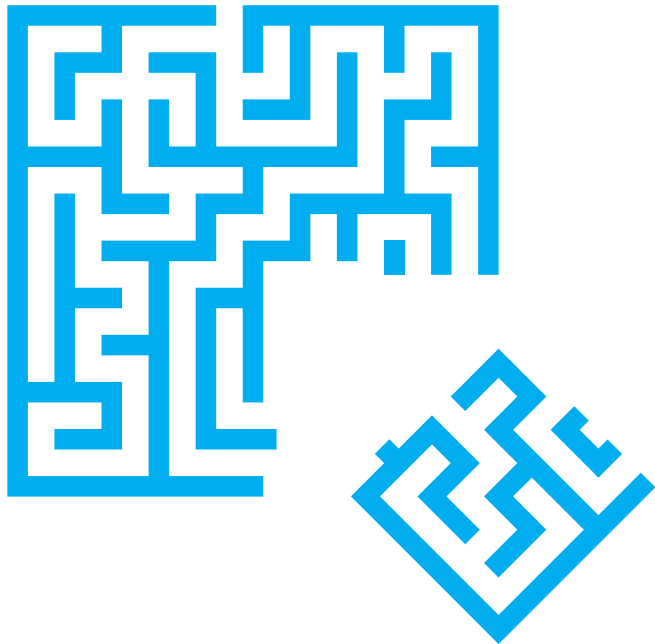


Sara Troiani

# DAL TESTO ALLA SCENA E RITORNO

Ettore Romagnoli e il teatro greco



Il grecista Ettore Romagnoli (1871-1938) è stato una figura fondamentale nel panorama degli studi classici italiani a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Promotore di un metodo di studio attento agli aspetti 'artistici' della poesia antica, avviò un'intensa e vivace attività come divulgatore della cultura greco-latina nelle vesti di saggista, traduttore e *metteur en scène* di drammi antichi, contribuendo alla rinascita, nel 1914, delle rappresentazioni classiche nel Teatro greco di Siracusa.

Il volume offre un'indagine multidisciplinare sull'interpretazione del teatro greco e della sua messinscena moderna da parte di Romagnoli. La reciproca e continua interazione tra formazione classicista e sensibilità per la pratica teatrale rappresenta il tratto distintivo del Romagnoli 'rievocatore' del dramma antico e consente di rivalutarne l'influenza nella cultura italiana dei primi decenni del XX secolo.

[Sara Troiani](#) è ricercatrice di post-dottorato presso il Centro de Estudos Clásicos e Humanísticos dell'Università di Coimbra. Ha conseguito il dottorato in Lingua e letteratura greca presso l'Università degli Studi di Trento e il Master in Performing Arts Management presso l'Accademia Teatro Alla Scala. I suoi interessi di ricerca si rivolgono alla tragedia greca di V sec. a.C., al nuovo ditirambo, alla musica greca antica e alla ricezione del dramma antico agli inizi del XX secolo e durante il ventennio fascista. Attualmente si occupa dello sviluppo di un database online sugli spettacoli di teatro antico rappresentati in Portogallo tra il Novecento e i primi anni Duemila.

# Labirinti

193

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Francesca Di Blasio

Daniele Giglioli

Caterina Mordeglia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Sara Troiani

DAL TESTO ALLA SCENA  
E RITORNO

ETTORE ROMAGNOLI  
E IL TEATRO GRECO

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



UNIVERSITÀ  
DI TRENTO

Pubblicato da  
Università degli Studi di Trento  
via Calepina, 14 - 38122 Trento  
casaeditrice@unitn.it  
www.unitn.it

Collana Labirinti n. 193  
Direttore: Andrea Comboni  
Redazione: Fabio Serafini - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

© 2022 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia  
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento  
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>  
e-mail: [editoria.lett@unitn.it](mailto:editoria.lett@unitn.it)

ISBN 978-88-5541-030-4 (edizione cartacea: 2023)  
ISBN 978-88-8443-997-0 (edizione digitale: 2022)  
DOI 10.48552/r5w8-2n16

## SOMMARIO

<i>Ringraziamenti</i>	9
<i>Introduzione</i>	11
I. <i>Ettore Romagnoli nel panorama culturale del suo tempo: filologia, traduzione e teatro</i>	17
1. <i>Una figura controversa</i>	17
2. <i>La polemica antifilologica tra «ellenismo artistico» e italianità della cultura</i>	25
2.1. <i>L'influenza della filologia tedesca negli studi classici italiani</i>	25
2.2. <i>L'opposizione al metodo scientifico tedesco nelle riflessioni di Romagnoli</i>	36
2.3. <i>Le reazioni al delenda philologia</i>	54
2.4. <i>Romagnoli e l'insegnamento universitario</i>	65
3. <i>Il 'traduttore demiurgo'</i>	68
3.1. <i>Traduzioni dei classici e aggiornamento linguistico</i>	68
3.2. <i>La traduzione come prodotto artistico</i>	73
3.3. <i>Nell'officina del Romagnoli traduttore</i>	82
4. <i>Le «rievocazioni» del dramma antico</i>	93
4.1. <i>Il dramma antico in Italia agli esordi del XX secolo</i>	93
4.2. <i>Le rappresentazioni classiche di Romagnoli con l'Università di Padova e le prove professionistiche a Fiesole e Roma (1911-1913)</i>	104
4.3. <i>Gli spettacoli classici di Romagnoli al Teatro greco di Siracusa (1914-1927): verso una nuova forma di arte teatrale</i>	116
4.4. <i>Le 'Polemiche siracusane' e le ultime rappresentazioni classiche (1928-1937)</i>	130

II. <i>L'esegesi del dramma antico e la sua messinscena teatrale</i>	141
1. <i>La commedia greca</i>	141
1.1. <i>Le radici popolari del genere comico</i>	141
1.2. <i>La ricostruzione della primitiva performance comica tra testimonianze letterarie e pitture vascolari</i>	150
1.3. <i>Commedia antica e Commedia dell'Arte: le rappresentazioni delle Nuvole e del Carro di Dioniso</i>	159
1.4. <i>L'originalità di Aristofane secondo Romagnoli</i>	167
2. <i>Gli studi di musica e ritmica greche</i>	174
3. <i>La tragedia greca</i>	186
3.1. <i>L'influenza di Walter Pater e della myth-and-ritual school negli studi di Romagnoli</i>	186
3.2. <i>L'origine della tragedia</i>	201
3.3. <i>La tragedia antica sulla scena moderna: rielaborazione di elementi caratteristici e istanze registico-drammaturgiche</i>	212
III. <i>La traduzione per il teatro: il caso di Baccanti e Agamennone</i>	229
1. <i>Romagnoli traduttore per la scena: osservazioni preliminari</i>	229
2. <i>Baccanti (1912, 1922)</i>	246
2.1. <i>Il testo del 1912: una prima riduzione scenica del dramma</i>	246
2.1.1. <i>Il sistema dei personaggi e le didascalie sceniche</i>	253
2.1.2. <i>Semplificazioni e chiarificazioni</i>	258
2.1.3. <i>Soppressioni</i>	274
2.1.4. <i>Aggiunte di testo e traduzione libera</i>	282



2.1.5. <i>Osservazioni sul lessico di Baccanti: tradizione poetica e inserti operistici</i>	294
2.2. <i>Il 'copione' del 1922</i>	301
3. <i>Agamennone (1914)</i>	309
3.1. <i>La versione di Agamennone tra studio filologico e intenti drammatici</i>	309
3.1.1. <i>I debiti verso gli 'ipotesti'</i>	312
3.1.2. <i>La caratterizzazione di Clitennestra e del Coro</i>	363
3.1.3. <i>Le didascalie sceniche</i>	375
3.2. <i>I 'copioni'</i>	377
<i>Epilogo. Un «moderno umanista»</i>	387
<i>Fotografie e immagini</i>	391
<i>Bibliografia</i>	409

Wahrer Kunstgenuß ohne kritische Haltung  
ist unmöglich.

BERTOLT BRECHT

## RINGRAZIAMENTI

Questo libro nasce dalla mia tesi dottorale, sviluppata tra il 2016 e il 2020 all'interno del corso di dottorato in 'Le forme del testo' dell'Università degli Studi di Trento. Ulteriori ricerche e ampliamenti di quel primo lavoro sono stati condotti tra il 2021 e il 2022 grazie ad una borsa di post-dottorato svolta presso il Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos dell'Università di Coimbra e finanziata dalla Fundação para a Ciência e a Tecnologia nell'ambito del progetto UIDP/00196/2020 – CECH/FL/UC.

Molte sono le persone a cui devo i miei ringraziamenti. Innanzitutto Giorgio Ieranò, che da più di dieci anni segue la mia formazione universitaria con rigorosa attenzione e grande generosità e che mi ha incoraggiato ad occuparmi di un ambito di studi affine alla mia anima 'artistica', il teatro greco e la sua ricezione. Un sentito ringraziamento va, inoltre, a Luigi Belloni che, nel corso di questi anni, si è prodigato ad elargire doti consigli sul mio lavoro. Ringrazio anche Fiona Macintosh, che mi ha accolta presso l'Archive of Performances of Greek and Roman Drama dell'Università di Oxford, suggerendomi di indagare i legami tra Ettore Romagnoli e i classicisti del Regno Unito. Un grazie, inoltre, a tutti gli studiosi che hanno letto il mio lavoro nei vari stadi di sviluppo, fornendomi i loro preziosi riscontri: Eleonora Rocconi, Giuseppe Sandrini, Martina Treu e i due revisori anonimi

che, con le loro precise e utili osservazioni, hanno consentito di migliorare ulteriormente la ricerca. Un particolare ringraziamento va anche a Giovanna Casali, Giovanna Di Martino e Laura Piazza per aver dato vita a stimolanti occasioni di collaborazione.

Nell'elaborare il mio lavoro, ho potuto avvalermi di una ricca mole di documenti e materiali inediti. Ringrazio, pertanto, Angela Romagnoli e la sua famiglia per avermi consentito di consultare il Fondo archivistico-bibliotecario di Ettore Romagnoli e per aver sempre risposto ad ogni mio dubbio o curiosità. Ringrazio l'Accademia degli Agiati e, specialmente, Patricia Salomoni e Fabrizio Rasera, per la disponibilità sempre accordata ai miei progetti di pubblicazione del materiale inedito del Fondo Romagnoli. Un grazie anche a tutto il personale degli Archivi storici della Biblioteca Civica G. Tartarotti di Rovereto e all'ex direttore Gianmario Baldi per la loro professionalità e gentilezza. L'Archivio della Fondazione INDA di Siracusa è un altro luogo in cui ho potuto svolgere le mie indagini: un sentito ringraziamento va ad Elena Servito per la generosa accoglienza e l'aiuto durante i miei soggiorni siracusani e a Marina Valensise per avermi coinvolta nei progetti di valorizzazione dell'Archivio.

