempi per il caso (e) esplicando le didascalie interne oppure rendendo maggiormente intellegibile l'azione anche al pubblico dei lettori che, come si vedrà dalle considerazioni successive, rappresentano presumibilmente i veri e propri destinatari di questa versione:

1. indicazioni sull'ambientazione del dramma vengono riportate dalla didascalia che precede il v. 1 R («La scena è in Argo, dinanzi alla reggia d'Agamennone. Are, statue, seggi»); inoltre, dopo il v. 24 R la didascalia che recita «Lunga pausa[144]. Poi sulla cima del colle Aracneo, che incombe sulla città, s'accende e giganteggia un'immensa fiammata» segnala un mutamento significativo nell'azione che corrisponde, come si è osservato nel capitolo precedente, all'*incipit* di un preludio musicale[145];
2. per le indicazioni sulle azioni dei personaggi, invece, si segnalano: dopo il v. 44 R («[Scolta] Entra»; «Ventiquattro vecchioni argivi entrano, dodici per parte, dalle due pàrodoi: e movendo a passo ritmico, circondano lentamente l'ara di Diòniso»); dopo v. 91 R («Esce un momento Clitennestra, seguita da ancelle, che spedisce in diverse direzioni, ad ardere fuochi sull'are»)[146]; dopo

[143] AFI, Rassegna stampa 1914, «L'eco della cultura», 15 aprile 1914. La recensione, in generale, è molto negativa sia per la traduzione sia per la recitazione degli attori, ad esclusione della Clitemnestra interpretata da Teresa Mariani.

[144] Sulla pausa dopo il v. 21, decisiva per l'azione drammatica, cfr. *scholl. vet.* M 22a e 22b; *schol. vet.* T 22.

[145] PINTACUDA 1978, 10.

[146] Alla fine del v. 82 dell'edizione SCHNEIDEWIN 1883 Romagnoli riporta un segno colorato in giallo e verde e traccia a matita una linea per separarlo dal verso successivo, quasi a indicare graficamente il cambio di referente da parte del coro che attacca al v. 83 con «σὺ δέ» riferito a Clitemnestra.

il v. 112 R («Compiute le evoluzioni, i vecchioni si aggruppano intorno all'altare di Diòniso»); dopo il v. 504 R la didascalia («Dalla città si levano clamori e grida confuse») anticipa le successive parole del coro (vv. 505-7a R: «Odi! Per la città spandesi rapido | il grido per il fausto | messaggio.»; dopo il v. 534 R («[Araldo] giunge correndo, si gitta a bocconi al suolo, bacia la terra»); dopo il v. 662 R («Clitemnestra entra [*scil.* nella reggia]»); dopo il v. 852 R («Fra alti clamori e squilli di trombe, su un carro di guerra, seguito da guerrieri e da prigionieri Troiani, fra i quali, su un altro carro, è Cassandra, entra Agamennone»)[147]; dopo il v. 1037 R («[Agamennone] indica Cassandra»); dopo il v. 1066 R («[Clitennestra] entra nella reggia»); dopo il v. 1122 R («[Clitennestra] Esce dalla reggia, e si rivolge a Cassandra»); dopo il v. 1137 R («[A] a Cassandra che rimane muta»); dopo il v. 1461 R («[Agamennone] dal di dentro») a segnalare le grida di Agamennone assassinato; dopo il v. 1490 R («Sulla soglia della reggia, con la bipenne ancora in mano, macchiata di sangue appare [Clitennestra]»); dopo il v. 1466 R («[Clitennestra] accenna entro la reggia», ossia indica i cadaveri di Agamennone e Cassandra all'interno);

3. Sullo stato emotivo dei personaggi significativa è la didascalia riferita all'azione dell'Araldo che bacia la terra al suo ingresso in scena: nella *Prefazione* al testo Zanichelli del 1922, Romagnoli descriverà questo personaggio come «un entusiasta, pieno di sentimento e di fuoco»[148] e il gesto può ben corrispondere a simile caratterizzazione. La cronaca di Gargallo a questa scena, inoltre, sembra coincidere proprio con le intenzioni registiche veicolate dalla didascalia: «In quel tiepido pomeriggio, per la prima volta dopo tanti secoli, Siracusa rivedeva il suo teatro folto di popolo e vedeva l'agile araldo giungere dal campo acheo, baciare il suolo della Patria e innalzare la voce gioioso e trionfante per salutare la terra natale: *Io non credèa più parte avere di sì dolce avello*»[149].

Tuttavia, le didascalie non consentono di determinare con sicurezza se la traduzione del 1914 coincidesse effettivamente con il testo dello spettacolo: per avvicinarsi maggiormente alla versione scenica, infatti, è necessario prendere in considerazione i due 'copioni' conservati presso l'AFI e il Fondo Romagnoli, in quanto riportano tagli e varianti riferibili all'allestimento o alle fasi precedenti la vera e propria produzione. L'edizione conservata nell'Archivio di Siracusa, ad esempio, presenta rare note a matita (forse di Romagnoli stesso)[150], espunzioni di testo e altri segni limitati alla porzione

[147] Dalle testimonianze fotografiche si evince che l'ingresso di Agamennone sul carro fu effettivamente portato in scena.

[148] ROMAGNOLI 1922, 5.

[149] GARGALLO 1934, 116-7. Il conte potrebbe aver citato i versi a memoria dato che solo parzialmente corrispondono alla versione di Romagnoli pubblicata nel 1914 e rimasta inalterata anche nel 1922 (cfr. vv. 538b-40 R: «Io non credevo | più di morire in questo argivo suolo, | né parte avere di sì dolce avello»).

[150] Le note sono segnalate a pagina 11 in margine ai primi versi della parodo («100 [lento?] Coro cantato») e a pagina 33 accanto alla strofe iniziale del primo stasimo («C [… canto?]». Suggestiva la

di testo che da pagina 13 (ingresso del coro) arriva fino a pagina 37 (finale del primo stasimo). Le croci a matita, disseminate nel testo, si riferiscono ai presunti tagli di battute e riguardano soprattutto le parti corali. Una prima espunzione corrisponde ai vv. 113-284 R, ossia alla parte della parodo in cui vengono rievocati il prodigio delle aquile e il sacrificio di Ifigenia: una porzione di testo, insomma, determinante ai fini della narrazione ma che poteva rallentare l'azione dello spettacolo, creando una sorta di pausa tra la richiesta del coro a Clitemnestra di renderlo partecipe del motivo per il quale ha ordinato di svolgere sacrifici in tutta la città (vv. 83-103 = vv. 92-112 R) e il primo episodio in cui la regina racconta ai vecchi di Argo come è venuta a conoscenza della caduta di Troia. Inoltre, le testimonianze riportano che all'interno della parodo fu eseguito anche un canto in ritmo anapestico da parte dei coristi mescolati alle masse[151]. Proseguendo con l'elenco dei tagli sul 'copione' AFI, pare che anche il monologo della staffetta dei fuochi pronunciato da Clitemnestra fosse stato eliminato: altre croci, infatti, si trovano in riferimento ai vv. 312-351 R creando un rimando diretto alla lunga battuta della regina che descrive la situazione dopo la presa di Troia fino al v. 376 R, dove un nuovo taglio si protrae al v. 386 R, corrispondente all'augurio che l'esercito greco non si macchi di empietà risvegliando la vendetta delle Erinni. Infine, le ultime espunzioni segnalate riguardano praticamente tutto il primo stasimo, tranne i vv. 457-8 R e 490-504 R.

Una parte delle omissioni riportate sul 'copione' AFI, tuttavia, non sembrano coincidere con le cronache dell'epoca: sull'articolo riportato ne «L'eco della cultura», ad esempio, la Mariani «misurata nel gesto, varia nelle intonazioni, lenta come una lusinga nella recita»[152] viene lodata proprio in riferimento al monologo dell'accensione dei fuochi (vv. 309-48 R), quindi effettivamente portato in scena nonostante le indicazioni contrarie appena analizzate. Il 'copione' proveniente dal Fondo Romagnoli, invece, mantiene il monologo senza alcun taglio e costituisce, quindi, un'ulteriore prova a favore della presenza nella *performance* di questo brano. Inoltre, le note autoriali e le indicazioni di espunzione o modifiche al testo sono di gran lunga più numerose in questa versione rispetto a quella conservata presso l'INDA e si potrebbe pensare che la prima rappresenti il vero e proprio testo scenico, mentre la seconda sia stata utilizzata precedentemente alle prove, forse come copia privata donata da Romagnoli a Gargallo secondo alcune informazioni riportate in una lettera del grecista al conte: «Legga l'*Agamennone* saltando i brani segnati nel frontespizio […] 8-19 […] 27-31, 46-51, e molti altri dei cori. Badi che letto così l'*Agamennone* sembra massiccio: ma come lo ridurrò per l'[esibizione], con tagli, la musica, il movimento scenico, sarà tutt'altra cosa»[153]. I numeri segnalati da Romagnoli solo parzialmente corrispondono ai numeri di pagina che nel 'copione' AFI riportano i tagli al testo, eppure è

ricostruzione proposta in DI MARTINO 2019, 192, n. 55 con «Clitemnestra canta» nonostante, come nota l'autrice, non vi siano riferimenti ad una parte canora eseguita dall'attrice durante lo spettacolo.

[151] PINTACUDA 1978, 10.

[152] AFI, Rassegna stampa 1914, «L'eco della cultura», 15 aprile 1914.

[153] AFI, Documenti 1914, Lettera (non datata) di Romagnoli a Gargallo.

plausibile sostenere che la copia potesse essere stata annotata proprio sulla base di queste prime indicazioni registiche.

Il 'copione' del Fondo Romagnoli, come già anticipato, risulta 'tormentato' da annotazioni e segni di espunzioni, modifiche e altro (figg. 12-3). Sotto la dedica a Gargallo (p. 5) è possibile rilevare delle note occasionali a matita («8 Agamenn. | 6 Egisto | 2 cocchieri | 6 ancelle»). Le annotazioni alla pagina immediatamente successiva, invece, sono maggiormente utili per la ricostruzione del testo dello spettacolo: Romagnoli, infatti, ha elencato i nomi dei coreuti[154] suddivisi in dieci «Vecchioni» e dieci «Capigruppi [*sic*]», questi ultimi a loro volta distinti in quattro elementi tramite i numeri romani I-IV e in altri sei dai numeri arabi 5-10. Con molta probabilità i primi quattro rivestirono il ruolo di corifei, cioè quei 'buoni dicitori' a cui Romagnoli affida le parti corali più lunghe che vengono segnalate nel testo proprio grazie ai numeri romani: alle pagine 13-6 corrispondenti ai vv. 45-112 R della parodo[155] si trovano alcune porzioni testuali distribuite tra i corifei II, III, IV e, presumibilmente, anche al corifeo I seppur non segnalato esplicitamente forse perché in attacco di brano[156]; a pagina 39 in riferimento ai vv. 505-15 R, la distribuzione coincide anche in questo caso con uno scambio di battute tra i coreuti (nell'edizione a stampa del 1914 indicati con A, B, C); alle pagine 71-72 in riferimento ai vv. 1067-74 R e 1080- 92 R; alle pagine 95-7 la suddivisione dei vv. 1465-90 R, coincidenti con le battute del coro in seguito alle grida di Agamennone dall'interno della reggia, si fonda nuovamente su un particolare momento drammaturgico già segnalato sull'edizione a stampa mediante la distribuzione delle battute tra sei coreuti (A-F)[157]; alle pagine 103-8 altri brani sono pronunciati dai corifei in riferimento ai vv. 1579-85 R, 1601-7 R, 1626-33 R, 1667-90 R[158] e a pagina 114 ai vv. 1797-1800 R.

Altri tipi di annotazioni riguardano modifiche al testo e indicazioni sceniche: a pagina 9, prima del monologo della Scolta, si legge «[…] squilli […]» in riferimento agli squilli di tromba che precedono la rappresentazione[159]; a pagina 13 in corrispondenza con l'inizio della parodo, Romagnoli annota «Più vicini all'ara» forse come indicazione di movimento; a pagina 30, sul margine in basso, si trova in blu un rinvio a pagina 33 (inizio del primo stasimo) mentre in rosso Romagnoli rimanda a pagina 39[160]; a pagina 32 in margine al v. 381 R si legge una modifica «e macchiate» per «pur se immuni» che viene cancellato[161]; a pagina 34 in margine ai vv. 412-24 R si legge

[154] Il totale è di venti persone contro i ventiquattro vecchioni delle testimonianze.
[155] Già nel testo a stampa i coreuti che parlano sono quattro: A, B, C, D.
[156] Indicativa, a questo proposito, è la distribuzione dei vari membri del coro come riportata in ROMAGNOLI 1922b: oltre al Corifeo, che pronuncia il maggior numero di battute, il traduttore affida alcuni versi anche ai Coreuti I, II, III, IV.
[157] Vd. *supra*.
[158] In questa parte i numeri romani sono 'rinforzati' dai relativi numeri arabi in rosso in quanto le pagine indicate risultano piene di cancellature e annotazioni, forse dovute a ripensamenti dell'autore nel corso delle prove.
[159] AFI, «Giornale di Sicilia», 17 aprile 1914.
[160] Sull'interpretazione di questi dettagli vd. *infra*.
[161] In ROMAGNOLI 1922, 41 il verso rimane lo stesso dell'edizione 1914 («e pur se immuni dalle offese ai Numi») lasciando presumere che si tratti di una modifica attoriale.

un asterisco seguito da «Rumori […] Squilli» per indicare, di nuovo, un commento musicale; a pagina 44 al v. 587 R «morte» sostituisce «morire»[162]; a pagina 42 sul margine in alto Romagnoli annota in rosso una versione alternativa ai vv. 569b-70 R («che fu minore dell'oltraggio la pena il castigo»); a pagina 45 v. 615 R «Troppo abbonda» sostituisce «superiore»[163]; a pagina 49 al v. 695 R «Ma quando giunge ad annunziar che prosperi» sembra essere modificato in «io giungo ad Argo ad annunciare che prosperi»; a pagina 57 in corrispondenza dei vv. 833-4 R si legge in greco «πότμος οἴκων εὐθυδίκων καλλίπαις αἰεί ἐστιν» (= vv. 761-2[164]) a pagina 60 in corrispondenza dei vv. 872-83 R si trova in rosso la scritta «leggere»; a pagina 61 in margine al v. 832 R («s'accostava la man della speranza») si legge «ἐλπὶς χειρός» (= v. 817); a pagina 63 in riferimento al v. 935 R si legge in rosso «il piede fra noi fermi» inversione di «fra noi fermi il piede»[165]; a pagina 65 in margine ai versi 980-5 R si leggono i numeri «1 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3»; a pagina 67 in margine al v. 1025 R cancellato con un tratto a matita si trova una traduzione alternativa «Ma senza invidia alcun non è felice»; a pagina 74 in margine si legge «Di qui a pagina 81 al segno ←→ [stampando?] tutto, senza tener conto delle scancellature con la matita» e, appunto, a pagina 81 in margine al v. 1247 R si riporta il segno «←→» con a fianco la dicitura «Fin qui»[166]; a pagina 76 prima dei vv. 1165-6 pronunciati da Cassandra («Ahimè, terra! Ahimè, terra! | Apollo! Apollo!») si legge una didascalia «prorompendo improvvisa» che potrebbe fungere da indicazione attoriale; a pagina 80 in corrispondenza del v. 1238 R si varia «a te dissono canto» in «su te dissono canto»[167]; a pagina 83 al v. 1293 R «reggia» sostituisce «casa»; a pagina 92 dopo il v. 1434 R corre una linea e sul margine destro è riportata l'indicazione scenica «sale gradini» da riferire all'azione di Cassandra che sia avvia all'interno della reggia; a pagina 101 dopo il v. 1578 R del monologo di Clitemnestra si legge l'indicazione «Entra [*scil.* nella reggia]»; a pagina 111 prima del monologo di Egisto si legge sul margine superiore «A capo di una schiera di […] entra Egisto e sale sui gradini della reggia», probabilmente un'indicazione scenica convertita in didascalia nell'edizione del 1922[168].

I tagli al testo sono estremamente frequenti e coincidono nella maggior parte dei casi con i brani corali, che 'cadono' a favore delle parti in musica originali o per snellire l'azione scenica dalle frequenti divagazioni mitologiche negli stasimi. Si riportano di seguito le omissioni e le possibili motivazioni:

[162] Ivi, 51 riporta il verso modificato: «Come te dico! Ora, anche morte è dolce!».
[163] Ivi, 52 presenta un'ulteriore variante: «ben prevale il guadagno».
[164] I versi corretti recitano οἴκων εὐθυδίκων | καλλίπαις αἰεί πότμος, con ἐστιν sottinteso (cfr. UBALDI 1909, 140, *ad loc.*).
[165] Ivi, 66 mantiene la modifica.
[166] Non è chiaro a cosa possa riferirsi questo appunto, se non al fatto che la copia presso il Fondo Romagnoli era stata forse usata anche per approntare correzioni in vista dell'edizione Zanichelli 1922 (come era stato anche per il 'copione' delle *Baccanti*).
[167] Ivi, 83 mantiene la modifica.
[168] Cfr. ivi, 111: «Seguito da una schiera di compagni armati, irrompe sulla scena EGISTO».

1. della parodo (pp. 13-25) sono tagliati i vv. 75b-8 R, mentre i vv. 96-7 R sono cancellati in rosso con a fianco un rimando a pagina 27; tuttavia, immediatamente di seguito, alcuni segni a matita blu riportano l'eliminazione dei vv. 104-12 R e in margine si annota, di nuovo, il numero di pagina 27: è possibile che il diverso colore della matita faccia riferimento a due redazioni cronologicamente distinte, la prima segnalata dall'uso del blu, la seconda (forse quella definitiva) in rosso. In entrambi i casi, il rinvio alla pagina 27 intende evidenziare il taglio delle restanti pagine (i vv. 113-284 R) perché sostituite da una parte cantata e, probabilmente, anche per 'alleggerire' la linea dell'azione passando subito al primo episodio con il dialogo tra il coro e Clitemnestra ed eliminando non solo la divagazione sul sacrificio di Ifigenia, forse troppo oscura per il pubblico non colto, ma anche i vv. 285-91 R (= 258-63) pronunciati dai vecchi Argivi per introdurre il discorso della regina: una croce rossa prima del v. 292 R potrebbe far propendere per questa ipotesi dal momento che ai vv. 92-5 R (= 83-7) il coro già si rivolge a lei per chiederle per quale motivo abbia ordinato sacrifici agli dèi[169].
2. alle pagine 31-2 del primo episodio vengono cancellati i vv. 349-90 R corrispondenti alla domanda del coro sulla presa di Troia e la relativa risposta di Clitemnestra, forse ripetitive rispetto alla narrazione dell'accensione dei fuochi;
3. riguardo al primo stasimo (pp. 33-8) i tagli potrebbero coincidere con i vv. 400b-4 R e 412-504 R: nello specifico, alle pagine 33-4 i versi eliminati sembrano indicati non solo da croci ma, forse, sono anche 'incorniciati', in quanto a margine del v. 411 R si legge un rinvio a pagina 39, cioè all'inizio del secondo episodio;
4. nel secondo episodio (pp. 39-51) vengono eliminati: i vv. 532-4 R, forse ripetitivi rispetto alle precedenti affermazioni del coro, che alla vista dell'Araldo intende appurare la veridicità della notizia trasmessa dal segnale di fuoco; i vv. 544b-6a R (= 511-3a), riferimento 'dotto' all'ostilità di Apollo contro i Greci nel corso della guerra di Troia; i vv. 565-7 R sul ritorno di Agamennone, già annunciato poco prima ai vv. 557b-60a R; il breve botta e risposta tra coro e Araldo ai vv. 579-80 R, che non aggiunge nulla allo svolgersi del dialogo; i vv. 633b-42a R e 647-9 R, che appartengono al discorso di Clitemnestra e rappresentano una ripetizione di precedenti azioni drammatiche (il biasimo del coro nei confronti della regina

[169] AFI, «Giornale di Sicilia», 17 aprile 1914 conferma il taglio: «Subito dopo appare Clitemnestra seguita da otto ancelle che invita ad ardere fuochi sulle are. Il coro la interroga: "Clitemnestra, di Tindaro figlia, | regina, che nuove? Che eventi? | Quale nunzio t'indusse a inviare | per tutta Argo le offerte votive?". La regina ch'è rientrata nel palazzo riappare al sommo della scalinata, tra le colonne del portico e risponde con voce alta, squillante: "Col proverbio dirò: nuncia di bene | nasce l'aurora dalla madre notte: | udrai maggior d'ogni speranza un giubilo: | gli Argivi han presa la città di Priamo"».

quando comunica il messaggio della staffetta di fuoco, l'ordine da lei dato di offrire sacrifici agli dèi; la gioia per il ritorno di Agamennone). Dal v. 662 R un segno a matita rossa cancella i vv. 663-9 R e, a margine, si legge sempre in rosso un rimando a pagina 59 con una scritta a matita grigia «Nuovo inno del Coro»; eppure, nelle pagine immediatamente successive si trova un altro tipo di cancellature in blu e grigio corrispondenti ai vv. 676-83 R, 686b-94 R, 720-4 R (su entrambi i margini si legge un «Sì» in blu), 730-3 R (anche qui si nota la stessa scritta ai margini): come nel caso della parodo, è possibile che Romagnoli abbia optato, in due momenti distinti della produzione, per le modifiche segnalate con i colori blu e grigio oppure per un taglio dell'ultima parte dell'episodio (vv. 663-734 R) definito dalla croce e dalla scritta in rosso;

5. il secondo stasimo (pp. 53-7) viene eliminato e sostituito da un coro di bambini[170];
6. nel terzo episodio (pp. 59-69) sono eliminati: i vv. 859-64 R (su di essi si trova una croce rossa e in margine l'annotazione «Leggere») e forse 865-71 R (incorniciati), riportanti considerazioni gnomiche svolte dal coro e facilmente eliminabili per consentire il proseguo dell'azione; i vv. 907b-22 R e 928-31a R per snellire il discorso di Agamennone evitando di riprendere alcune massime morali e riferimenti 'dotti', come quello ai vv. 920-22 R su Odisseo (significativamente tradotto con Ulisse per renderlo più prossimo all'italiano); i vv. 959b-69 R, 974b-8a R e 987b-9 R del discorso di Clitemnestra che si riferiscono all'allontanamento di Oreste da Argo, alle notti insonni trascorse in attesa dello sposo e ad una massima morale che viene sostituita con una nota a margine da «Ed ora» per introdurre il v. 990a R «dal cocchio scendi»; i vv. 1013-7 R con cui Agamennone ripete di non voler calpestare i tappeti di porpora; il v. 1066 R;
7. il terzo stasimo è drasticamente ridotto con l'eliminazione dei vv. 1075-9 R e 1093-122 R con il consueto rimando in rosso a pagina 74;
8. il quarto episodio con la scena di Cassandra (pp. 74-92) presenta i seguenti tagli: ai vv. 1129-37 R che riguardano le parole di Clitemnestra sulla schiavitù subita da Eracle e riportano, in chiusura, una massima morale; i vv. 1193-200 e 1209-20 R, che presentano un botta e risposta tra Cassandra, esaltata da Apollo, e il coro, e forse risultano ripetitivi con le battute immediatamente precedenti; i vv. 1229b-32 R; i vv. 1255-78 R sono incentrati sulla rievocazione da parte di Cassandra del destino subito dalla città di Troia, per cui potrebbero essere stati eliminati per non sviare l'attenzione dalla profezia dell'omicidio di Agamennone; i vv. 1310-13 R e il v. 1333 R riportano alcuni scambi di battute ridondanti e forse sono stati eli-