Infine desidero ringraziare i miei genitori, Raffaella ed Antonio, per il supporto e l'affetto costanti, insieme ad Andrea Pietro che, con entusiasmo e amore, mi ha sostenuta in questo lungo percorso.

## 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'Istituto nazionale del dramma antico (INDA) e lo consacrò come protagonista assoluto della rinascita del teatro greco sulla scena contemporanea italiana. Il rinnovato interesse per Romagnoli, sorto grazie alla donazione nel 2016 del fondo archivistico-bibliotecario del grecoista all'Accademia Roveretana degli Agiati e alle recentissime pubblicazioni legate all'analisi dei materiali inediti ivi presenti,<sup>1</sup> ha consentito di rileggere e ridimensionare precedenti indagini critiche a lui dedicate, per lo più scritte d'occasione dal carattere commemorativo e celebrativo oppure polemiche stroncature dei

---

<sup>1</sup> Di queste ricerche archivistiche sono, in larga parte, testimoni gli studi di Troiani 2020a, 2020b, 2021a, 2021b, 2021c, 2022. Nel 2019 e 2021 a Rovereto si sono svolti due convegni sulla figura di Ettore Romagnoli, organizzati dall'Accademia degli Agiati, dall'Università di Pavia e dall'Università di Trento insieme al patrocinio di enti nazionali e internazionali: del primo convegno restano gli Atti (cfr. Salomoni 2021). Inoltre, si segnalano le pubblicazioni di Piras 2020, De Longis 2021, Lapini 2021 e Casali 2022 che toccano vari aspetti della carriera accademica e artistica di Romagnoli.

suoi metodi filologici (o antifilologici).<sup>2</sup> Hanno senz'altro pesato inoltre, nel determinarne la fortuna postuma, le posizioni politiche di Romagnoli: la sua adesione 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, nonostante il riconosciuto rilievo della sua figura intellettuale nella prima metà del Novecento.

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 ricostruisce la carriera di Romagnoli nel contesto storico-culturale di inizio Novecento, analizzando 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 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 metteranno in luce i numerosi

---

<sup>2</sup> Esempio, da questo punto di vista, il severo giudizio di Degani 1969 (vd. *infra*, cap. I, § 1).

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 evidenziare 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 vedrà 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 semisconosciuti e a documenti privati ha permesso, inoltre, di ricostruire le dinamiche della polemica ‘siracusana’, secondo la dicitura riportata nel Fondo Romagnoli,<sup>3</sup> 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 sulla tragedia e la commedia del 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 dei testi interagisce con la messinscena negli spettacoli diretti dal grecista. Al di là del dichiarato antifilologismo, il metodo analitico della scuola di Enea Piccolomini ed Emanuel Löwy, dei quali Romagnoli fu allievo, 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

---

<sup>3</sup> Alcuni documenti del Fondo Romagnoli sono infatti raccolti in cartelle indicate con il titolo *Polemiche siracusane*.

solo agli studi classici tedeschi o francesi ma anche a quelli inglesi, per molti versi 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, che, come è noto, 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 per la *performability* del testo (per usare una categoria teorica recenziore della traduttologia teatrale)<sup>4</sup> agisse già nel momento compositivo della traduzione e quanto fosse demandata a 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 traduzioni di *Agamennone* (1914), *Baccanti* ed *Edipo re* (1922) e del *Miles gloriosus* (1928) che facevano parte della biblioteca privata di Romagnoli e presentano annotazioni dell'autore riconducibili ai relativi allestimenti: l'analisi di questi volumi, custoditi 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 di studio *Baccanti* ed *Agamennone*, si svilupperà dunque un'indagine non solo sul metodo traduttivo di Romagnoli ma anche sul rapporto tra le traduzioni pubblicate a stampa e le riduzioni sceniche, utilizzando anche la documentazione giornalistica e memorialistica sugli spettacoli e sulle soluzioni registiche in essi adottate.

La ricerca ha potuto avvalersi di documenti in larga parte inediti conservati in due principali archivi: l'Archivio della Fondazione INDA di Siracusa (AFI), che contiene informazioni detta-

---

<sup>4</sup> Vd. *infra*, cap. III, § 1.



gliate sull'allestimento degli spettacoli presso il Teatro greco dal 1912; e il Fondo Romagnoli, di proprietà dell'Accademia degli Agiati e conservato presso la biblioteca civica G. Tartarotti di Rovereto. Il fondo 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. Il Fondo Romagnoli si trova attualmente in catalogazione: citazioni e riferimenti tratti dai documenti inediti sono, dunque, provvisori e si basano sul lavoro di sistemazione del patrimonio archivistico del grecista, curato dalla moglie Maria Romagnoli Aldisio di Bona. Inoltre, una prima preziosa catalogazione del fondo, condotta da Maria Teresa Lojacono Romagnoli, ha consentito di orientarsi tra l'enorme messe di materiale edito ed inedito.



# I

## ETTORE ROMAGNOLI NEL PANORAMA CULTURALE DEL SUO TEMPO: FILOLOGIA, TRADUZIONE E TEATRO

### 1. *Una figura controversa*

Ettore Romagnoli<sup>1</sup> nacque a Roma l'11 giugno 1871 da Giuseppe Romagnoli e Annunziata Roberti. Frequentò il Ginnasio-Liceo 'Umberto I' di Roma, sotto la direzione di Giuseppe Chiarini,<sup>2</sup> e nel 1893 ottenne la laurea in Lettere presso la Regia Università di Roma, dove fu allievo di Enea Piccolomini. Successivamente iniziò il suo *iter* come insegnante di Lettere latine e greche presso il Ginnasio di Ceccano (1893-1904) e nei Licei di Cosenza, Avelino, 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,<sup>3</sup> dove insegnò Letteratura greca e Lingua e letteratura tedesca fino al 1908. Successivamente fu professore di Lingua e letteratura greca presso le Università di

---

<sup>1</sup> Si veda Piras 2017 per un più completo profilo biografico.

<sup>2</sup> Perrotta 1948, 85; Blanco (1982, 13) riporta invece che Romagnoli frequentò il 'Quirino Visconti'.

<sup>3</sup> Stella (1972, 169) è l'unica a riportare Messina come sede universitaria della cattedra.

Padova (1908-1918), Pavia (1918-1935) e Milano (1935-1936). Nel 1936 ritornò a Roma per insegnare prima Filologia greca e latina (1936-1937) e poi Letteratura greca (dal 28 ottobre 1937). Nominato Accademico d'Italia nel 1929,<sup>4</sup> pronunciò i discorsi commemorativi per i festeggiamenti dei Bimillenni virgiliano (1930), di cui fu anche supervisore,<sup>5</sup> e oraziano (1935) e rappresentò l'Accademia d'Italia all'inaugurazione degli Istituti Italiani di Cultura presso Budapest, Szeged, 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,<sup>6</sup> la ricerca letteraria a quella archeologica. È soprattutto la commedia attica antica ad occupare la sua indagine sul teatro greco in questa prima fase,<sup>7</sup> fornendogli le premesse esegetico-filologiche per completare le celebri traduzioni delle commedie di Aristofane 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 Torino.

Occupatosi anche di musica e lirica greche,<sup>8</sup> Romagnoli proseguì le sue ricerche sul dramma antico dando alle stampe un

---

<sup>4</sup> Insieme a lui furono nominati anche Guglielmo Marconi, Enrico Fermi, Piero Mascagni, Luigi Pirandello, Umberto Giordano, Salvatore Di Giacomo, Cesare Pascarella.

<sup>5</sup> Si veda a questo proposito Piras 2020, 346.

<sup>6</sup> Cfr. Ettore Paratore in Romagnoli 1958, vi; Degani 1969, 1444.

<sup>7</sup> Tra gli studi pubblicati si segnalano: *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 Ecclesiastuse* (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* (1911), *La commedia attica* (1911).

<sup>8</sup> 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).

altro contributo scientifico dal titolo *Il contenuto degli scolii Laurenziani di Eschilo* (1916), per poi dedicarsi a opere di taglio più divulgativo: *Il teatro 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 le commedie di Aristofane (1924-1927).<sup>9</sup> Tra le pubblicazioni di opere singole sono da annoverare le versioni di *Ciclope* (1911) e *Baccanti* (1912), la traduzione di *Alceste* pubblicata in due edizioni (una ad uso teatrale nel 1913 e l'altra come regalo privato per commemorare la scomparsa della prima moglie, Eugenia Monzani, nel 1921),<sup>10</sup> alcune commedie<sup>11</sup> e, infine, 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 e avviando poi una *tournee* a Vicenza, Venezia, Trieste, Milano e, sotto il patrocinio della Società italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici 'Atene e Roma', presso il Teatro romano di Fiesole nel 1913 con la Drammatica Compagnia di Roma che nello stesso anno si esibì anche nella capitale. I drammi scelti e da lui stesso tradotti per quei primi esperimenti teatrali furono le *Baccanti*, l'*Alceste* e il *Ciclope* di Euripide e le *Nuvole* di Aristofane. Dal

---

<sup>9</sup> A questi volumi si aggiungono le traduzioni dei frammenti di Menandro, Eupoli ed Antifane contenute in Romagnoli 1918.

<sup>10</sup> Nel Fondo Romagnoli sono conservate alcune copie di questo volume commemorativo.

<sup>11</sup> 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*.

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 a Tebe* e *Antigone* (1924), *Medea*, *Ciclope*, *Satiri alla caccia* e *Nuvole* (1927). Romagnoli contribuì alla nascita dell'Istituto nazionale del dramma antico (INDA) di Siracusa nel 1925; tuttavia, sia nel corso del suo incarico, sia in seguito all'allontanamento dalla direzione artistica dell'INDA nel 1928, proseguì la sua attività teatrale autonomamente allestendo in teatri antichi e siti archeologici italiani produzioni di testi antichi e drammaturgie originali (vd. *infra*, cap. I, § 4.4).

Il 1° maggio 1938 Ettore Romagnoli morì a Roma. La traduzione dell'*Antologia Palatina*, la sua ultima fatica, fu pubblicata postuma per la casa editrice Zanichelli nella celebre collana che da lui prese il nome: «I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli».

Figura da sempre controversa, anche per via dell'innegabile *verve* polemica, nel corso della sua carriera Romagnoli si rese protagonista di due accese polemiche 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 dalla valutazione negativa sul metodo critico-esegetico di Giosuè Carducci da parte di Benedetto Croce; Romagnoli rispose al filosofo napoletano dalle pagine di «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 (lo stesso 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 rottu-

ra con Croce, che ne avrebbe in seguito criticato anche l'attività di traduttore, precedentemente lodata in riferimento alle versioni di Aristofane (cfr. Croce 1907, 206).

Il 1917 è, invece, l'anno della cosiddetta polemica antifilologica che vide opporsi due divergenti metodologie nello studio delle discipline classiche: da un lato, 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; dall'altro, uno studio più estetico e attento ai valori 'artistici' dei testi antichi per favorire la divulgazione della cultura classica anche ad un pubblico profano, promosso da Romagnoli e dal grecista Giuseppe Fraccaroli.<sup>12</sup> 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*.<sup>13</sup>

Le due polemiche, insieme all'adesione al Partito fascista,<sup>14</sup> rappresentano i dati biografici principali attorno ai quali la critica successiva alla morte di Romagnoli si è concentrata per indagarne l'influenza culturale, rinvenendo allo stesso tempo nelle attività come traduttore e teatrante gli aspetti più originali del suo lascito. Svariati scritti commemorativi apparvero nei

---

<sup>12</sup> Pasquali (1973 [1925], 168-171) cita, significativamente, proprio questi tre studiosi nel delineare un quadro delle tendenze della filologia greca in Italia nei primi venticinque anni del Novecento.

<sup>13</sup> Per un quadro d'insieme sugli interventi di Romagnoli nella polemica si veda il successivo paragrafo.

<sup>14</sup> Piras (2017, 193) annovera Romagnoli tra i partecipanti al Convegno per la cultura fascista di Bologna (1925).

decenni che seguirono la morte del grecista,<sup>15</sup> incentrati da un lato sull'elogio per le sue traduzioni, specialmente per quelle di Aristofane, che contribuirono alla divulgazione di autori e testi «fino allora generalmente più famosi che conosciuti» (De Falco 1948, 133);<sup>16</sup> dall'altro sull'impegno profuso nell'organizzazione e realizzazione delle rappresentazioni del dramma antico, che nei suoi studi fu trattato sempre come spettacolo (Stella 1948b, 75) e fornì il modello per la produzione di drammaturgie originali, alcune delle quali ispirate ad Euripide e al repertorio mitologico greco (Paratore 1959, 35-36). Fin dall'inizio, dunque, si sotto-  
linea come il suo peculiare interesse per la natura performativa dei testi teatrali antichi guidi le ricerche accademiche e gli scritti divulgativi di Romagnoli e ne ispiri la stessa 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 (Cucchetti 1964, 12-13).

La polemica antifilologica e quella anticrociana vengono 'giustificate' in alcune memorie come intemperanze dello spirito satirico di Romagnoli, 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» (Perrotta 1948, 99), spinto quindi, sulle orme del maestro spirituale, alla veemenza, all'impeto, all'esaltazione della patria (Blanco 1982, 22). Nella sua commemorazione di Romagnoli, ad esempio, Gennaro Perrotta

---

<sup>15</sup> Si veda il fascicolo monografico in «Dioniso», 11 (1948), fasc. II, 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 1959, Cucchetti 1964, Stella 1972, Blanco 1982.

<sup>16</sup> 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».



ricostruisce la polemica antifilologica in poche pagine e con toni concilianti, giudicando *Minerva e lo scimmione* «un libro divertente e scritto con arte» (Perrotta 1948, 100) 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» (ivi, 93).

Una differente presa di posizione è invece esposta da Enzo Degani nella collana «I Critici». Il filologo, pur riconoscendone i meriti acquisiti con la sua opera divulgativa, etichetta Romagnoli come il rappresentante «di quell'inquieto irrazionalismo e di quel nazionalismo retorico e provinciale, che finì per divenire la più vistosa componente dell'ideologia fascista» (Degani 1969, 1431): 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 polemistà, 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 sulla 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 (cfr. Pasquali 1971 [1920], 44): non a caso, dunque, la visione romagnoliana di un'esegesi estetico-artistica viene bollata come retrograda rispetto all'impostazione scientifica dello studio delle lettere antiche, che in Italia era stata generalmente adottata dagli anni Settanta dell'Ottocento.

In controtendenza, dunque, con altri studi dedicati 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 (cfr. Degani 1969, 1432-1434) e, in ultimo, la professione di dilettantismo rivendicata con orgoglio da Romagnoli stesso nella prefazione al suo *Il teatro greco*. 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 e da cui non si salverebbe nemmeno Aristofane (ivi, 1446-1447).<sup>17</sup> La sua attività di studioso viene invece distinta in due momenti, prima e dopo l’assunzione alla cattedra universitaria di Catania nel 1905: 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» (ivi, 1444); la seconda parte della produzione scientifica si fonda, invece, su un metodo di lavoro approssimativo (ivi, 1444-1445) e basato sulla freschezza d’impressione e d’intuizione (cfr. Romagnoli 1957 [1918], ix).

Il profilo tracciato da Degani, talmente severo da aver spinto i curatori della collana «I Critici» a stampare 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.<sup>18</sup> 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

---

<sup>17</sup> A questo proposito si veda anche Pasquali 1971 [1920], 40.

<sup>18</sup> 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, redatti in quella *varietas* di stile (cfr. Seriani 2012, 640-641) che sempre caratterizzò la penna e l’estro creativo di Romagnoli. In particolare, Stella ha contribuito 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 1948a, 136-141).

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» e «diuturna familiarità con il loro mondo poetico» (Stella 1972, 173-175): 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 già dai suoi stessi contemporanei.

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

### 2.1. L'INFLUENZA DELLA FILOLOGIA TEDESCA NEGLI STUDI CLASSICI ITALIANI

A partire circa dagli anni Settanta dell'Ottocento l'accademia italiana trovò nell'ordinamento scientifico dell'*Altertumswissenschaft* tedesca l'esempio principe per promuovere il 'risveglio' degli studi sull'antichità<sup>19</sup> 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, sul modello prussiano,<sup>20</sup> per l'istru-

---

<sup>19</sup> Cfr. La Penna 1983, 233: «I concetti di letargo e di risveglio con gli occhi rivolti alla Germania dominano nelle rievocazioni che degli studi di Filologia classica negli ultimi decenni dell'Ottocento ha dato Girolamo Vitelli».

<sup>20</sup> Le riforme del sistema scolastico-universitario prussiano, concepite da Wilhelm von Humboldt durante il suo incarico presso il Dipartimento per il culto e l'istruzione pubblica tra il 1809 e il 1810, furono indirizzate ad un'organizzazione per livelli del percorso educativo, da quello elementare a quello universitario, che consentisse agli studenti di potenziare le capacità di ragionamento, nonché di apprendere un metodo di studio autonomo per accedere all'università (cfr. Ugolini 2020b, 120-126). Nell'ottica humboldtiana lo studio delle lingue classiche, specialmente del greco antico, assume un ruolo centrale nei *Gymnasia* umanistici in quanto assegnando alla civiltà greca il primato di rappresentare l'umanità nel grado più elevato essa diveniva il modello per l'uomo moderno (vd. Benedetto 2012, 393-394: «Il ritorno alla grecità arcai-

zione secondaria dei futuri membri della classe dirigente, insieme al forte impulso dato alla ricerca scientifica e alla preparazione dei docenti attraverso l'insegnamento del metodo linguistico e filologico tedesco, l'acquisizione di adeguati strumenti bibliografici, la convocazione dalla Germania di professori e, viceversa, la formazione di studiosi italiani presso le università tedesche.<sup>21</sup>

All'interno della scena europea della seconda metà dell'Ottocento la Germania godeva, infatti, di prestigio scientifico oltre che militare e politico ed esportò il modello positivistico all'estero. Già Leopardi in una lettera a Karl Bunsen del 1° febbraio 1826 paragonava Roma a Lipsia, la capitale della filologia classica, rispetto a Bologna, Milano e a «tutta l'Italia superiore», dove scarseggiava l'interesse per la filologia e le lingue antiche (Brioschi - Landi 1998, 1064-1065);<sup>22</sup> eppure, in una lettera a Monaldo datata 9 dicembre 1822, il poeta deplorava lo stesso ambiente romano che, dominato dall'antiquaria, non aveva nulla a che fare con le ricerche dei

---

ca 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»). Inoltre, l'insegnamento del greco e del latino sul piano linguistico avrebbe consentito ai discenti di «comprendere sul piano teorico-filosofico che cosa sia veramente una lingua e quale sia il rapporto tra lingua e pensiero. [...] Le lingue classiche, in altre parole, data la loro codificazione cristallizzata si offrono quali oggetti storici da analizzare e apprendere, senza lo svantaggio della variabilità e delle implicazioni emotive che è intrinseco delle lingue moderne parlate» (Ugolini 2020b, 127).

<sup>21</sup> La Penna 1983, 241-242. Nell'idea humboldtiana il *Seminar* avrebbe consentito di avviare un reciproco scambio di conoscenze tra docenti e studenti, sviluppando il dialogo tra l'attività didattica e quella scientifica in una prospettiva indipendente dalla mera trasmissione del sapere e disponibile, al contrario, ad una ricerca sempre pronta a contestare precedenti acquisizioni (cfr. Ugolini 2020b, 114-120).

<sup>22</sup> Sull'incontro con Niebuhr e Bunsen avvenuto durante il soggiorno romano di Leopardi e sul riconoscimento da parte dell'allora ambasciatore prussiano delle doti filologiche del poeta cfr. Palandri 2015.

secoli precedenti soprattutto a livello di conoscenza delle lingue antiche (ivi, 584), risultando del tutto avulso dalle coeve correnti della storiografia europea.<sup>23</sup> Qualche decennio più tardi, nel *Proemio* al primo numero dell'«Archivio glottologico italiano» (1873), il linguista Graziadio Isaia Ascoli avrebbe speso parole di ammirazione per l'organizzazione degli studi e la razionalizzazione dei compiti promosse dalla scienza tedesca, grazie alle quali «nessuna forza rimane inoperosa e nessuna va sprecata, perché tutti lavorano e ognuno profitta del lavoro di tutti» (Ascoli 1968<sup>2</sup>, 39).