[170] Cfr. PINTACUDA 1978, 10. Vd. anche *supra*.

minati per non rallentare l'azione; i vv. 1340-45a R, in cui Cassandra equipara Clitemnestra ai mostri Anfesibena, Scilla e al «Demone d'Averno» (l'Ἄιδου μητέρα del v. 1235), sono eliminati forse perché i riferimenti sarebbero stati eccessivamente oscuri per il pubblico non specialista; i vv. 1362-65 R si riferiscono al fatto che Cassandra parla «in lingua ellena» e potrebbero essere stati sentiti come 'inutili' ai fini dell'azione scenica[171]; i vv. 1381-7 R, il v. 1409 R, i vv. 1415-8 R, il v. 1425 potrebbero essere stati tagliati, anche in questo caso, per snellire il dialogo;

9. in riferimento al quarto stasimo (pp. 93-4) sembra essere tracciata una linea a matita che è stata tuttavia cancellata, per cui non è chiaro se il coro sia stato eliminato. Le testimonianze riportano, infatti, che al termine della profezia di Cassandra veniva eseguita una monodia alternata a cori[172];
10. il quinto episodio (pp. 95-101) presenta un solo taglio ai vv. 1489-90 R;
11. il finale (pp. 103-17) risulta drasticamente ridotto. Le battute di Clitemnestra, che Romagnoli ha fatto uscire di scena come indicato dall'annotazione in basso dopo il v. 1578 R[173], sono tutte eliminate, insieme ad alcune risposte del coro alla regina (vv. 1585-600 R, 1608-25 R, 1634-67 R, 1682b-6 R, 1691-722): non è chiaro, tuttavia, se questi tagli siano stati operati per costituire un nuovo canto corale, come potrebbe far presumere un'annotazione a pagina 108 in margine ai vv. 1687-90 R che riporta la scritta «Ritornello». Infine, i vv. 1792b-4 R sono eliminati perché riportano un riferimento 'dotto' sulla voce di Orfeo.

I tagli presenti nel 'copione' del Fondo Romagnoli restituiscono un testo drasticamente ridotto e scevro da riferimenti mitologici, massime morali e ripetizioni di brani o azioni già messe in scena o ridondanti nel contesto della narrazione. La scelta di Romagnoli per l'allestimento di *Agamennone* appare, dunque, chiara: prediligere l'azione, la trama vera e propria, eliminando qualsiasi riferimento che potesse, come si è più volte ripetuto, 'rallentare' il proseguo degli eventi e, soprattutto, rischiasse di suonare oscuro al pubblico di spettatori. Le ragioni sceniche agiscono prepotentemente sul testo che viene *ricreato drammaturgicamente* non solo attraverso tagli o modifiche ma, come si è visto, anche tramite commenti musicali, movimenti coreografici, costumi, scenografie. L'ideale di Romagnoli, più volte ripetuto, non si fondava su una riproduzione filologicamente e archeologicamente 'corretta' del dramma antico: il testo greco e la sua traduzione non rappresentano altro che il *pretesto* su cui elaborare una rievocazione moderna e innovativa in linea con una personale estetica teatrale.

[171] Curioso che alcune testimonianze riportino invece la presenza di quest'affermazione nello spettacolo. Cfr. AFI, Rassegna stampa 1914, «L'eco della cultura», 15 aprile 1914.
[172] PINTACUDA 1978a, 10.
[173] Vd. *supra*.

CONCLUSIONI

La ricerca ha cercato di evidenziare il gioco complesso di interazioni che caratterizza la multiforme attività di Ettore Romagnoli, studioso, traduttore e *metteur en scène* del teatro greco. In tutta l'opera di Romagnoli, infatti, accanto a uno spiccato interesse per la divulgazione della cultura classica, è evidente la consapevolezza del nesso inscindibile tra testo e messinscena nella concezione dello spettacolo teatrale.

Nel primo capitolo le idee di Romagnoli sul rinnovamento degli studi classici trovano nella teorizzazione dell'ellenismo artistico, nella pratica del traduttore 'demiurgo' e nella rievocazione moderna di drammi antichi gli esempi fondamentali della realizzazione di un progetto culturale che, almeno dal 1911, intendeva restituire al pubblico italiano di media o bassa cultura un patrimonio letterario altrimenti monopolio dell'erudizione specialista. Anche l'istituzione della Società «Atene e Roma» cercava di rispondere a simili esigenze divulgative, ma l'impegno di Romagnoli a rendere la 'popolarizzazione' dell'antico il tema principale delle sue polemiche e dei suoi studi si traduce in un'attività tanto intensa quanto aperta ai canali più vari: pubblicazioni monografiche, versioni integrali dei poeti greci, spettacoli teatrali, articoli di giornale e, addirittura, trasmissioni radiofoniche[1]. Allo stesso tempo, l'antifilologismo da lui promosso appare spesso una bandiera polemica. Nella realtà del suo lavoro come interprete del dramma antico e nella quotidianità della sua attività di docente universitario, come attestato anche dalle testimonianze dei suoi studenti, Romagnoli era più filologo di quanto potesse apparire: gli appunti e le note che costellano i volumi della sua biblioteca personale testimoniano quanto intenso e, talvolta, tormentato, fosse il lavoro preparatorio delle sue traduzioni[2]. Inoltre, nel concepire la sua visione di messinscena teatrale secondo un'estetica in cui poesia, musica e danza venivano a collaborare *reciprocamente* e *organicamente* con altri aspetti artistico-tecnici dell'allestimento, Romagnoli si inserisce all'interno di esperienze analoghe e coeve, quali la rinascenza della tragedia ispirata da D'Annunzio o l'ideale di spettacolo organico ricercato da Edoardo Boutet, coltivando al tempo stesso l'ambizione di riportare in vita il modello dell'antico *didaskalos*, inteso come figura ideale del drammaturgo, capace di governare ogni aspetto (letterario, musicale, coreografico, scenico) dello spettacolo[3].

L'attenzione che Romagnoli pone sull'interpretazione del dramma antico nei suoi presunti aspetti performativi viene indagata nel secondo capitolo: gli studi accademico-divulgativi condotti sulla commedia, la tragedia e la musica greche emergono

[1] Cfr. *Il* Mistero di Persefone *alla E.I.A.R.*, «Il Giornale dell'Arte» (il trafiletto dell'articolo, senza data, è conservato presso il Fondo Romagnoli).

[2] Nel terzo capitolo le edizioni usate per la traduzione di *Agamennone* sono, come si è visto, ricche di simili annotazioni.

[3] ROMAGNOLI 1934, 275.

nelle traduzioni e negli spettacoli stessi senza, però, una vera e propria riproduzione *filologicamente* esatta della *performance* antica come da lui ipotizzata. Quello che muove Romagnoli in queste operazioni è, principalmente, la riformulazione della messinscena del dramma antico secondo una 'grammatica' tutta moderna tramite l'accostamento con pratiche teatrali più vicine alla sensibilità e al gusto contemporanei: nascono, da qui, i frequenti paragoni con la commedia dell'arte per quanto riguarda l'allestimento delle commedie di Aristofane oppure la reinvenzione del coro tragico nel tentativo di riprodurne l'originario ruolo di attore, cantante e danzatore rielaborando, in maniera innovativa, esperienze teatrali anche straniere. In questo senso, infatti, il nazionalismo culturale professato da Romagnoli potrebbe essere ridimensionato sulla base dell'effettiva e intensa frequentazione con studi tedeschi, francesi e inglesi variamente rilevata nel corso del lavoro. Non solo: i riferimenti, più o meno celati, al mondo anglosassone costituiscono un ambito di indagine in gran parte inesplorato negli studi su Romagnoli. Addirittura, la sua attenzione alla presunta origine misterica del teatro greco e gli studi di Walter Pater su Demetra e Persefone[4] potrebbero aver ispirato la composizione del *Mistero di Persefone* che Romagnoli aveva ideato come un dramma musicale in sette «quadri animati», proprio come nei supposti *tableaux vivants* degli antichi misteri ma con un'importante differenza: il grecista avrebbe integrato nel dramma anche musica e poesia, restando quindi fedele alla *sua* idea di messinscena del dramma antico[5].

Infine, la ricerca di una 'performabilità' della traduzione di un testo teatrale ha guidato l'analisi delle versioni di *Baccanti* e *Agamennone* nel terzo capitolo. Nel caso del primo testo è emerso come Romagnoli abbia progettato una traduzione per la scena fin dal 1911 dando alle stampe sia nel 1912 che nel 1922 un vero e proprio adattamento dell'originale, ridotto in certe parti più oscure o non immediatamente intellegibili dagli spettatori: la reintegrazione di queste porzioni testuali nella traduzione del 1930 conferma la destinazione eminentemente teatrale delle precedenti edizioni e testimonia il modo in cui il grecista 'ritratta' le proprie scelte anche in base al *target* di pubblico, teatrale o di lettori. Allo stesso tempo, i mutamenti di stile e tono che si riscontrano in certi passi delle *Baccanti* sono il riflesso degli studi di Romagnoli sul dionisiaco e sull'origine della tragedia, in particolare riguardo il presunto carattere comico-grottesco di Dioniso, che nelle *Rane* viene presentato appunto come «perfettissimo pulcinella, pancione, ghiotto, furbo, svelto di lingua e vigliacco per l'anima»[6]. Per quanto riguarda l'*Agamennone*, invece, l'edizione del 1914 non risulta essere un vero e proprio adattamento scenico del testo greco e solo comparandola con il 'copione' del Fondo Romagnoli è possibile ricostruire la possibile versione teatrale, largamente snel-

[4] PATER 1895, 79-155.

[5] Cfr. *Il mistero di Persefone di Ettore Romagnoli* (documento a stampa presso Fondo Romagnoli). Un video del dramma si trova nell'Archivio Luce al seguente link: https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051722/1/il-mistero-persefone.html?startPage=0.

[6] ROMAGNOLI 1912, xvii.

lita da riferimenti mitologici eccessivamente specifici e integrata da soluzioni registiche 'spettacolari' (cori, commenti musicali, movimenti coreografici delle masse). La colossale scena del *threnos* finale sul corpo di Agamennone, ad esempio, viene ideata originalmente da Romagnoli a completamento dell'unità drammaturgica della singola opera: infatti, nella *Prefazione* dell'edizione a stampa del testo nel 1922 il grecista afferma che la tragedia era priva di questa parte conclusiva perché nella trilogia eschilea «la generale struttura architettonica del dramma tragico, quale ci appare ne *I Persiani*, è distribuita, come su tre piloni, sui tre drammi del più ampio edificio […] Infatti, nella *Orestèa* c'è una sola vera *pàrodos*, quella dell'*Agamènnone*, un solo vero gran finale, quello de *Le Eumènidi*»[7]. L'organicità formale dello spettacolo viene, quindi, a coinvolgere anche le dinamiche drammaturgiche del testo stesso, concepito nella sua natura di testo-spettacolo[8] potenzialmente aperto a modifiche, aggiunte e libere interpretazioni.

[7] ID. 1922b, 3.
[8] Per una definizione cfr. CASCETTA 1985, 87-8.

Figura 1 Agave, *Baccanti*, Teatro del Popolo di Milano (1913). Foto presso Fondo Romagnoli.

Figura 2 Scena tratta da *Baccanti*, Teatro del Popolo di Milano (1913). Foto presso Fondo Romagnoli.

Figura 3 Scena da *Alcesti*, Teatro del Popolo di Milano (1913). Foto presso Fondo Romagnoli.

Figura 4 Scena dal *Ciclope*, Teatro del Popolo di Milano (1913). Foto presso Fondo Romagnoli.

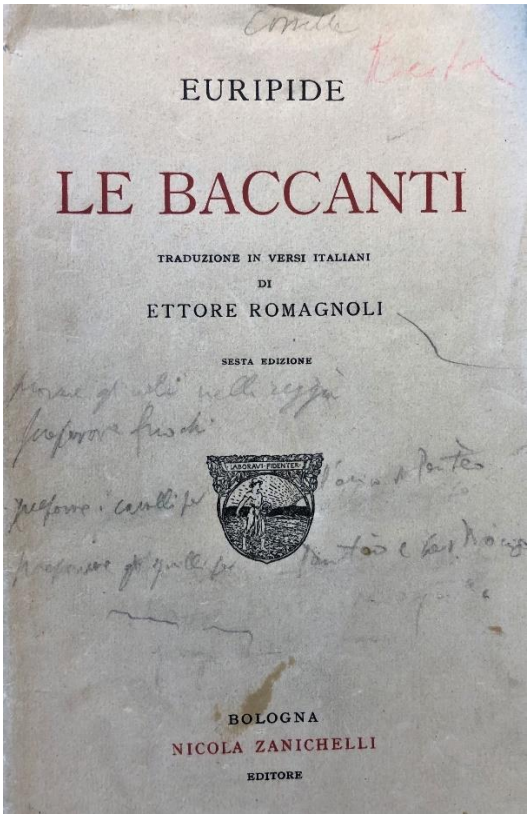
Figura 5 Scena dalle *Nuvole*, Teatro del Popolo di Milano (1913). Foto tratta da «L'illustrazione italiana», 9 marzo 1913, 238.

Figura 6 Bari, Museo Nazionale, 2970

Figura 7 Da sinistra Tirchippide (Fidippide), Socrate e Lesina (Strepsiade) nelle *Nuvole*, Teatro del Popolo di Milano (1913). Foto presso Fondo Romagnoli.

Figura 8 Schyphos o kotylos, Museo civico di Bologna.

Figura 9 Scena da *Agamennone*, Teatro greco di Siracusa (1914). Foto presso Fondo Romagnoli.



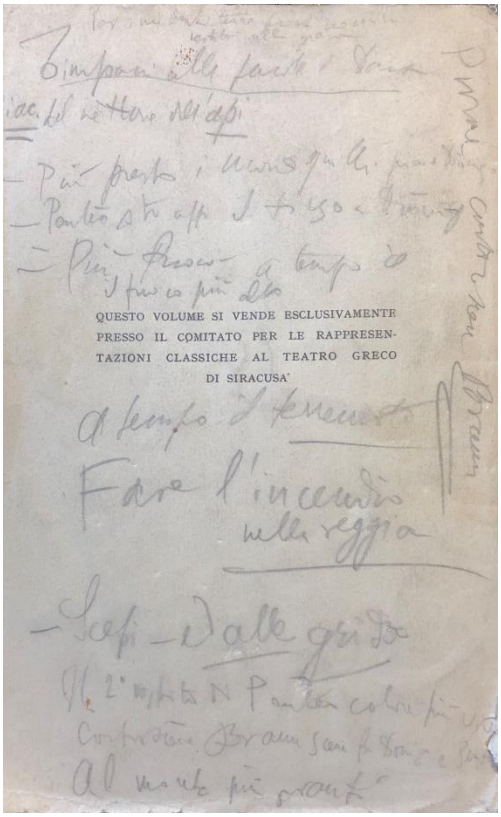
EURIPIDE

LE BACCANTI

TRADUZIONE IN VERSI ITALIANI
DI
ETTORE ROMAGNOLI

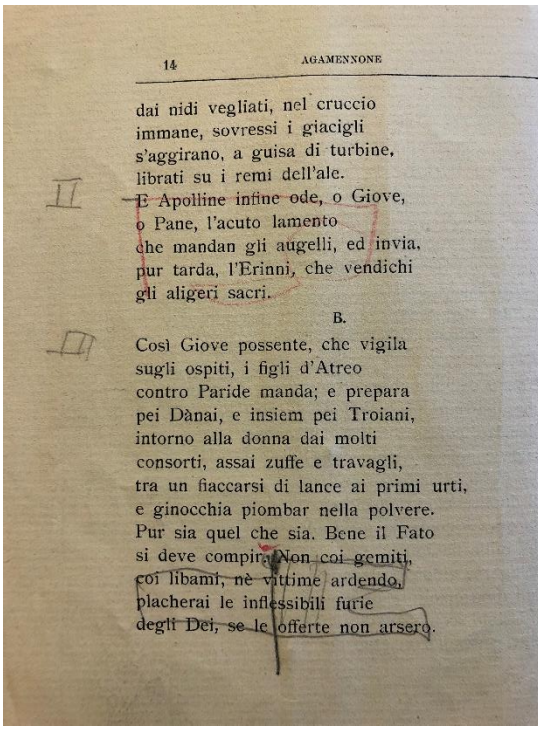
SESTA EDIZIONE

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
EDITORE



QUESTO VOLUME SI VENDE ESCLUSIVAMENTE PRESSO IL COMITATO PER LE RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE AL TEATRO GRECO DI SIRACUSA

Figure 10-11 Frontespizio e quarta di copertina della traduzione delle *Baccanti* di Euripide (1922) presso Fondo Romagnoli.

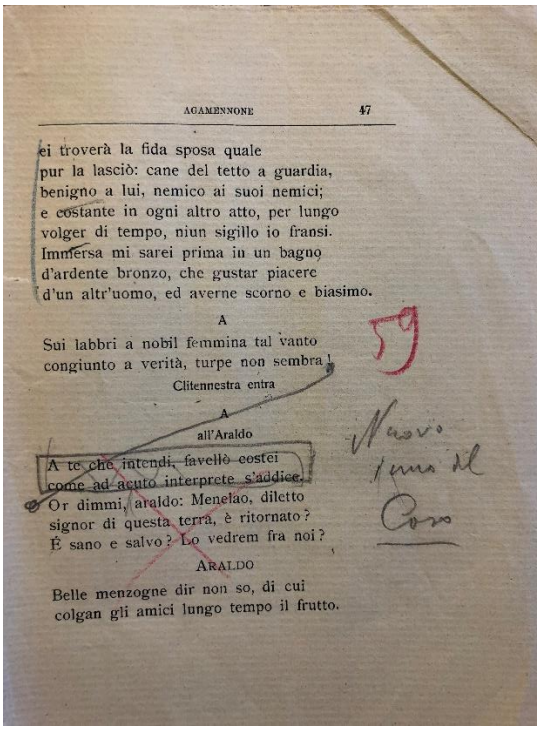


14 AGAMENNONE

dai nidi vegliati, nel cruccio
immane, sovressi i giacigli
s'aggirano, a guisa di turbine,
librati su i remi dell'ale.
E Apolline infine ode, o Giove,
o Pane, l'acuto lamento
che mandan gli augelli, ed invia,
pur tarda, l'Erinni, che vendichi
gli aligeri sacri.

B.

Così Giove possente, che vigila
sugli ospiti, i figli d'Atreo
contro Paride manda; e prepara
pei Dànai, e insiem pei Troiani,
intorno alla donna dai molti
consorti, assai zuffe e travagli,
tra un fiaccarsi di lance ai primi urti,
e ginocchia piombar nella polvere.
Pur sia quel che sia. Bene il Fato
si deve compir. Non coi gemiti,
coi libami, nè vittime ardendo,
placherai le inflessibili furie
degli Dei, se le offerte non arsero.



AGAMENNONE 47

ei troverà la fida sposa quale
pur la lasciò: cane del tetto a guardia,
benigno a lui, nemico ai suoi nemici;
e costante in ogni altro atto, per lungo
volger di tempo, niun sigillo io fransi.
Immersa mi sarei prima in un bagno
d'ardente bronzo, che gustar piacere
d'un altr'uomo, ed averne scorno e biasimo.

A

Sui labbri a nobil femmina tal vanto
congiunto a verità, turpe non sembra!

Clitennestra entra

A
all'Araldo

A te che intendi, favellò costei
come ad acuto interprete s'addice.
Or dimmi, araldo: Menelao, diletto
signor di questa terra, è ritornato?
È sano e salvo? Lo vedrem fra noi?

ARALDO

Belle menzogne dir non so, di cui
colgan gli amici lungo tempo il frutto.

Figure 12-13 Alcune pagine della traduzione di *Agamennone* di Eschilo (1914) presso Fondo Romagnoli.

BIBLIOGRAFIA

ACKERMAN 1986
R. Ackerman, *Euripides and Professor Murray*, «CJ» 81/4, 1986, 329-36.

ID. 2002 [1991]
Id., *The Myth and Ritual School: J.G. Frazer and the Cambridge Ritualists*, New York-London 2002 [1991].

ALBINI 1988
U. Albini, *Testo e palcoscenico*, Bari 1988.

ARRIGHETTI *ET AL*. 1982
G. Arrighetti *et al.* (a c. di), *Aspetti di Hermann Usener filologo della religione*, Pisa 1982.

ASCOLI 1968 [1873]
G.I. Ascoli, *Proemio all'«Archivio Glottologico Italiano»*, in Id., *Scritti sulla questione della lingua*, a c. di C. Grassi, Torino 1968[2] [1873].

BALDI 2012
G.D. Baldi, *Fraccaroli, Romagnoli, l'antifilologia e la polemica con Girolamo Vitelli*, in A. Beniscelli – Q. Marini – L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli Italiani. Rotte, confini, passaggi*, Genova 2012.

BALDI – MOSCADI 2006
G.D. Baldi – A. Moscadi, *Filologi e antifilologi. Le polemiche negli studi classici in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze 2006.

BALDO 2017
I.F. Baldo, *"Vestir di grazïoso manto": Giacomo Zanella traduttore*, Vicenza 2017.

BARBINA 2005
A. Barbina, *Edoardo Boutet: il romanzo della scena*, Roma 2005.

BASSNETT 1991
S. Bassnett, *Translating for the Theatre. The Case Against Performability*, «TTR», 4/1, 1991, 99-111.

EAD. 1998
Ead., *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, in S. Bassnett – A. Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon 1998.

EAD. 2004 [1988]
Ead., *Translation Studies*, London-New York 2004 [1988]

BEARE 1964
W. Beare, *The Roman Theatre*, London 1964.

BELLONI 2018
L. Belloni, *La parola 'eschilea' di Ildebrando Pizzetti in* Assassinio nella cattedrale, «Paideia» 73/1, 2018, 335-60.

BELLOTTI 1825
Eschilo, *Tragedie*, tradotte da F. Bellotti, Napoli 1825.

ID. 1851
Euripide, *Tragedie*, recate in italiano da F. Bellotti, vol. 4, Milano 1851.

BENEDETTO 2012
G. Benedetto, *Scuola classica, studi classici e la svolta dell'Unità*, «A&R» n.s. 6/3-4, 2012, 384-429.

BENNET 1992
E.L. Bennet, *A Selection of Pylos Tablet Texts*, «BCH» Suppl. 25, 1992, 103-27.