Si rendeva dunque necessario rifarsi alla Germania per favorire, anche in Italia, lo sviluppo della filologia intesa come scienza: oltre al riordino del sistema d'istruzione vennero importati dalla Germania 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 ad opera di Joseph Müller e di altri filologi, come Vigilio Inama e Eugenio Ferrai, e del linguista Domenico Pezzi, con il quale lo stesso Müller fondò nel 1872 la «Rivista di filologia e di istruzione classica». Il programma stesso della rivista prevedeva lo svecchiamento della filologia classica italiana attraverso il fondamentale apporto della filologia tedesca, in relazione all'indirizzo di studi promosso in Germania da Gottfried Hermann (1772-1848), la *Sprach- o Wortphilologie*.

La 'filologia formale' di matrice hermanniana identificava le fonti principali 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 debitore dell'indirizzo filologico bentleyano<sup>24</sup> e caratterizzato da un «rigoroso e drasti-

---

<sup>23</sup> Cfr. Timpanaro 1969, 491-492; Degani 1999, 296.

<sup>24</sup> Cfr. Ugolini 2020c, 160: «Da vero seguace della metodologia di Bentley e in generale dell'indirizzo di studi anglosassone, era convinto che i dati della tradizione non dovessero mai essere accolti passivamente, bensì passati al vaglio della ragione, e praticava la critica testuale in modo prettamente congetturale-divinatorio, nel senso che laddove un passo si presentava corrotto

co scetticismo» (Degani 1999, 281) in cui le congetture proposte non hanno mai la pretesa di essere definitive. Tuttavia, la filologia classica tedesca conosceva un ulteriore indirizzo filologico nella scuola di August Böckh (1785-1867) il quale, rifacendosi alla visione wolfiana della scienza dell'antichità,<sup>25</sup> promosse un metodo d'indagine definito *Sachphilologie*, 'filologia dell'oggetto', in cui assumevano importanza come fonti per comprendere l'antichità non solo i testi ma anche tutti quei *Realien* compartecipanti alla conoscenza della civiltà greco-latina nella totalità delle sue manifestazioni. La filologia si assumeva, dunque, il compito di essere conoscenza del conosciuto (Böckh 1877, 10: «Erkennen des vom menschlichen Geist Producierten, d.h. des Erkannten») attraverso un'indagine che andava oltre i testi scritti e si poneva in relazione con le svariate attività della vita di un popolo in una prospettiva 'concreta' e quindi 'storica' (Ugolini 2020c, 178). Le due correnti entrarono presto in contrasto: in seguito alla pubblicazione del primo fascicolo del *Corpus Inscriptionum Graecarum* (1825), su iniziativa di Böckh, si avviò una polemica a sfondo metodologico che vide contrapporsi le due differenti concezioni dell'elemento *Sprache*: l'uno inteso da Hermann quale strumento pressoché esclusivo ma che, tuttavia, presuppone molteplici conoscenze *reali*; l'altro, espresso dalla scuola böckhiana, pone la lingua tra le

---

egli provvedeva a sostituirsi al poeta antico, senza sentire la necessità di riferirsi alla tradizione manoscritta, emendando o integrando il testo con totale libertà creativa. Tutto ciò in virtù di un'incredibile competenza e conoscenza della cultura antica al punto di poter supporre di scrivere così come avrebbe scritto l'autore antico».

<sup>25</sup> A Friedrich August Wolf (1759-1824) si attribuisce il merito di aver fondato la nuova *Altertumswissenschaft* o, meglio, di averne rinnovato l'impostazione tramite la sua articolazione in ventiquattro discipline, indispensabili alla comprensione 'enciclopedica' del mondo classico. Di queste, tre (grammatica, ermeneutica e critica filologica) costituiscono l'*organon*, nel senso di strumenti propedeutici alla ricerca in relazione ai testi scritti, e assumono nell'ottica wolfiana una posizione preminente rispetto ai contributi storico-culturali veicolati dallo studio delle altre discipline. Per un profilo dello studioso e per ulteriore bibliografia cfr. il recente contributo di Ugolini 2020a.

*Sachen* e rende la filologia quale mezzo principale per il dominio completo di ogni dato.<sup>26</sup>

Che anche in Italia la filologia ‘formale’ non fosse la sola opzione perseguibile è messo in luce, ad esempio, dalla prelezione pisana di Enea Piccolomini (1844-1910), intitolata *Sull’essenza e sul metodo della filologia classica* e datata 30 novembre 1874. Il testo della conferenza risulta esemplificativo per comprendere l’importanza dell’assimilazione del metodo tedesco in reazione alla secolare educazione retorico-ecclesiastica impartita all’inter-

---

<sup>26</sup> Cfr. Degani 1999, 285-288. K.O. Müller (1797-1840), allievo 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 *tieferen 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 di Hermann (1839 [1836]) al lavoro di Müller, oltre a demolire alcune ipotesi avanzate dall’autore, 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 esclusivamente parziali, allo stesso modo dei puri linguisti che trascurano qualsiasi argomento che non concerne la loro sfera d’indagine. Gli stessi lavori di Hermann, d’altronde, dimostrano come egli 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). 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 seiner wesentlichen Äußerungen» (Ritschl 1833, 501), poi con Wilamowitz e altri a partire dal 1870. Per un approfondimento sulle scuole hermanniana e böckhiana e sul loro contrasto vd. Vogt 1979.

no degli studi classici italiani.<sup>27</sup> 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, tramandatici nei monumenti scritti e nelle opere d'arte» (Piccolomini 1875, 433) secondo una prospettiva *storica* di matrice wolfiano-böckhiana (La Penna 1983, 237).<sup>28</sup> Tra le fonti di studio dell'antichità Piccolomini pone quelle epigrafiche ed 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» (Degani 1989, 1078),<sup>29</sup> quindi tramite una solida preparazione grammaticale a partire dagli insegnamenti della linguistica comparativa (Piccolomini 1875, 435-436).<sup>30</sup> Piccolomini,

---

<sup>27</sup> Cfr. Piccolomini 1875, 102: «Le tradizioni scolastiche di due popoli [*scil.* 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, 108).

<sup>28</sup> 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 1875, 434) di quella greca, a fronte della sua svalutazione da parte della filologia tedesca che viveva invece un rinato interesse per l'ellenismo.

<sup>29</sup> L'insegnamento universitario di Enea Piccolomini e Girolamo Vitelli, entrambi specializzati 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.

<sup>30</sup> Cfr. La Penna 1983, 237-239 sul rischio 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.



tuttavia, si dimostra un «caldo fautore» (ivi, 437) 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 avrebbe trovato la sua consacrazione con Wilamowitz (La Penna 1983, 240);<sup>31</sup> 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 «cauta recensione» (ivi, 101) argomentata rigorosamente –, 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.<sup>32</sup>

Nonostante la larga diffusione di cui godeva in Italia, la 'germanizzazione' degli studi classici non fu accolta con favore unanime e gli studi 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<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Wilamowitz si rese promotore di una concezione della filologia come disciplina totale, che coinvolge le varie competenze storiche, letterarie, archeologiche, linguistiche, religiose, filosofiche ecc. al fine di comprendere l'intera civiltà greco-romana, oggetto di studio caratterizzato da una solida continuità culturale. Cfr. Ugolini 2020d, 224: «L'asserita unitarietà della cultura classica è evidentemente una semplificazione strumentale, ma quanto mai efficace per legittimare e ridare forza e prestigio agli studi classici, superando la barriera delle specializzazioni unilaterali e quella dicotomia tra *Wortphilologie* e *Sachphilologie* che aveva caratterizzato i decenni precedenti».

<sup>32</sup> Piccolomini 1875, 102: «Che la lettura dei classici debba produrre anche 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 sufficiente 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».

<sup>33</sup> Resistenze sono rintracciabili nella retorica delle composizioni in latino difesa da Tommaso Vallauri, nel sostegno alla grammatica tradizionale contro

e dell'antiquaria romana; d'altra parte, invece, si rinvencono 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 (1849-1935), 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 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 (Vitelli 1898, 303).

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 rinvencono pure tra le fila «dei filologi di disciplina germanica» (La Penna 1983, 246). Giovanni Canna (1832-1915), all'interno del suo studio su *Le opere e i giorni* di Esiodo, pubblicato nello stesso anno della prolusione piccolominiana, dichiara come la scienza

---

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, 242-244). Inoltre, cfr. Degani 1988, Id. 1989, 1065-1069 e Id. 1999, 298-299 sulla polemica sorta tra Gaetano Pelliccioni e Domenico Denicotti intorno alla pubblicazione dei *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.

tedesca sia necessaria a comprendere il testo ma solo se sufficientemente accompagnata «dal senso del bello morale e letterario» (Canna 1874, 465-466); 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» (ivi, 466). 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 estetico (La Penna 1983, 247). Simili posizioni vengono ribadite nel 1881 anche da Felice Ramorino (1852-1929) 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» (Ramorino 1881, 159-160). Inoltre, Ramorino distingue due tipi di indirizzi negli studi filologici italiani (e che si riconducono, in linea generale, alla filologia formale e storica) e 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 (*ibidem*).<sup>34</sup>

Tuttavia, una presa di posizione contro la filologia formale che andasse oltre l'ottica wolfiano-böckhiana è resa dall'«umanesimo estetizzante» (Degani 1999, 304) promosso da Giuseppe Fraccaroli (1849-1918)<sup>35</sup> 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

---

<sup>34</sup> Questa bipartizione generale sulle predisposizioni peculiari allo studio dell'antichità sarà ripresa da Romagnoli, insieme all'attribuzione alla filologia di una natura ancillare, in *Minerva e lo scimmione* (Romagnoli 1917b, 76). Cfr. La Penna 1983, 248 sull'influenza della critica letteraria francese, in particolare di Sainte-Beuve, in Italia.

<sup>35</sup> Per un profilo dello studioso vd. Cavarzere - Varanini 2000.

degli autori antichi, sentiti principalmente come «modelli etici ed estetici insuperati» (Degani 1989, 1105). 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'entrassero di mezzo né la scienza né la ragione. Gli è che l'arte vuole amanti e non medici» (Fraccaroli 1903, 8). La teoria, contenendo in realtà un paradosso di fondo per cui si vuole teorizzare l'irrazionale per comprendere l'arte,<sup>36</sup> venne utilizzata da Fraccaroli per trattare la questione omerica e sostenere la tesi unitaria: il grecista si poneva quindi in evidente controtendenza con le conclusioni sull'origine anonima e collettiva dei canti omerici esposta da Wolf nei suoi *Prolegomena ad Homerum* (1795).<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> 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».