BETHE 1896
E. Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum. Untersuchungen über die Entwicklung des Dramas, der Bühne, des Theaters*, Leipzig 1896.

BETTINETTI 2001
S. Bettinetti, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, Bari 2001.

BIANCHI 2017
F.P. Bianchi, *Cratino. Introduzione e testimonianze*, Heidelberg 2017.

BIEBER 1920
M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin 1920.

ID. 1961[2]
Id., *History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, NJ, 1961[2].

BIERL 2004
A. Bierl, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, trad. it. di L. Zenobi, con una premessa di M. Fusillo, Roma 2004.

BINI 2004
B. Bini, *'The Sterile Ascetic of Beauty': Pater and the Italian* fin de siècle, in S. Bann (ed.), *The Reception of Walter Pater in Europe*, London-New York 2004.

BLANCO 1982
G. Blanco, *Ettore Romagnoli e la civiltà ellenica*, Gela 1982.

BÖCKH 1877
A. Böckh, *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig 1877.

BONAJUTO [1927?]
V. Bonajuto, *Il teatro all'aperto*, Roma [1927?].

BORDIGNON 2004
G. Bordignon, *Retorica archeologica e persuasione estetica: Duilio Cambellotti a Siracusa*, in M. Centanni (a c. di), *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa 1914-1948, catalogo della mostra (Siracusa, 23 maggio 2004 - 9 gennaio 2005)*, Milano 2004.

Boselli 2006
S. Boselli, *Tradurre per il teatro*, in *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, in F. Buffoni (a c. di), Roma 2006.

EAD. 2012
Ead., *'Musicista poeta danzatore visionario'. Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948*, «Quaderni di Dioniso» n.s. 3, 2012.

BRAUN – HAEVERNICK 1981
K. Braun – T.E. Haevernick, *Das Kabirenheiligtum bei Theben*, Band 4, Berlin 1981.

BURKERT 2010
W. Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, con una prefazione di G. Arrigoni, Milano 2010.

CALDER 1991
W.M. Calder (ed.), *The Cambridge Ritualists reconsidered*, Atlanta 1991.

CAMBELLOTTI 1999 [1936]
D. Cambellotti, *La scena nelle rievocazioni classiche*, in Id., *Teatro storia arte*, a c. di M. Quesada, Palermo 1999 [1936].

ID. 1999 [1938]
Id., *Il risorgere delle rappresentazioni all'aperto*, in Id., *Teatro storia arte*, a c. di M. Quesada, Palermo 1999 [1938].

ID. 1999 [1948a]
Id., *Il contributo delle arti figurative negli spettacoli classici*, in Id., *Teatro storia arte*, a c. di M. Quesada, Palermo 1999 [1948a].

ID. 1999 [1948b]
Id., *L'allestimento scenico degli spettacoli classici*, in Id., *Teatro storia arte*, a c. di M. Quesada, Palermo 1999 [1948b]

CANFORA 1980
L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino 1980.

CANNA 1874
G. Canna, *Saggio di studii sopra il carme esiodeo* Le opere e i giorni, «RFIC» 2, 1874, 454-94.

CARY 1963
E. Cary, *Les grands traducteurs français*, Genève 1963.

CASCETTA 1985
A. Cascetta, *La comunicazione pedagogica e la finzione teatrale*, in B. Cuminetti (a c. di), *Educazione e teatro*, Milano 1985.

CATTERUCCIA 1951
L.M. Catteruccia, *Pitture vascolari italiote di soggetto teatrale comico*, Roma 1951.

CAVARZERE – VARANINI 2000
A. Cavarzere – G.M. Varanini (a c. di), *Giuseppe Fraccaroli (1849-1918). Letteratura, filologia e scuola fra Otto e Novecento*, Trento 2000.

CELLI 1930
M.L. Celli, *Alla Eccellentissima Accademia d'Italia sedente in Roma*, Roma 1930.

CENI 1988 [1671]
J. Milton, *Sansone agonista*, a c. di A. Ceni, Pordenone 1977 [London, 1671].

CENTANNI 1991
M. Centanni, *I canti corali infraepisodici nella tragedia greca*, Roma 1991.

CHE 2011
S.J. Che, *The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts*, «in-TRAlinea» 13, 2011, 1-5.

CITTI 1991
V. Citti, *Traduzione e rapporti intertestuali*, in S. Nicosia (a c. di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia. Atti del Convegno di Palermo 6-9 aprile 1988*, Napoli 1991.

CONDELLO – PIERI 2011
F. Condello – B. Pieri, *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna 2011.

EID. 2013
F. Condello – B. Pieri, *«Note a piede di anfiteatro»: la traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio*, «Dionysus ex machina» 4, 2013, 553-603.

CONZE 1898
A. Conze, *Athena mit der Eule*, in K. Masner (hrsg. von), *Festschrift für Otto Benndorf zu seinem 60 Geburtstage: gewidmet von Schülern, Freunden und Fachgenossen*, Wien 1898.

COPPINI 2003
D. Coppini, *Filologia classica fra Otto e Novecento*, in E. Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana*, vol. 11, Roma 2003.

CORRIGAN 1961
R.W. Corrigan, *Translating for Actors*, in W. Arrowsmith R. Sattuck (ed. by), *The Craft and the Context of Translation*, Austin 1961.

CROCE 1907
B. Croce, Recensione a E. Romagnoli, *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, in «Studi italiani di filologia classica», vol. 13, Firenze 1905, 83-268, «La Critica» 5, 1907, 206-13.

ID. 1908 [1902]
Id., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, Bari 1908 [1902].

ID. 1911
Id., *E di un valente traduttore*, «La Critica» 9/1, 1911, 77-8.

ID. 1917 [1915]
Id., *Teoria e storia della storiografia*, Bari 1917 [Tübingen 1915].

ID. 1921
Id., *Goethe*, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte, Bari 1921[2].

CSAPO 1986
E. Csapo, *A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697*, «Phoenix» 40, 1986, 379-92.

CUCCHETTI 1964
G. Cucchetti, *Ettore Romagnoli. A venticinque anni dalla sua morte e cinquant'anni dalla prima delle rappresentazioni classiche di Siracusa*, Urbino 1964.

D'AMICO
S. D'Amico, *Un giornalista ed il teatro d'Arte*, in Id., *Maschere*, Milano 1921.

D'ANCONA 1891
A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano. Con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, vol. 1, Torino 1891.

D'ANNUNZIO 1982 [1900]
G. d'Annunzio, *Il Fuoco*, Milano 1982 [1900].

DE FALCO 1948
V. De Falco, *Ettore Romagnoli ellenista*, «Dioniso» 11/2, 1948, 121-34.

DEARDEN 1988
C.W. Dearden, *Phylax Comedy in Magna Graecia: A Reassessment*, in J. Betts – J. Hooker – J.R. Green (eds.) *Studies in Honour of T.B.L Webster*, 2 voll., Bristol 1986-1988.

DEGANI 1969
E. Degani, *Ettore Romagnoli*, in G. Grana (a c. di), *I critici*, vol. 2, Milano 1969.

ID. 1988
Id., *Da Gaetano Pelliccioni a Vittorio Puntoni: un capitolo di storia della filologia classica nel nostro Ateneo*, in AA.VV., *Profili accademici e culturali di '800 ed oltre*, Bologna 1988.

ID. 1989
Id., *La filologia greca nel secolo XX (Italia)*, in G. Arrighetti – O. Fogazza – L. Gamberale – F. Montanari (a c. di), *La filologia greca e latina nel secolo XX. Atti del convegno internazionale: Roma, Consiglio nazionale delle ricerche, 17-21 settembre 1984*, vol. 2, Pisa 1989.

ID. 1999
Id., *Filologia e storia*, «Eikasmos» 10, 1999, 279-314.

DEL GRANDE 1948
C. Del Grande, *Ettore Romagnoli studioso di musica greca e compositore*, in «Dioniso» 11/2, 79-82.

DEL VIVO – ASSIRELLI 1983
C. Del Vivo – M. Assirelli (a c. di), *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardie (1887-1913)*, Firenze 1983.

DELLI CASTELLI 2006
B. Delli Castelli, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, «Traduttologia», n.s. 1/2, 2006, 55-70.

DENNISTON 1950
J.D. Denniston, *The Greek Particles*, 2nd edition revised by K.J. Dover, Oxford 1950 [1934].

DENNISTON – PAGE 1960
Aeschylus, *Agamemnon*, ed. by J.D. Denniston – D.L. Page Oxford 1960.

DIETERICH 1897
A. Dieterich, *Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und Römische Satyrspiele*, Leipzig 1897.

DI MARTINO 2019
G. Di Martino, *Sicilianità 'greca' e italianità alla vigilia della Grande Guerra. Il caso di* Agamennone, «FuturoClassico» 5, 2019, 174-208.

DÖRPFELD – REISCH 1896
W. Dörpfeld – E. Reisch, *Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Athena 1896.

DUEMMLER 1885
F. Duemmler, *De amphora corinthia caere reperta*, in «Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica» 57, 1885, 127-31.

EASTERLING 1997
P.F. Easterling, *Gilbert Murray's Reading of Euripides*, «ColbyQ», 33/2, 1997, 113-27.

EHRENBERG 1957
V. Ehrenberg, *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della commedia attica antica*, Firenze 1957 [1951].

ELIOT 1920
T.S. Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London 1920.

ELSE 1957
G.F. Else, *Aristotle's poetic: The Argument*, Leiden 1957.

ID. 1965
Id., *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge 1965.

EMMANUEL 1896
M. Emmanuel, *La danse grecque antique d'àpres les monuments figurées*, Paris 1896.

ESPASA 2000
E. Espasa, *Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Salesability?*, in C.-A. Upton, *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester 2000.

FAVARA 1907
A. Favara, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, Milano 1907-1921.

FERRI 1911
G.L. Ferri, *Le* Nuvole *di Aristofane a Padova e Vicenza*, «Nuova Antologia», 1 agosto 1911.

FISHER 2000
N. Fisher, *Symposiasts, Fish-eaters and Flatterers: Social Mobility and Moral Concerns*, in D. Harvey – J. Wilkins (ed. by), *The Rivals of Aristophanes*, London 2000.

FLASHAR 1991
H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München 1991.

FORGES DAVANZATI 1933
R. Forges Davanzati, *Mussolini parla agli scrittori*, in «Nuova Antologia» 3, 16 maggio 1933.

FRACCAROLI 1897
G. Fraccaroli, Recensione a V. Puntoni, *L'inno Omerico a Demetra*, con apparato critico scelto e un'introduzione, Livorno 1896, viii-165 pp., «RFIC» 25, 1897, 118-23.

ID. 1899
Id., *Come si fa un'edizione di Bacchilide. Questioni filologiche e non filologiche*, «RFIC» 27, 1899, 513-86.

ID. 1903
Id., *L'irrazionale nella letteratura*, Torino 1903.

FRAENKEL 1950
Aeschylus, *Agamemnon*, 3 voll., ed. with a commentary by E. Fraenkel, Oxford 1950.

FRANTZ 1891
W. Frantz, *De comoediae atticae prologis*, Lintz 1891.

FRAZER 1927
J. Frazer, *William Robertson Smith*, in Id., *The Gorgon's Head and Other Literary Pieces*, London 1927.

ID. 1935 [1890]
Id., *The Golden Bough*, New York 1935 [London, 1890].

FUNAIOLI 2011
M.P. Funaioli, *Tradurre* Lisistrata, in F. Condello – B. Pieri (a c. di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna 2011.