<sup>37</sup> Sull'importanza dell'impostazione metodologica dei *Prolegomena* e i debiti delle teorie di Wolf verso precedenti studi condotti da Giambattista Vico, François Hédelin d'Aubignac, Thomas Blackwell e Robert Wood e nei confronti delle lezioni di Christian Gottlob Heyne, suo maestro a Gottinga, cfr. Bertolini 1987; Cerri 1997; Grafton 1981, 103-109; Id. 1991, 233-241; Id. 1999, 23-24; Ugolini 2020a, 79-86.

<sup>38</sup> La Penna 1983, 260-261. Inoltre, il libro non pare risentire della polemica tra Nietzsche, Rhode e Wilamowitz, in occasione della pubblicazione de *La nascita della tragedia* nel 1872, così come in generale la critica italiana estetizzante, secondo La Penna (ivi, 246), non ne avrebbe subito alcuna influenza diretta: sembra, anzi, che lo stesso Nietzsche non godesse delle simpatie di Fraccaroli e di Romagnoli, nonostante le sue teorie si oppongano allo stori-

Un primo dissidio tra la scuola di Fraccaroli e quella di Vitelli scoppiò, in realtà, già 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 membri 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 Domenico 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, ad eccezione del primo posto ottenuto da Giovanni Setti.<sup>39</sup>

A fronte dei risultati concorsuali, fu il 'fiorentino' Ermene-gildo Pistelli (1862-1927) ad aprire pubblicamente la questione, insinuando che Fraccaroli intendeva colpire Vitelli e la sua scuola. Pistelli coinvolse nella diatriba anche Giovanni Pascoli, il quale riconobbe la qualità del lavoro di Festa, suo studente a Matera, e sottolineò i meriti della formazione vitelliana. Alle varie accuse, 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; allo stesso modo, Vitelli nell'opuscolo *Il signor Giuseppe Fraccaroli e i recenti concorsi*

---

simo di Wilamowitz e siano relativamente vicine a quelle degli 'artisti-esegeti' contro la filologia praticata da Vitelli e dai suoi allievi. Sulle perplessità di Nietzsche riguardo alla filologia vd. Ugolini 2012. Sulla polemica con Wilamowitz cfr. Serpa 1972.

<sup>39</sup> Tuttavia l'allora ministro della Pubblica istruzione, Guido Baccelli, avrebbe successivamente convalidato il risultato del concorso (cfr. Pagnotta - Pintaudi 2015, 236, n. 17).

*universitari di Letteratura greca* illustrava, invece, tutta una serie di errori commessi da Zuretti.<sup>40</sup> A partire, dunque, da una disputa che altro non era se non «una prova di forza tra poteri baronali» (Baldi 2012, 6) si giunse all'aperta contrapposizione di due diversi metodi d'insegnamento (Lodi 1962, 135) che avrebbe aperto alla teorizzazione da parte del grecista veronese 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» (Baldi 2012, 4).

## 2.2. L'OPPOSIZIONE AL METODO SCIENTIFICO TEDESCO NELLE RIFLESSIONI DI ROMAGNOLI

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 (cfr. Bossina 2020, 283), 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* (Romagnoli 1917 [1898], 41-44),<sup>41</sup> potrebbe sembrare inattesa per un allievo di Piccolomini il quale aveva dimostrato con i suoi primi lavori di saper padroneggiare il metodo scienti-

---

<sup>40</sup> Per una puntuale ricostruzione di questa prima polemica si veda Lodi 1962, 134-135.

<sup>41</sup> Come rilevato da Piras (2017, 190), in una cartolina del giugno 1899 indirizzata a Giovanni Pascoli, Romagnoli si sofferma a commentare la polemica tra Fraccaroli, Vitelli e Pistelli con queste parole: «ma non Le pare che il Pistelli abbia indicibilmente trasceso contro il Fraccaroli? E ancora non Le pare che codesto sdegno della Scuola fiorentina per la genialità e per la metrica sia un po' la favola della volpe e dell'uva?» (Barga Castelveccchio Pascoli, Case Pascoli, Archivio Pascoli, G.44.6.4).

fico. Inoltre, la commissione di concorso per la cattedra catanese del 1905, 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.<sup>42</sup>

Tuttavia, Romagnoli stesso nell'autobiografia romanzata *Ricordi romani*<sup>43</sup> fa risalire l'atteggiamento ostile al severo metodo filologico agli anni di scuola e all'incontro-scontro con la *Grammatica della lingua latina* di Ferdinand Schultz, pubblicata a partire dal 1868 e più volte ristampata ad uso scolastico fino agli anni Quaranta del XX secolo.<sup>44</sup> La *Grammatica* era colpevole, agli occhi del giovane Romagnoli, di aver infranto le aspettative sul mondo antico che da bambino si era figurato attraverso «le stampe di Giovan Battista Pinelli, il *Nerone* di Pietro Cossa e certe indimenticabili rappresentazioni di burattini a Porta Montanara» (Romagnoli 1929, 60). 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 (ivi, 69-70) fino a quando il giovane compì sedici anni: a quell'età, infatti, fu colpito dalla «rosolia letteraria» e dalla «divina intuizione» che gli permisero di recuperare brillantemente la media in latino (Blanco 1982, 15-16).

Nella stessa raccolta di memorie Romagnoli rievoca, inoltre, l'origine del suo spirito 'antiteutonico' in un episodio che lo vide protagonista assieme all'odiato compagno Franz von

---

<sup>42</sup> Il giudizio della commissione è riportato in Perrotta 1948, 94.

<sup>43</sup> Stella (1948a, 136) cataloga il volume sotto la dicitura «Novelle», lasciando intendere la composizione romanzata delle vicende autobiografiche.

<sup>44</sup> In riferimento al libro di Schultz, Antonio Gramsci difese la sua utilità in un articolo apparso nel 1917 (*Caratteri italiani: in difesa dello Schultz*) polemizzando con Arnaldo Monti, professore del ginnasio-liceo D'Azeglio di Torino e fautore di una sostituzione dei materiali di studio prodotti in Germania con manuali di autori italiani. L'articolo di Gramsci era inoltre volto a sostenere il metodo filologico tedesco e lo studio del latino e greco che consentivano agli studenti della scuola classica di allenare la mente a ragionare in prospettiva storica. Cfr. Fonzo 2019, 34-36.

Bauchschmerz (‘mal di stomaco’): un rapporto, quello tra il giovane Romagnoli e lo studente tedesco 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» (Romagnoli 1929, 77) – di fronte alle evidenti ‘devianze’ della scienza tedesca denunciate, invece, a gran voce dal ‘precoce antifilologo’.<sup>45</sup> La rievocazione della vicenda non può che essere paradigmatica, dunque, della definitiva presa di posizione di Romagnoli nel 1926, anno della prima edizione dei *Ricordi romani*, contro quell’indirizzo di studi che aveva rappresentato, tuttavia, la base della sua formazione scolastico-accademica.<sup>46</sup>

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 a partire da primitive messin-scene farsesco-popolari e di identificare le caratteristiche originali dell’opera di Aristofane, senza tuttavia mancare di citare alcuni fondamentali contributi in lingua tedesca a sostegno delle sue tesi (vd. *infra*, cap. II, § 1.2).

---

<sup>45</sup> 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’indignata esclamazione del giovane Romagnoli: «il lavoro di Bauchschmerz è una ridicola sudiceria» (Romagnoli 1929, 79-80).

<sup>46</sup> Sull’antigermanesimo di Romagnoli si veda anche De Longis 2021.



Ancora nel 1906 Romagnoli intervenne all'Università di Catania con la prolusione dal titolo *Fasi storiche nella concezione dell'ellenismo* in cui attribuiva alla Germania «la gloria d'aver svelato al mondo l'ellenismo» (Romagnoli 1911 [1906], 201). Come già Piccolomini (1875, 104-106) prima di lui, Romagnoli identifica l'impulso allo sviluppo del metodo scientifico nell'indipendenza del movimento riformista luterano, contrariamente all'umanesimo italiano temperato dal latino e sorto «su la barbarie teologica» che imponeva un'imitazione 'morale' dell'antico (Romagnoli 1911 [1906], 200-202). La Germania, dunque, avrebbe avuto il carattere ideale «a penetrare il vero spirito ellenico che non la donchisciottesca aspirazione dei moltissimi umanisti a foggjar la vita contemporanea sugli esemplari antichi» (ivi, 202).

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: il grecista (ivi, 202-205) cita infatti i contributi di Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) nel delineare i principi per lo studio dell'arte greca e ricorda, di seguito, l'«epoca eroica delle scoperte archeologiche» di cui si rese protagonista, insieme a Thomas Bruce (1766-1841), l'imprenditore-archeologo Heinrich Schliemann (1822-1890). 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, appaiono 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 drappoggio classico, e rivela, ora la viva sprezzatura popolareasca, ora l'accesa policromia o la sognante sfumatura romantica (ivi, 207).

Come ha correttamente rilevato Rostagni (1950, 448), l'interesse di Romagnoli è rivolto «al mondo dei miti, dei misteri, delle fiabe, delle farse, degli elementi anonimi e popolari»<sup>47</sup> e i nomi che ricorrono nella prolusione e nei suoi saggi accademici sono quelli di Tadeusz Zieliński (1859-1944) e Hermann Reich (1868-1934) per gli studi sul carattere 'popolare' della commedia, di Erwin Rohde (1845-1898), Hermann Usener (1834-1905), Georg Kaibel (1894-1901) per gli studi di psicologia religiosa e di Jane Ellen Harrison (1850-1928) riguardo alle origini dei riti culturali ellenici.<sup>48</sup> Nel testo, tuttavia, risulta assente qualsiasi riferimento a Nietzsche (1844-1900), sebbene Romagnoli rilevi l'indissolubile legame tra musica e poesia greca e come da esso derivi l'origine stessa della tragedia (Romagnoli 1911 [1906], 209-211), 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» (ivi, 212). Eppure, Nietzsche era stato citato solo un anno prima nello scritto *La musica greca* e, precisamente, in un passo che riproduce parola per parola le affermazioni riportate nella prolusione catanese: in quello studio Romagnoli, pur elogiando le intuizioni della *Nascita della tragedia*, ne condanna la dottrina schopenhaueriana, probabilmente riprendendo il *Tentativo di un'autocritica* premesso alla terza edizione che, secondo Paolo

---

<sup>47</sup> Si veda come i medesimi campi d'interesse siano coltivati già da Domenico Comparetti (1835-1927) 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-legendari, senza però implicazioni romantiche ma con l'atteggiamento proprio del «naturalista» (ivi, 496-497).

<sup>48</sup> 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 1917b, 86).