FURTWÄNGLER 1877
A. Furtwängler, *Cista prenestina e teca di specchio con rappresentazioni bacchiche*, «Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica» 49, 1877, 184-245.

ID. 1880
Id., *Der Satyr aus Pergamon*, «Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin» 40, 1880.

FUSILLO 2006
M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le* Baccanti *nel Novecento*, Bologna 2006.

GADAMER 1983
H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano 1983 [Tübingen 1972[3]].

GARGALLO 1934 [1913]
M.T. Gargallo, *Discorso del 7 aprile 1913*, in Id., *Per il Teatro greco*, Roma 1934 [1913].

ID. 1934 [1914]
Id., *Discorso del 28 luglio 1914*, in Id., *Per il Teatro greco*, Roma 1934 [1914].

ID. 1934 [1921]
Id., *Discorso del 16 ottobre 1921*, in Id., *Per il Teatro greco*, Roma 1934 [1921].

ID. 1934 [1923]
Id., *Verso una nuova forma di arte teatrale*, in Id., *Per il Teatro greco*, Roma 1934 [1923].

ID. 1934
Id., *Come si fecero e come si fanno le rappresentazioni siracusane*, in Id., *Per il Teatro greco*, Roma 1934.

GARULLI 2016
V. Garulli, *Laura Orvieto and the Classical Heritage in Italy before the Second War World*, in K. Marciniak (ed. by), *Our Mythical Childhood... The Classics and Literature for Children and Young Adults*, Leiden 2016.

GENTILI 2006[4]
B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano 2006[4].

GEVAERT 1875
F.-A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand 1875.

GHEZZO 1973
M.V. Ghezzo, *Poeti classici e traduzioni moderne*, «Lettere italiane» 25/2, 1973, 249-66.

GIAMBULLARI 1868
B. Giambullari, *La contenzione di mona Costanza e di Biagio. E tre canzoni*, Bologna 1868.

GIGANTE 1964-1965
M. Gigante, *Il paradosso dell'inedito vitelliano*, «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Trieste», 1964-1965, 41-7.

ID. 1971
Id., *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Napoli 1971.

GONCOURT 1896
E. de Goncourt, *Hokousaï: l'art japonais au XVIIIe siècle*, Paris 1896.

GRAY 1915
E.M. Gray, *L'invasione tedesca in Italia*, Firenze 1915.

GRUBE 1935
G.M.A. Grube, *Dionysos in the Bacchae*, «TAPhA» 66, 1935, 37-54.

GUGLIELMINO 1972
F. Guglielmino, *Arte e artifizio nel dramma greco*, Catania 1912.

HALL – MACINTOSH 2005
E. Hall – F. Macintosh, *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*, Oxford 2005.

HARDWICK 2010
L. Hardwick, *Negotiating Translation for the Stage*, in E. Hall – S. Harrop (ed. by), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, London 2010.

HARRISON 1922 [1903]
J.E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge 1922 [1903].

EAD. 1927 [1912]
Ead., *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1927 [1912].

HEMBERG 1950
B. Hemberg, *Die Kabiren*, Uppsala 1950.

HENRICHS 1984
A. Henrichs, *Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*, «HSPh» 88, 1984, 205-40.

HERMANN 1836
G. Hermann, *Recension einer Antikritik und zweyer Recensionen des Herrn K.O. Müller*, «JPhP» 16/3, 1836, 279-306.

HYMAN 1962
S.E. Hyman, *The tangled bank. Darwin, Marx, Frazer and Freud as imaginative writers*, New York 1962.

IANNUCCI 2011
A. Iannucci, *Tradurre Dioniso. Osservazioni a margine di una recente traduzione delle* Baccanti, «AOFL», 1-2, 2011, 355-72.

IERANÒ 1987
G. Ieranò, *Osservazioni sul Teseo di Bacchilide*, «Acme» 40, 1987, 87-103.

ID. 1997
Id., *Il ditirambo di Dioniso*, Pisa-Roma 1997.

ID. 1999
Euripide, *Baccanti*, a c. di G. Ieranò, Milano 2004.

ID. 2011
G. Ieranò, *L'ombra e il dipinto (Eschilo,* Agamennone, *vv. 1327-1329)*, «Quaderni di storia» 74, 2001, 107-19.

ID. 2014
Id., *"The finest of all Greek Plays". Tradurre l'*Agamennone *di Eschilo da Robert Browning a Emanuele Severino*, in A.M. Belardinelli, *Dell'arte del tradurre. Problemi e riflessioni*, «Scienze dell'Antichità» 20/3, 2014, 47-69.

IMPERIO 1998
O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in A.M. Belardinelli – Olimpia Imperio – G. Mastromarco – M. Pellegrino – P. Totaro (a c. di.) *Tessere: frammenti della commedia greca. Studi e commenti*, Bari 1998.

INGARDEN 1973
R. Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Bondaries of Ontology, Logic and Theory of Literature. With an Appendix on the Functions of Language in Theatre*, Evanston Ill., 1973.

INGEGNERI 1598
A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara 1598.

IRELAND 1974
S. Ireland, *Stichomythia in Aeschylus*, «Hermes» 102, 1974, 509-24.

JAHN 1855
O. Jahn, *Der Aberglaube des bösen Blicks bei den Alten*, Berichte Königl. Sächs. Gesellsch. Wiss., Phil.-Hist. Kl., 1855.

KEKULÉ 1879
R. Kekulé, *Bonner Festschrift für das römische Institut*, 1879.

KERÉNYI 1992
K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano 1992 [London, 1976].

KEUNE 1923
J.B. Keune, *RE* II 2 (1923) s.v. 'Semele', coll. 1341-5.

KINKEL 1871
G. Kinkel, *Euripides und die bildende Kunst, Ein Beitrag Zur Griechischen Litteratur-Und Kunstgeschichte*, Berlin 1871.

KOCK 1884
Id., *Aristophanes als Dichter und Politiker*, « RhM » 39, 1884, 118-40.

KÖRTE 1894
A. Körte, *Eine böotische Vase mit burlesker Darstellung*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung» 19, 1894, 346-50.

KRANZ 1988 [1933]
W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1988 [Berlin 1933].

LA PENNA 1983
A. La Penna, *L'influenza della filologia classica tedesca sulla filologia classica italiana dall'unificazione d'Italia alla prima guerra mondiale*, in H. Flashar – K. Gründer – A. Horstmann (hrg. von), *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert*, vol. 2, Göttingen, 1983.

ID. 1988
Id., *Gli «scritti filologici» di Giorgio Pasquali*, in F. Bornmann (a c. di), *Giorgio Pasquali e la filologia classica del Novecento*, Firenze 1988.

LAGIOIA 2005
A. Lagioia, Nun sum animula *(Plaut.* Mil. *648): un problema di alitosi in Puglia?*, «Invigilata Lucernis» 27, 2005, 205-18.

LANGELLA 1989
G. Langella, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Milano 1989.

LEO 1895
F. Leo *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin 1895.

LESKY 1964
A. Lesky, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 1964[3].

LEVÝ 1969 [1963]
J. Levý, *Die Übersetzung von Theaterstücken*, in Id., *Die literarische Übersetzung*, Frankfurt A.M.-Bonn, 1969 [1963].

LINK 1980
F.H. Link, *Translation, Adaptation, and Interpretation of Dramatic Texts*, in O. Zuber (ed. by), *The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, London, 1980.

LLOYD-JONES 1976
H. Lloyd-Jones, *Studies in Nietzsche and the Study of the Ancient World*, in J.C. O'Flaherty – T.F. Sellner – R.M. Helm (ed. by), *Nietzsche and the Classical Tradition*, Chapel Hill 1976.

LOESCHCKE 1894
G. Loeschcke, *Korinthische Vase mit der Rückführung des Hephaistos*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung» 19, 1894, 510-25.

LODI 1962
T. Lodi, *Nota bibliografica*, in G. Vitelli, *Filologia classica… e romantica*, Firenze 1962.

LUZI 1990
M. Luzi, *Sulla traduzione teatrale*, «Testo a fronte» 3, 1990, 97-9.

LYNCH 2016
T. Lynch, Arsis *and* Thesis *in Ancient Rhythmics and Metrics: A New Approach*, «QC» 66/2, 2016, 491-513.

MACINTOSH 1997
F. Macintosh, *Tragedy in Performance: Nineteenth- and Twentieth-Century Productions*, in P.E. Easterling (ed. by), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997.

EAD. 2013
Ead. Macintosh, *From Sculpture to Vase-Painting: Archeological Models for the Actor*, in G.W.M. Harrison – V. Liapis (edd.), *Performance in Greek and Roman theatre*, Leiden-Boston, 2013.

MACINTOSH – MICHELAKIS – HALL – TAPLIN 2005
F. Macintosh – P. Michelakis – E. Hall – O. Taplin, *Agamemnon in Performance. 458 BC to 2004 AD*, Oxford 2005.

MASSA POSITANO 1948
L. Massa Positano, *Ettore Romagnoli traduttore*, «Dioniso» 11/2, 1948, 85-98.

MACE 2002
S.T. Mace, *Why the* Oresteia*'s Sleeping Dead Won't Lie. Part I,* Agamemnon, «CJ» 98, 2002, 35-56.

MEDDA 2017
Eschilo, *Agamennone*, 3 voll., edizione critica, traduzione e commento a c. di E. Medda, Roma 2017.

MICHELAKIS 2010
P. Michelakis, *Theater Festivals, Total Works of Art, and the Revival of Greek Tragedy on the Modern Stage*, «Cultural Critique» 74, 2010, 149-63.

MORWOOD 2007
J. Morwood, *Gilbert Murray's Translations of Greek Tragedy*, in C. Stray (ed. by), *Gilbert Murray Reassessed: Hellenism, Theatre, and International Politics*, Oxford 2007.

MOUNIN 1965
G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino 1965.

MÜLLER 1834
K.O. Müller, Recensione a R.H. Klausen, *Aeschyli quae supersunt*, vol. 1 *Orestea*, 1. *Agamemno*, Gothae et Erfordiae 1833, «GGA» 198-9 St., 11 Dez. 1834, 1969-84.

MÜLLLER-STRÜBING 1873
H. Müllller-Strübing, *Aristophanes und die historische Kritik. Polemische Studien zur Geschichte von Athen im fünften Jahrhundert vor Ch.*, Leipzig 1873.

MURRAY 1902
G. Murray, *Euripides, Translated into English Rhyming Verse*, London 1902.

ID. 1908 [1897]
Id., *A History of Ancient Greek Literature*, London 1908 [1897].

ID. 1927 [1912]
Id., *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*, in J.E. Harrison, *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1927 [1912].

MYLONOPOULOS 2010
J. Mylonopoulos, *Divine Images* versus *Cult Images. An Endless Story about Theories, Methods, and Terminologies*, in Id. (ed.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden 2010.

NAPOLITANO 2011
M. Napolitano, *Il* Ciclope *di Euripide: riflessioni di un traduttore occasionale*, in F. Condello – B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna 2011.

ID. 2019
Id., *Ildebrando Pizzetti e la tragedia greca*, «Chigiana» 49, terza serie, 2019.

NATALE 2013
M. Natale, *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Venezia 2013.

NEGRI 1994
M. Negri, *PY Ea 102 (già Xa 102)*, «SEL» 11, 1994, 9.

ID. 1996
M. Negri, *Ancora su DI-WO-NU-SO*, «SEL», 13, 31.

NENCIONI 1897 [1890]
E. Nencioni, *Saggi critici di letteratura inglese*, Firenze 1897.

NICOLINI 1919
F. Nicolini, *Metodo filologico e filologismo*, in Id., *Divagazioni omeriche*, Firenze 1919.

NICOSIA 2009
S. Nicosia, *Tradurre per il teatro: le* Trachinie *per Siracusa (2007)*, in C. Neri – R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre per il greco*, Bologna 2009.

NIETZSCHE 2009 [1872-1886]
F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a c. di V. Vivarelli, Torino 2009 [1872-1886].

NORCIA 2004
G. Norcia, *I Ciclo di Spettacoli classici (1914):* Agamennone *di Eschilo*, in M. Centanni (a c. di), *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa 1914-1948, catalogo della mostra (Siracusa, 23 maggio 2004 - 9 gennaio 2005)*, Milano 2004.

ORLANDO 1921
V.E. Orlando, *Discorso dell'On. Orlando*, «Rappresentazioni Classiche al Teatro greco di Siracusa, Bollettino del Comitato», maggio 1921, 1-13.

OTTO 1933
W. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt am Main 1933.

PAGE 1972
D. Page, *Aeschyli Septem quae supersunt tragoedias*, Oxford 1972.

PAGNOTTA – PINTAUDI 2015
F. Pagnotta – R. Pintaudi, *Giuseppe Fraccaroli e Girolamo Vitelli: l'Olimpo in tumulto*, «APapyrol» 27, 2015, 231-71.

PÀNTINI
R. Pàntini, *Il ritorno di Diòniso sul teatro greco di Siracusa fra il 1914 e il 1927. Note raccolte da Romualdo Pàntini*, Vasto 1933.

PARATORE 1959
E. Paratore, *Ettore Romagnoli*, «Dioniso» 22/1-2, 1959, 23-39.

PARKER 2007
R. Parker, *Gilbert Murray and Greek Religion*, in C. Stray (ed. by*), Gilbert Murray Reassessed: Hellenism, Theatre, and International Politics*, Oxford 2007.

PASCOLI 1899
G. Pascoli, *Per una cattedra universitaria*, «Il Marzocco» 19, 11 giugno 1899.

PASQUALI 1971 [1920]
G. Pasquali, *Filologia e storia*, a c. di A. Ronconi, Firenze 1971 [1920].

Id. 1971 [1932]
Id., *Disinfettare la filologia*, in Id., *Filologia e storia*, a c. di A. Ronconi, Firenze 1971 [1932].

ID. 1973 [1925]
Id., *Gli studi di greco in Italia nell'ultimo venticinquennio*, «Belfagor» 27, 1973, 168-81 [1925].

PATER 1895
W. Pater, *Greek Studies*, London 1895.

PAVIS 1989
P. Pavis, *Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre*, in H. Scolnicov – P. Holland (ed. by), *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, 1989.

PEDULLÀ 1994
G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna 1994.

PELLEGRINI 1900
G. Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, Bologna 1912.

PEPONI 2013
A.E. Peponi, *Dithyramb in Greek-Thought: The Problem of Choral Mimesis*, in B. Kowalzig – P. Wilson (ed. by), *Dithyramb in Context*, Oxford 2013.

PERROTTA 1948
G. Perrotta, *Ettore Romagnoli*, «Maia» 1, 1948, 85-103.

PIAZZA 2019
L. Piazza, *Il paradigma dell'arte sinestetica: la rinascita della messa in scena tragica al Teatro greco di Siracusa*, «Sinestesieonline» 25, 2019, 12-9.

PICCOLOMINI 2006 [1875]
E. Piccolomini, *Sull'essenza e sul metodo della filologia classica*, in G.D. Baldi – A. Moscadi, *Filologi e antifilologi. Le polemiche negli studi classici in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze 2006 [1875].

PICKARD-CAMBRIDGE 1953
A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953.

ID. 1962 [1927]
Id., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2nd ed. revised by T.B.L. Webster, Oxford 1962 [1927].

PINTACUDA 1978a
M. Pintacuda, *Tragedia antica e musica d'oggi. La musica nelle rappresentazioni moderne dei tragici greci in Italia: elenco cronologico delle principali rappresentazioni tragiche dal 1904 al 1977 in Italia*, Cefalù 1978.

Id. 1978b
Id., *La musica nella tragedia greca*, Cefalù 1978.

PIRAS 2017
G. Piras, *Ettore Romagnoli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 88, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, 189-94.

PISTELLI 1899
M. P.L. de Gistille [E. Pistelli], *A proposito di un concorso. Lettera aperta a Giovanni Pascoli*, Firenze 1899.

PIZZETTI 1945
I. Pizzetti, *La musica e il dramma*, in Id., *Musica e dramma*, Roma, Edizioni della Bussola, 1945.

PRETAGOSTINI 1991
R. Pretagostini, *Teoria e prassi nella trasposizione metrica e ritmica nelle traduzioni dal greco*, in S. Nicosia (a c. di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Napoli 1991.

PRINZ – WECKLEIN 1898
R. Prinz – N. Wecklein (hrsg. von), *Euripidis, Fabulae*, vol. 2, Leipzig 1898.

PRIVITERA 1972
G.A. Privitera, *Il ditirambo da canto cultuale a spettacolo musicale*, in «Cultura e scuola» 43, 1972, 56-66.

POUND 1973 [1957]
E. Pound, *Come bisogna leggere*, in Id., *Saggi letterari*, a c. e con introduzione di T.S. Eliot, Milano 1973 [1957].

PUPPA 1979
P. Puppa, *Scena e tribuna da Dreyfus a Pétain*, in R. Rolland – J. Copeau – P. Puppa, *Eroi e massa*, Bologna, 1979.

PUPPO 1977
A.W. von Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, a c. di M. Puppo, trad. it. di G. Gherardini, Genova 1977 [1809].

RAMORINO 1881
F. Ramorino, Recensione a C. Biuso, *Ovidio*, Palermo 1880, 278 pp., «RFIC» 9, 1881, 159-63.

REICH 1903
H. Reich, *Der Mimus. Ein Litterar-entwickelungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin 1903.

RIBBECK 1888
O. Ribbeck, *Agroikos, eine ethologische Studie*, Stuttgart 1888.

RITSCHL 1833
F.W. Ritschl, *Brockhaus Conversations-Lexikon der neuesten Zeit und Literatur*, Leipzig 1883.

RODIGHIERO – SCATTOLIN 2011
A. Rodighiero – P. Scattolini (a c. di), *"...Un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali". Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona 2011.

ROHDE 1903 [1898]
E. Rohde, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, zweite verbesserte Aufl., Tübingen-Leipzig 1903 [1898].

ROMAGNOLI 1911 [1898-1911]
E. Romagnoli, *La "commedia fiaba" in Atene*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911 [1898-1911].

ID. 1911 [1905]
Id., *La musica greca*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911 [1905].

ID. 1911 [1906]
E. Romagnoli, *Fasi storiche nella concezione dell'ellenismo*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911 [1906].

ID. 1911 [1907]
Id., *Ninfe e Cabiri*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911 [1907].

ID. 1911 [1908a]
Id., *Il verso*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911 [1908].

ID. 1911 [1908b]
Id., *Vasi del museo di Bari con rappresentazioni fliaciche*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911 [1908].

ID. 1911a
Euripide, *Il Ciclope tradotto in versi italiani con un saggio sul dramma satiresco da Ettore Romagnoli*, Quattrini 1911.

ID. 1911b
E. Romagnoli, *Polemica carducciana*, Firenze 1911.

ID. 1911c
Id., *Il mimo greco*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911.

ID. 1911d
Id., *Canti popolari greci*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911.

ID. 1912
Euripide, *Baccanti*, tradotte in versi italiani da E. Romagnoli, Milano 1912.

ID. 1914
Eschilo, *Agamennone*, tradotto in versi italiani da E. Romagnoli, edito a cura del Comitato per le Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco, Siracusa 1914.

ID. 1916a
E. Romagnoli, Recensione a U. von Wilamowitz-Moellendorff (hrg. von), *Aeschyli Tragoediae*, Berolini 1914, xxxv-382 pp.; Id., *Aeschylos Interpretationen*, Berlin 1914, v-260 pp., «RFIC» 44/1, 1914, 155-71.

ID. 1916b
Id., *Commemorazione di Giosuè Borsi*, Firenze 1921.

ID. 1917 [1898]
Id., *I sassolini*, in Id., *Vigilie italiche*, Milano 1917 [1898].

ID. 1917 [1911]
Id., *La diffusione degli studi classici*, in Id., *Vigilie italiche*, Milano, 1917 [1911].

ID. 1917a
Id., *Minerva e lo scimmione*, Bologna 1917[2].

ID. 1917b
Id., *L'aurora classica boreale*, Bologna 1917.

ID. 1918
Id., *Nel regno di Dioniso*, Bologna 1918.

ID. 1919a
Id., *Paradossi universitari*, Milano 1919.

ID. 1919b
Id., *Nuovi drammi satireschi*, Bologna 1919.

ID. 1920
Id., *I canti popolari siciliani e la musica greca*, in «Rivista d'Italia» 23/5, 1920, 3-24.

ID. 1921a
Id., *Nel regno d'Orfeo. Studi sulla lirica e la musica greca*, Bologna 1921.

ID. 1921b
Id., *Premessa*, in G. Zanella, *Versioni poetiche*, vol. 1, Firenze 1921.

ID. 1922a
Euripide, *Le Baccanti*, trad. it. di E. Romagnoli, Bologna 1922.

ID. 1922b
Eschilo, *Le tragedie*, vol. 2, trad. it. di E. Romagnoli, con incisioni di A. De Carolis, Bologna 1922.

ID. 1923 [1918-1919]
E. Romagnoli, *L'italianità della cultura*, in Id., *L'antica madre. Studi su l'italianità della cultura*, Milano 1923 [1918-1919].

ID. 1923 [1920-1921]
Id., *La scienza, la vita, la moda*, in Id., *L'antica madre. Studi su l'italianità della cultura*, Milano 1923 [1920-1921].

ID. 1923
Omero, *Iliade*, 2 voll., trad. it. di E. Romagnoli, con incisioni di A. De Carolis, Bologna 1923.

ID. 1924
E. Romagnoli, *In platea. Critiche drammatiche dell'anno 1923*, Bologna 1924.

ID. 1926
Id., *Grotteschi. Serie prima*, Bologna 1926.

ID. 1935 [1926]
Id., *Ritorno agli antichi amori*, in Id., *Minerva e lo scimmione*, Bologna 1935[3].

ID. 1928
Id., *Ricordi romani*, Milano 1928.

ID. 1930
Euripide, *Le tragedie*, vol. 1, Bologna 1930.

ID. 1932
E. Romagnoli, *I promessi sposi: rievocazione episodica al Lido di Milano*, Milano 1932.

ID. 1934
Id., *Le rievocazioni dell'antico dramma greco*, in *Convegno di lettere. Il teatro drammatico, Roma 8-14 ottobre 1934. Atti del convegno*, a c. della Reale Accademia d'Italia, Roma 1934.

ID. 1935
Id., *Minerva e lo scimmione*, Bologna 1935[3].

ID. 1957 [1918]
Id., *Il teatro greco*, Bologna 1957 [1918].

ID. 1958 [1905]
Id., *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, in Id. *Filologia e poesia: saggi critici*, Bologna 1958 [1905].

ID. 1958 [1910]
Id., *Pindaro*, in Id., *Filologia e poesia. Saggi critici*, Bologna 1958 [1910].

ID. 1958 [1924]
Id., *Come nacquero le rappresentazioni classiche*, in Id., *Filologia e poesia. Saggi critici*, Bologna 1958 [1924].

ID. 1958
Id., *Filologia e poesia: saggi critici*, Bologna 1958.