Zoboli, il grecista avrebbe conosciuto nella traduzione francese del 1901 da parte di J. Marnold e J. Morland.<sup>49</sup>

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 (cfr. Romagnoli 1911 [1898], 134: «I sagaci lettori avranno volta per volta osservato quanto di eccessivamente acuto e di specioso vi sia nelle argomentazioni dello Zieliński»), o ancora quando rimprovera Reich di trascurare gli studi e le dissertazioni di eruditi italiani in riferimento agli studi sul teatro (Id. 1911c, 150). 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' –,<sup>50</sup> 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 an-

---

<sup>49</sup> Romagnoli 1911 [1905], 41; Zoboli 2004, 96. 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 il grecista ne critica le teorie circa la svalutazione della musica imitativa promossa dal nuovo ditirambo che avrebbe portato al declino del genere tragico (cfr. Nietzsche 2020 [1872], 114-116; Romagnoli 1911 [1905], 35). Successivamente, il filosofo tedesco verrà citato nella conferenza su Pindaro (Romagnoli 1958 [1910], 258; 277) e in *Minerva e lo scimmione* (Id. 1917b, 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»). Rilevano una certa ostilità di Romagnoli nei confronti di Nietzsche anche La Penna 1983, 264 e Corcella 2021, 130-132.

<sup>50</sup> Treves 1992a, 279. Per una distinzione più consapevole cfr. Romagnoli 1917b, 10-11.

tico, ma che parte della scienza filologica tedesca<sup>51</sup> e i suoi proseliti italiani tendono 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» (Id. 1911 [1906], 219).

L'atteggiamento di Romagnoli verso 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» (Lodi 1962, 136). Il testo della conferenza è incentrato sull'interpretazione della poesia pindarica attraverso il paragone con le arti plastiche e visive nell'Atene del V secolo a.C., secondo 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» (Romagnoli 1958 [1910], 276). 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

---

<sup>51</sup> Cfr. Treves 1992a, 280: «il superamento della Grecia winckelmanniana [...] il Romagnoli credeva, e diceva, dovuto non allo 'storicismo', non alla scoperta '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 positivista – o, meglio, della sola filologia capace d'incidere sull'umanesimo e il classicismo d'oltre Manica».

fissa quasi materialmente, le fa ristare dall'impeto all'immobilità improvvisa, sì che le vediamo ergersi come il Farinata dantesco o l'Aiace foscoliano» (ivi, 264).

Il paragone con le opere d'arte impressionistiche e con alcuni esempi della letteratura (i richiami sono a *Über Kunst und Alterthum* di Goethe, a *Émaux et camées* di Théophile Gautier, alle *Grazie* di Foscolo) costellano la descrizione di Romagnoli sulla poesia pindarica: la differenza con quest'ultima, tuttavia, viene rilevata nell'ideale classico a cui gli artisti citati si rivolsero, un ideale inadeguato all'epoca storica in cui essi vivevano; al contrario, Pindaro «sentiva ed esprimeva naturalmente secondo lo spirito del periodo artistico in cui visse» (ivi, 270), un'affermazione che, come altri passi della conferenza, appare debitrice dell'*Estetica* crociana<sup>52</sup> e che ritorna anche in un successivo scritto di Romagnoli in riferimento ai classici della letteratura italiana i quali «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 concepite come accademico-libresche (Id. 1916a, 32-33).

Il riferimento è inteso a colpire proprio l'atteggiamento razionalistico che connota la coeva attività filologica e, tornando a Pindaro, Romagnoli non dimentica di elogiarne «la grandiosità dell'espressione verbale» (Id. 1958 [1910], 274) riconosciuta già da Orazio (*carm.* 4, 2, vv. 10-12), ma contraria al giudizio formulato da Wilamowitz il quale ne aveva sottolineato, invece, «una certa desultorietà del dettato» (Rossi 2020 [1973], III, 161) che rimandava alla sua origine beotica (Romagnoli 1958 [1910], 278), indicando nelle massime morali il maggior lasci-

---

<sup>52</sup> Cfr. Romagnoli 1958 [1910], 270: «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»; ivi, 261: «Badiamo, io son perfettamente d'accordo coi novissimi estetici nell'ammettere che l'impressione prima sia identica per ciascun'arte».

to del poeta. L'apostrofe a Wilamowitz (definito, ironicamente, «predicatore quacchero» e «pietista del *cant*», ivi, 258) rappresenta una delle prime manifestazioni di più aperto dissenso con l'attività filologica tedesca e, più in generale, con quella italiana. Essa 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» (ivi, 282): in particolare, l'espressione «generosa e balda rivolta» (*ibidem*), 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'improbabile lavoro di quei poveri di spirito», dei «meschini uccellatori di sillabe» che tuttavia avrebbero permesso al grecista 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» 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 (Vitelli [1909] in Romagnoli 1958 [1910], 283-290).

Nella sua risposta, pubblicata sul numero successivo del «Marzocco», Romagnoli riconosce come lo studio dell'antichità classica non possa essere condotto senza una solida base filologico-linguistico-archeologica; allo stesso tempo, tuttavia, 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» (Romagnoli 1958 [1910], 294), ribadendo quindi che «il filologo deve avvicinarsi trepido come ogni altro 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» (ivi, 291).

L'ostilità di Romagnoli verso Wilamowitz sembra essere spesso fraintesa per via del più deciso nazionalismo che il grecista assunse in seguito alla prima guerra mondiale portandolo a polemizzare anche con Giorgio Pasquali in occasione dell'omaggio commemorativo reso da quest'ultimo alla 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, 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 dell'edizione curata in precedenza da Wecklein e Vitelli, di mantenerli tra segni diacritici in modo da «evitare il sospetto di leggere Wecklein o magari Weil o magari Wilamowitz invece di Eschilo» e, insieme, dimostrando nelle poche emendazioni acume e buon gusto (Id. 1916b, 155-156).

Eppure, il giudizio positivo non viene replicato nella sezione dedicata alle *Interpretationen* in quanto le «dicke Geschmacklosigkeiten» del filologo tedesco, per usare la definizione di Pasquali (1971 [1920], 86), si rivelerebbero inadeguate 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 Leben-

diges empfinden und die andern es empfinden lehren, ja er soll dazu fortschreiten, das lebendig Empfundene zu beurteilen (Wilamowitz-Moellendorff 1914, v).

Romagnoli non tarda ad affermare 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 criteri che gioverebbero in un inventario, in una revisione di bilancio, in un sopralluogo giudiziario» (Romagnoli 1916b, 170):<sup>53</sup> un metodo, come tornerà a ribadire in *Minerva e lo scimmione*, alla portata di tutti e che non richiederebbe alcuna attitudine artistica e letteraria.

Come rilevato nella recensione, 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-filologo. Inoltre, il grecista identifica il problema principale del metodo filologico nella «mancanza di efficace opera divulgatrice» che può essere condotta solo dal grecista di professione, poiché «tanto sarà comprensiva la parola divulgatrice,

---

<sup>53</sup> Delle interpretazioni di 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 (*Ag.*, vv. 1072-1073) che si vorrebbe ricondurre al suo improvviso accorgersi della presenza dell'ἀγυιεύς, un cono di pietra rappresentante l'idolo di Apollo e posto nell'antichità di fronte alle abitazioni (Wilamowitz-Moellendorff 1914, 173-174). Romagnoli, all'epoca reduce dal suo 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 sbarcati nel vuoto, una sua intima visione; e quando questa è arrivata ad un culmine d'orrore insostenibile, prorompe in quel grido straziante» (Romagnoli 1916b, 169). Gli appunti di Romagnoli che si leggono al volume di Wilamowitz presso il Fondo roveretano riportano, in modo più pungente, il suo pensiero: «Questo è quanto ha [da] dire su Cassandra?».



quanto profonda e minuta sarà la conoscenza tecnica» (Id. 1917 [1911], 70-71): queste le premesse ad un nuovo discorso pubblico sul tema del rinnovamento degli studi sull'antichità, letto durante il quarto convegno della società 'Atene e Roma' il 19 aprile 1911. Il tema dell'intervento, *Della migliore maniera di tradurre gli autori greci e farne penetrare lo spirito nelle menti moderne* (in seguito ristampato varie volte con 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 conoscere i testi dell'antichità classica. 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» (ivi, 72). 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 alla loro interpretazione. Secondo questa prospettiva, Romagnoli intende promuovere a livello scientifico un 'ellenismo artistico', volto a favorire un'attività esegetica basata essenzialmente su «versione degli autori antichi, e illustrazione» (ivi, 79), quindi sulla loro traduzione e interpretazione.

Il programma di formazione dei futuri classicisti, 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, arte figurata sono in Ellade tre Cariti strette in nodo indissolubile: se svellete l'una dall'amplesso, il volto delle altre subito trascolora e si offusca» (ivi, 73). 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 divulgative sulle raffigurazioni ceramiche, considerate «il più vivo ed efficace commento della vita e della letteratura greca» (ivi, 118). 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 (ivi, 93-94), che erano state condotte su informazioni errate e insufficienti riguardo alle forme e al carattere dell'arte ellenica (ivi, 90). 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 in Italia, tra gli altri, dall'attore e capocomico Gustavo Salvini, invitato ad allestire il suo *Edipo re* al Teatro romano di Fiesole il 20 aprile 1911, proprio a conclusione del convegno (vd. *infra*, cap. I, § 4.1).

Nonostante, come rileva Pistelli nella cronaca dell'evento, l'intervento di Romagnoli avesse trovato una benevola accoglienza circa le proposte pratiche volte alla divulgazione della cultura classica, il suo atteggiamento verso «quel ch'egli chiamava filologia» suscitò, in particolare, la risposta di Vitelli «che parve appassionare l'assemblea» e aprì ad ulteriori e vivaci discussioni che proseguirono su giornali e periodici rivolgendosi, di volta in volta, «contro i pedanti "che contano le gambe degli *emme*", o contro gli esteti menestrelli, o contro quei traduttori che verseggiavano con la grazia dell'orso che balla» (Pistelli 1911, 100). Romagnoli, dunque, non trova unanime favore nel delineare la propria ideologia circa lo studio dell'antichità classica attraverso

il ‘metodo artistico’, che già nella diatriba con Benedetto Croce era stato negativamente etichettato dal filosofo come un «verseggiare e suonare la chitarra» (Croce [1910] in Romagnoli 1911d, 98) in quanto intendeva ricondurre la critica poetico-letteraria al mestiere del poeta, dell’artista:

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 (Romagnoli 1911d, 46).

Romagnoli tratteggia l’ideale del critico-artista sul modello ispiratore di Giosue Carducci,<sup>54</sup> ma lo ritrova anche nel giovane amico Giosuè Borsi la cui figura, come delineata nella *Commemorazione* che Romagnoli lesse in occasione della sua morte avvenuta al fronte nel 1916, coincideva con quella di un dilettante il quale 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 l’interpretazione critico-letteraria senza la mediazione del metodo storico scientifico che, al contrario, permetteva anche a chi disponeva di modeste capacità intellettuali di affermarsi a livello accademico (Romagnoli 1916a, 13-17). 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

---

<sup>54</sup> Degani (1969, 1434-1435) 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 riservate a «pochi privilegiati».

complice dell'impresa meno difendibile e propagandisticamente meno felice dell'imperialismo tedesco» (Canfora 1980, 42).<sup>55</sup>

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 (ivi, 43-45), 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 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 arida 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» (Romagnoli 1917b, xii) il grecista 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 (Canfora 1980, 48-49) ma anche con una tendenza che, almeno dal 1909, lo portava a favorire un rinnovamento degli studi classici.

Non senza una certa ironia,<sup>56</sup> e introducendo la macchietta del professor Eselkopf ('testa d'asino') come modello del filologo

---

<sup>55</sup> 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 dell'Istituto archeologico germanico (Romagnoli 1917b, 142-148). 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 culturale*) e anche Vitelli (1918) sembrava credere a questa notizia. Si veda anche De Longis 2021, 315-316 a proposito del libello di Gray.

<sup>56</sup> Romagnoli 1917b, xiii. Cfr. anche ivi, xvi: «Io credo erronei e nefasti per i nostri studi molti principî nei quali voi ciecamente giurate; e li combatto con

tedesco,<sup>57</sup> il grecista descrive il processo attraverso il quale la filologia avrebbe perso il suo ruolo di preparatrice di testi per diventare «scienza delle scienze» (Romagnoli 1917b, 65) 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 propri, 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 studi. E così, la filologia, a poco a poco, da ancella divenne padrona. La serva padrona (ivi, 75-76).

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

---

tutte le armi lecite della polemica, dalle quali niuno pretese mai di escludere né l'ardore né l'ironia né il sarcasmo»; Id. 1917a, 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 il grecista avrebbe poi frainteso l'evoluzione del metodo.

<sup>57</sup> Cfr. Romagnoli 1917b, 92-93: «ecco il filologuccio tedesco inforçar 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 cioè 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».

supervalutazione della tecnica fine a se stessa la quale, d'altronde, poteva essere appresa a livello internazionale sdoganando le 'peculiarità' del singolo genio nazionale da un apporto originale agli studi classici (ivi, 114-121) e permettendo anche ai più deboli ingegni di collaborare con il proprio minuscolo contributo scientifico (i famosi 'sassolini', ivi, 82-83). La diffusione del metodo, infatti, avrebbe avuto due conseguenze profondamente incisive. La prima attesta con preoccupazione la secessione della scienza filologica dal «vulgo dei profani» (ivi, 111),<sup>58</sup> mantenuti a distanza sia dal gergo altamente specializzato utilizzato nei contributi scientifici,<sup>59</sup> ridotto, come afferma Romagnoli, a 'formule matematiche' negli apparati critici,<sup>60</sup> che dall'opinione stessa degli 'esekopiani' sullo scarso valore letterario dei testi antichi, ad esclusione degli alessandrini da loro apprezzati 'per affinità elettiva'.<sup>61</sup> La seconda conseguenza riguarda la trasformazione delle università che, intese ormai come manifatture di filologia (ivi, 133),<sup>62</sup> allontanerebbero dallo studio quei giovani naturalmente disposti alle discipline letterarie:

---

<sup>58</sup> Cfr. anche ivi, 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 improperi?».

<sup>59</sup> Cfr. ivi, 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 strannissimi 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».

<sup>60</sup> All'eccesso di sintesi che Romagnoli contesta nella stesura dell'apparato critico, portandolo a somigliare a un algoritmo (ivi, 94-95), risponderà Pasquali (1971 [1920], 52-53).

<sup>61</sup> Romagnoli 1917b, 108: «questi frigidissimi poeti erano meravigliosi eruditi, bibliotecari, raccoglitori di libri, compilatori di edizioni. Oltre che la letteratura, inaugurarono essi la filologia».

<sup>62</sup> In *Wir Philologen* (1874-1875) Nietzsche equiparava il filologo classico ad un funzionario stipendiato (vd. Ugolini 2012, 395).

ebberi del giovanile amore per l'arte e per la poesia, che nel cuore degli eletti avvampa con più furia di ogni altro amore, vengono alla 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 (ivi, 176-178).

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» (ivi, 181),<sup>63</sup> ma avrebbe inoltre allontanato il popolo e gli artisti dal praticare, secondo la disposizione propria di ciascuno, lo studio della 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 anglo-tedeschi sul finire della prima guerra mondiale e – più sottilmente – dallo stesso Wilamowitz nell'articolo *Der Untergang Karthagos* («Der Tag», 11 ottobre 1918),<sup>64</sup> segna un mutamento preciso nelle successive ricerche di Romagnoli, programmaticamente basate da quel momento in avanti su un approccio diretto ai testi dell'antichità classica, senza consultare le «minute disamine di opinioni altrui» che tolgono «ogni freschezza d'impressione, d'intuizione» (Romagnoli 1957 [1918], ix) e che a causa della specializzazione del sapere rimangono un mistero sibillino per i non iniziati.

---

<sup>63</sup> Tra i vari letterati-filologi italiani, Romagnoli cita 'i grandi precursori' Poliziano, Leopardi e Foscolo.

<sup>64</sup> 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, ritornando successivamente nelle pagine del *Mein Kampf* di Hitler.

### 2.3. LE REAZIONI AL *DELENDIA PHILOLOGIA*

Le posizioni di Romagnoli contro l'«assolutismo» filologico negli studi classici furono accolte e variamente riprese da altri intellettuali<sup>65</sup> e fornirono al grecista le premesse per nuovi scritti, in parte polemici, volti però a promuovere alcune pratiche di rinnovamento accademico (cfr. Romagnoli 1917a; 1919b). In particolare, nel libello del 1917 *L'aurora classica boreale* il grecista riferì del bando proposto dall'«Atene e Roma» nel maggio 1916 e rivolto alle principali facoltà di Lettere, regie accademie e case editrici per concordare un piano di lavoro «sull'opportunità di una *Collezione di classici greci e latini* ad uso dei lettori italiani e fatta da Italiani» (*Per le edizioni italiane dei testi classici*, «A&R», 217 [1917], 49). Il 27 dicembre dello stesso anno si svolse un primo incontro con i rappresentanti designati dalle istituzioni che risposero al bando: l'allora presidente dell'«Atene e Roma», Felice Ramorino, nella relazione d'apertura definì i punti principali del progetto che comprendevano la realizzazione, ad opera di studiosi nostrani, di strumenti didattico-scientifici e di un *corpus* di edizioni dei classici. Il lavoro fu successivamente ridimensionato da una commissione preposta, limitando il numero di edizioni («è giusto che tale compito sia diviso fra tutte le nazioni civili, poiché la civiltà moderna è tutta, e non quella d'una sola nazione, fondata sulla civiltà greco-romana») e proponendo, al contrario, la possibilità di predisporre collezioni integrali di alcuni tra i principali autori antichi perché fossero destinate alle persone colte (ivi, 57-58). La proposta, secondo Romagnoli, si

---

<sup>65</sup> Cfr. Bossina 2020, 284: «L'argomentazione di Romagnoli e dei suoi, fatta la tara del linguaggio iperbolico, aggressivo, borioso e, come si dimostrerà da lì a poco, "naturaliter fascista", seguiva tuttavia uno sviluppo lineare e dunque potenzialmente seduttivo». Lodi (1962, 137-138) 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 Strelitz. Da Ettore Romagnoli alla Kultur e viceversa*).



poneva ancora nel solco della critica testuale,<sup>66</sup> con l'intenzione principale di produrre nuove edizioni critiche di grandi autori o di minori 'specialisti' (in medicina, culinaria ecc.), protraendo «tutto quel lavoro 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» (Romagnoli 1917a, 16).

Non mancarono reazioni più veementi da parte di coloro contro i quali *Minerva e lo scimmione* era stato scritto: Girolamo Vitelli e la sua scuola.<sup>67</sup> Nella prefazione alla seconda edizione del pamphlet, infatti, Romagnoli aveva citato lo scritto di Vitelli *Italiani e tedeschi*, pubblicato sul «Marzocco» del 30 luglio 1916, come esempio di apologia della Germania scientifica insieme ad una replica pacata all'altrettanto equilibrata critica di Ernesto Bonaiuti (Lodi 1962, 137-138) 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 filologia classica che oscilla nel riconoscere l'importanza della scienza tedesca e ridimensionarne il primato a favore della filologia inglese e, nello specifico, bentleyana (Canfora 1980, 52-56). Contro l'insurrezione antifilologica, invece, è dedicato il libello *Filologia classica... e romantica*, scritto nel 1917 ma pubblicato postumo

---

<sup>66</sup> A questo proposito, le proposte dell'«Atene e Roma» furono riportate al Congresso delle scienze di Milano nel 1917 da G. Calò, il quale riferisce di non appoggiare «la tesi sostenuta da qualcuno, che il lavoro filologico è già fatto e non va ripetuto, perché ha soltanto valore di strumento, ma vanno invece sostituite ad esso la critica estetica e la ricostruzione storica» (*Per le edizioni italiane dei testi classici*, «A&R», 217 [1917], 58). Nella successiva discussione, Fraccaroli intervenne contro la relazione di Calò dicendosi disposto a collaborare al progetto ma solo seguendo un criterio diverso da quello esposto (ivi, 59).

<sup>67</sup> 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, 45-46).

nel 1962.<sup>68</sup> Nello scritto Vitelli intendeva rispondere alle provocazioni dell'«esègeta»<sup>69</sup> Romagnoli e del 'pindarista' Fraccaroli, ormai riconosciuti come alleati nella polemica e anche nei concorsi accademici.<sup>70</sup> Secondo Vitelli (1962 [1917-1920], 32), infatti, entrambi «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 fucinator – 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

---

<sup>68</sup> Vd. Timpanaro 1963. La pubblicazione di alcuni *excerpta* della *Teoria e storia della storiografia* di Croce sul «Giornale d'Italia» del 21 luglio 1917 fornì il pretesto alla scrittura di *Filologia classica... e romantica* nel 1917: per meglio comprendere le considerazioni del filosofo napoletano, Vitelli 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 di Pasquali. Il manoscritto sarebbe stato poi ritrovato da Medea Norsa, la quale tuttavia non desiderò darlo alle stampe. Sulla questione della mancata pubblicazione cfr. Gigante 1964-1965.