ROMANOU 2016
K. Romanou, *Nostos through the West and Nostos through the East: Readings of Ancient Greek Music in Early Twentieth-Century Constantinople and Athens*, in K. Levidou – K. Romanou – G. Vlastos (ed. by), *Musical Receptions of Greek Antiquity: From the Romantic Era to Modernism*, Cambridge 2016.

ROSSI 1973
L.E. Rossi, *Rileggendo due opere di Wilamowitz:* Pindaros *e* Griechische Verskunst, «ASNP» 3/1, 1973, 119-45.

ID. 2000
Id., *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*, in A.C. Cassio – D. Musti – L.E. Rossi (a c. di), *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, «AION(filol)» Quaderni 5, 2000, 57-96.

ROSTAGNI 1939
A. Rostagni, *Classicità e spirito moderno*, Torino 1939.

ID. 1950
Id., *Gli studi di letteratura greca*, in C. Antoni – R. Mattioli (a c. di), *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo compleanno*, vol. 1, Napoli 1950.

RUFINI 1988
S. Rufini, *Traducendo* Julius Caesar *per la scena*, in E. Glass *et al.* (a cura di.), *Metamorfosi Traduzione/Traduzioni. Spessore del concetto di contemporaneità*, Pescara 1988.

SABBADINI 1900
R. Sabbadini, *Del tradurre i classici antichi in Italia*, «A&R» 3, 1900, 19-20, coll. 201-217.

SACCO 2004
D. Sacco, *V Ciclo di Spettacoli Classici (1927):* Medea *di Euripide,* Le Nuvole *di Aristofane,* Il Ciclope *di Euripide,* I Satiri alla Caccia *di Sofocle*, in M. Centanni (a c. di) *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa 1914-1948, catalogo della mostra (Siracusa, 23 maggio 2004 - 9 gennaio 2005)*, Milano 2004.

SANGUINETI 1985
E. Sanguineti, *Scribilli*, Milano 1985.

SCHMIDT 1895
E. Schmidt, *Sergis Theorie einer Pygmäenbevölkerung in Europa,* «Globus» 65, 1895, 65-6.

SCHNEIDEWIN 1883
Aischylos, *Agamemnon*, erklärt von F.W. Schneidewin, Berlin 1883.

SCOTT 1984
W.C. Scott, *The Splitting of choral lyric in Aeschylus' Oresteia*, «AJPh» 105, 1984, 150-65.

SEIDENSTICKER 1978
B. Seidensticker, *Comic Elements in Euripides'* Bacchae, «AJPh» 99/3, 1978, 303-20.

SERIANNI 2012
L. Serianni, *Ettore Romagnoli latinista*, «Spudasmata» 147, 2012, 639-54.

SERPA 1978
F. Serpa, *La polemica sull'arte tragica. Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner*, Firenze 1972.

SERRA 1924
M. Valgimigli, *Intorno al modo di leggere i greci [da uno scritto inedito di R. Serra]*, «La Critica» 22/3-4, 1924, 177-88 e 237-46.

SIDGWICK 1905
Aeschylus, *Agamemnon*, with introduction and notes by A. Sidgwick, 2 voll., Oxford 1905.

SILK – STERN 1981
M.S. Silk – J.P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge 1981.

SMITH 1927 [1889]
W.R. Smith, *Lectures on the Religion of the Semites*, with an introduction and additional notes by S.A. Cook, New York 1927 [1889].

SOMMERSTEIN 1996
Aristophanes, *Frogs*, edited with translation and notes by A.H. Sommerstein, Warminster 1996.

SOUYOUDZOGLOU-HAYWOOD 2007
C. Souyoudzoglou-Haywood, *Henry Browne, Greek Archaeology and 'The Museum of Ancient History', University College Dublin*, in J.V. Luce – C. Morris – C. Souyoudzoglou-Haywood, *The Lure of Greece. Irish Involvement in Greek Culture, Literature, History and Politics*, Dublin 2007.

STELLA 1948a
L.A. Stella, *Ettore Romagnoli e la filologia*, «Dioniso» 11/2, 1948, 69-78.

EAD. 1948b
Ead., *Contributo ad una bibliografia di Ettore Romagnoli*, «Dioniso» 11/2, 1948, 136-41.

EAD. 1972
L.A. Stella, *Ettore Romagnoli umanista nel centenario della sua nascita*, «Studi Romani» 20/2, 1972, 169-80.

SUSANETTI 2010
Euripide, *Baccanti*, a c. di D. Susanetti, Roma 2010.

TAPLIN 2007 [1993]
O. Taplin, *Comic Angels. And Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Painting*, Oxford 2007 [1993].

THORNDIKE – CASSON 1960
S. Thorndike – L. Casson, *The Theatre and Gilbert Murray*, in J. Smith – A.J. Toynbee, *Gilbert Murray: An Unfinished Autobiography*, London 1960.

TIMPANARO 1969
S. Timpanaro, *Domenico Comparetti*, in G. Grana (a c. di), *I critici*, vol. 1, Milano 1969.

TONDINI 2019
R. Tondini, *La quarta guerra punica: analogie storiche nei dibattiti europei al termine della Prima guerra mondiale*, «FuturoClassico» 5, 2019, 282-304.

TRENDALL 1967²
A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967².

TRENDALL – CAMBITOGLOU 1978
A.D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, Oxford 1978.

TREU 2006
M. Treu, *Satira futurista e satiri siciliani*, «Quaderni di storia» 63, 2006, 345-70.

TREVES 1992a
P. Treves, *Ettore Romagnoli fra positivismo ed estetismo*, in Id., *Tradizione classica e rinnovamento della storiografia*, Milano-Napoli 1992.

ID. 1992b
Id., *Il teatro greco e il Maestro del* Fuoco, in Id., *Ottocento italiano fra il nuovo e l'antico*, vol. 3, Modena 1992.

TROIANI (c.s.)
S. Troiani, *La poesia come «dono della musica»: interrelazioni tra musica greca, traduzione e rappresentazione del dramma antico in Ettore Romagnoli*, in A. Albanese – M. Arpaia (a c. di), *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena. Atti della Graduate Conference, L'Aquila 15-16 novembre 2018*, Ravenna (c.s.).

UBALDI 1909
Eschilo, *Agamennone*, con introduzione, comento ed appendice critica di P. Ubaldi, Torino-Firenze-Roma-Milano 1909.

UGOLINI 2007
G. Ugolini, *Guida alla lettura della nascita della tragedia di Nietzsche*, Roma-Bari 2007.

ID. 2012
Id., *Filologi talpa e filologi centauro. La critica di Nietzsche alla filologia classica*, «Eikasmos» 23, 2012, 375-98.

USENER 1896
H. Usener, *Götternamen. Versucht einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn 1896.

VALENTINI 1992
V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano 1992.

EAD. 1993
Ead., *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma 1993.

VALGIMIGLI 1925
M. Valgimigli, Recensione a *Tragedie greche nelle migliori traduzioni italiane*, con uno studio introduttivo di E. Romagnoli, Firenze 1925, 520 pp., «Leonardo» 1/1, 1925, 20-1.

ID. 1927
Id., Recensione a E. Romagnoli – G. Lipparini, *Aretusa. Introduzione allo studio dei grandi autori greci*, Bologna 1926, 569 pp., «Leonardo» 3/3, 1927, 65.

ID. 1964 [1924]
M. Valgimigli, *La filologia classica in Italia negli ultimi cinquanta anni*, in Id., *Poeti e filosofi di Grecia*, vol. 2, Firenze 1964 [1924].

VENUTI 1995
L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York 1995.

VERRALL 1910
A.W. Verrall, *The Bacchants of Euripides and Other Essays*, Cambridge 1910.

VICRE 1922
Vicre [V. Cremona], *Bilancio*, in «Rappresentazioni Classiche al Teatro greco di Siracusa, Bollettino del Comitato», aprile-maggio 1922, 9-12.

VITELLI 1898
G. Vitelli, Recensione a A. Balsamo (a c. di.), *Euripides, Hippolytos,* Parte prima (testo critico e commento). Firenze 1899, ix-193 pp., «Atene e Roma» 4, 1898, 303-5.

ID. 1899a
G. Vitelli, *Ancora per una cattedra universitaria*, «Il Marzocco» 20, 18 giugno 1899.

ID. 1899
Id., *Il signor Giuseppe Fraccaroli e i recenti concorsi universitari di Letteratura greca*, Firenze-Roma 1899.

ID. 1962 [1917-1920]
Id., *Filologia classica… e romantica*, Firenze 1962 [1917-1920].

VOGT 1979
E. Vogt, *Der Methodenstreit zwischen Hermann und Böckh und seine Bedeutung für die Geschichte der Philologie*, in H. Flashar – K. Gründer – A. Horstmann (hrg. von), *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaften*, vol. 1, Göttingen 1979.

WALTERS 1892-1893
H.B. Walters, *Odysseus and Kirke on a Boeotian Vase*, in «JHS» 13, 1892-1893, 77-87.

WEBSTER 1948
T.B.L. Webster, *South Italian Vases and Attica Drama*, in «CQ» 42, 1948, 15-21.

WEST 1994
M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1994[2].

WESTPHAL 1865
R. Westphal, *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, Breslau 1865.

WILAMOWITZ 1889
U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, in Id., *Euripides Herakles erklärt*, Bd. 1, Berlin 1889.

ID. 1895
Id., *Commentariola metrica*, voll. 1-2, Gottingae 1895.

ID. 1901
Id., *Was ist Übersetzen?*, in Id., *Reden und Vorträge*, vol. 1, Berlin 1901.

ID. 1914
Id., *Aischylos Interpretationen*, Berlin 1914.

WILSER 1905
L. Wilser, *Urgeschichtliche Neger in Europa*, «Globus» 87, 1905, 45-6.

WINNEFELD 1888
H. Winnefeld, *Das Kabirenheiligtum bei Theben III. Die Vasenfunde*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung» 13, 1888, 412-28.

ZANELLA 1990
G. Zanella, *Saggi critici*, a c. di A. Balduino, Vicenza 1990.

ZIELIŃSKI 1885
T.S. Zieliński, *Die Märchenkomödie in Athen*, in *Jahresbericht der St. Annen-Schule womit zum feierlichen Schlussactus am 5. Juni ehrerbietigst einladet der Direktor J. König*, S. Petersburg 1885.

ID. 1886
Id., *Quaestiones comicae 3: De comoediae Doricae personis*, «Žurnal Ministerstva Narodnogo Proswieščzenija» 248/5, 1886, 53-175.

ZIMMERMANN 1989
B. Zimmermann, *Gattungsmischung, Manierismus, Archaismus. Tendenzen des griechischen Dramas und Dithyrambos am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, «Lexis» 3, 1989, 25-36.

ID. 1992
Id., *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992.

ID. 1993
Id., *Aristophanes und die Intellektuellen*, in John M. Bremer – Eric W. Handley (éd.), *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions par Enzo Degani, Thomas Gelzer, Eric W. Handley, J. M. Bremer, Kenneth J. Dover, Nicole Loraux, Bernhard Zimmermann*, Genève 1993.

ID. 1993
Id. *Comedy's Criticism of Music*, «Drama» 2, 1993, 39-49.

ZOBOLI 1999
P. Zoboli, *L'"empio" Euripide e il dramma "ibrido": l'*Alcesti *di Sbarbaro tra Nietzsche e Romagnoli*, «Otto/Novecento» 3, 1999, 111-22.

ID. 2004
Id., *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce 2004.

ZUBER 1980
O. Zuber (ed.), *The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, London, 1980.

ZYL SMIT 2016
B. van Zyl Smit, *The Reception of Greek Drama in England from the Seventeenth to the Twenty-First Centur*y, in Ead. (ed. by), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Oxford 2016.