<sup>69</sup> Vitelli 1962 [1917-1920], 4-5, n. 1 e n. a: l'accento sdrucchiolo si riferisce alla pronuncia del termine da parte di Romagnoli durante il discorso *La diffusione della cultura classica* del 1911.

<sup>70</sup> Varanini (2021, 81-88) ha sottolineato come gli scambi epistolari tra i due studiosi nel decennio 1909-1918 si caratterizzassero per «una affannosa e indaffarata militanza, una concezione aggressiva e guerresca del lavoro culturale» (ivi, 84).

con Saffo, satireggiare con Archiloco, impugnare la lancia con Achille e vituperare i filologi con Tersite».

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» (ivi, 28). 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 di vecchi, di uomini e di 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 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 è questa 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 (ivi, 35-36).<sup>71</sup>

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<sup>72</sup> liberandola dai «vanitoselli che nella no-

---

<sup>71</sup> Non si dimentichi che Vitelli aveva promosso nel 1897 la fondazione della Società italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici, un «coraggioso tentativo di contemperare istanze scientifiche e divulgative» (Degani 1989, 1087).

<sup>72</sup> 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). Vitelli

stra scuola universitaria educano ed educaeranno i giovani alla facile superficialità e al diletterantismo» (ivi, 61). 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» (ivi, 11) e allo scarso valore accademico che Vitelli attribuisce a quest'attività rispetto alla critica congetturale, necessariamente legata alla padronanza della lingua e dello stile autoriale: al contrario, pure chi non conosce il greco e il latino è in grado di essere traduttore mirabile, come testimonia l'esempio di Vincenzo Monti (ivi, 78). Anche l'attività drammaturgica e registica di Romagnoli viene richiamata quasi a sottolineare l'eccessiva teatralità della polemica (ivi, 16; 35),<sup>73</sup> 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» (ivi, 72) giustificando il suo operato attraverso il paragone con gli umanisti italiani (ivi, 126: «Con un'altra giravolta vi ponete all'ombra dei nostri grandi umanisti e ci direte che erano artisti come voi»); diversamente, afferma Vitelli, agirebbe Gilbert Murray con la sua duplice attività di filologo e poeta, termini che in Inghilterra, precisa, non risultano antitetici (ivi, 114).

Il possibile dilagare del diletterantismo negli studi universitari, direttamente collegato alla 'preparazione artistica' propugnata da Romagnoli e Fraccaroli, preoccupa Girolamo Vitelli e questa tendenza viene registrata, con altre parole, anche da Giorgio Pasquali (1885-1952)<sup>74</sup> in un resoconto, apparso su «Leonardo», a

---

esprimerà considerazioni simili anche circa l'istituzione di cattedre distinte per letteratura e grammatica greca e latina (vd. Pieraccioni 1985, 321-322).

<sup>73</sup> Cfr. anche Paoli in Vitelli 1962 [1917-1920], vii.

<sup>74</sup> La ricostruzione di Pieraccioni 1985 in riferimento ai concorsi universitari a cui partecipò Pasquali rispettivamente nel 1909 e nel 1914 consente di evidenziare l'opinione di Romagnoli (segretario relatore in entrambe le commissioni) nei confronti del primo. In particolare, il giudizio della commissione del 1914, che escludeva Pasquali dalla terna dei vincitori, rivela come nono-

proposito degli studi di greco nel primo venticinquennio del Novecento. Da una breve indagine sulle tre maggiori figure che, a suo dire, hanno operato nel panorama 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 (Pasquali 1973 [1925], 172). Inoltre, l'aumento della pratica traduttiva in Italia avrebbe ridotto l'attività di commento e di emendazione per via dello scetticismo e dell'indifferenza al testo predicati da Romagnoli (ivi, 173), 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» (ivi, 176).

---

stante le riconosciute competenze filologiche il giudizio negativo sul candidato fosse basato principalmente su due aspetti della sua produzione scientifica: «la tendenza a dare importanza a fatti e cose che ne hanno poca o nessuna; e la mancanza d'insito senso letterario; onde, dovendo pure il Pasquali discorrere di letteratura, si attiene a criteri indiscutibilmente erronei, e strani finora al grottesco» (ivi, 317). È necessario rilevare che in commissione furono presenti, oltre a Romagnoli, anche Fraccaroli (presidente) e Vitelli: quest'ultimo si astenne dalla votazione e contestò il risultato adducendo che i candidati Pasquali ed Edoardo Luigi De Stefani era stati sfavoriti nonostante i giudizi entusiastici del precedente concorso del 1909 per la cattedra di Letteratura greca a Catania, a cui entrambi parteciparono e che vide De Stefani meritevole del terzo posto (ivi, 320-324). Il giudizio di Romagnoli, pur riconoscendo Pasquali come *enfant prodige* della filologia classica, ne sottolinea la minore 'predisposizione' agli studi letterari, filosofici e artistici, cardine dell'ellenismo artistico di cui si sarebbe fatto promotore nel 1911: «La sua mente deve essere ancora nutrita, a parer mio, di studi letterari, filosofici, artistici; e non intendo con ciò che egli debba aggiungere nuova giunta al bagaglio già ponderosissimo della sua dottrina; ma che debba meditare profondamente sui grandi autori antichi e moderni, sui critici e i pensatori, sì da formarsi una idea più sicura dell'arte e anche della vita. Allora acquisterà anche l'originalità che sinora non albeggia nei suoi scritti che sono su per giù repliche di quanto fanno gli altri filologi massimi e minori. Chi conosce il Pasquali intende che con questo non pretendo da lui più di quanto possa egli dare» (ivi, 323). Sulla possibilità che dietro la macchietta del filologo intedescato di *Minerva e lo scimmione*, il quale compie il «viaggio di perfezionamento a Gottinga» (Romagnoli 1917b, 179), si celi un attacco a Pasquali cfr. Bossina 2020, 281.

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,<sup>75</sup> nonché il diritto a fruire del testo antico secondo una posizione sia artistica che storica<sup>76</sup> e linguistica in quanto «sensibilità estetica e intolleranza della corruzione vanno necessariamente, parrebbe, di ugual passo. Ma del pari, capacità di emendare e coscienza estetica sono legate, sembra, strettamente» (Pasquali 1971 [1920], 12). Infatti, come ribadirà nel successivo articolo del 1925, Pasquali considera Girolamo Vitelli il ‘vero artista’ rispetto a Romagnoli e Fraccaroli, 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», un’abilità di gran lunga maggiore sia della critica letteraria che della traduzione (Id. 1973 [1925], 168-169) in quanto necessita, appunto, di una percezione estetica estremamente spiccata che deriva da uno studio approfondito della lingua, del pensiero e dell’arte antichi.<sup>77</sup>

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 (Romagnoli 1917b, 174) con la quale il grecista intende giustifi-

---

<sup>75</sup> Cfr. Pasquali 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*». Sul ruolo di ‘mediatore culturale’ tra Italia e Germania svolto da Pasquali si veda Romani Mistretta 2018.

<sup>76</sup> Cfr. Pasquali 1971 [1920], 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».

<sup>77</sup> Ivi, 14. Bossina 2020, 285-286 parla di «benefici sul piano estetico» in riferimento al rigore metodologico della critica testuale.

care l'inadeguatezza dei filologi nostrani a utilizzare il metodo scientifico se non 'scimmiottandolo' (ivi, 13):

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 quel che eravamo, dall'era 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 (Pasquali 1971 [1920], 27-28).

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 di '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 (ivi, 28).

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 all'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 (ivi, 67-73). Inoltre, dimostrando la sua ammirazione per K.O. Müller, Romagnoli sembrerebbe non riconoscerlo come indiretto allievo di Wolf attraverso l'insegnamento böckhiano (ivi, 75), anzi ne avrebbe riprodotto in piccolo la stessa polemica contro Hermann svolgendo però la parte di quest'ultimo:

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, Hermann, con di 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 (ivi, 77-78).<sup>78</sup>

Pasquali ammette, poi, che attorno al 1870 «una turba di piccoli Hermann, cui del Hermann mancava il senso d'arte e la conoscenza sicura della forma, infieriva congetturando, storpiando, mozzando membra sane» (ivi, 82) 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,<sup>79</sup> in Germania si riprese «a interpretare e [...] a congetturare, due operazioni dello spirito che di necessità vanno di pari passo» (ivi, 84). Per di più, il filologo tedesco avrebbe espresso un programma congeniale a

---

<sup>78</sup> 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 così «il vero grande 'tedesco' della filologia classica italiana» (Canfora 1980, 52).

<sup>79</sup> Wilamowitz-Moellendorf 1959 [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».



quello professato da Romagnoli riguardo alla necessità di scrivere commenti «per far cadere la luce dei versi antichi, col loro antico calore e nel loro antico fulgore, su anime atte a riceverla»,<sup>80</sup> così come nel suo commento all'*Eracle* invita a studiare «la sinonimica, la scelta delle parole secondo le sfumature di significato e tono» (ivi, 87), 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» (Romagnoli 1917b, 30).<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup> 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» (Romagnoli 1935c, x) 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 «seve-

---

<sup>80</sup> La traduzione è riportata in Pasquali 1971 [1920], 86.

<sup>81</sup> La citazione di Romagnoli si trova anche in Pasquali 1971 [1920], 10.

<sup>82</sup> Il primo, dal significativo titolo *Ritorno agli antichi amori*, fu scritto in seguito alla pubblicazione sulla «Rivista di filologia e di 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. Romagnoli 1935c, 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. Romagnoli 1932a; Pasquali 1971 [1932], 91-94.

rità 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 (*ibidem*).

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» (ivi, xi).

Insieme al successo editoriale e alla polemica scatenata all'interno della comunità accademica, *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 (ivi, xii). Naturalmente, la cerchia fiorentina mantenne la propria opinione negativa nei confronti di Romagnoli, etichettandolo come 'dilettante volgarizzatore',<sup>83</sup> anche se le sorti della guerra costrinsero molti dei cosiddetti 'tedescofilii' 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<sup>84</sup> 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 dimostrava la propria validità anche al di fuori del contesto storico entro il quale erano stati scritti, nonostante l'accento alla politica espansionistica hitleriana (ivi, xxviii) sembri far ripiombare nel medesimo clima della prima guerra mondiale.

---

<sup>83</sup> Cfr. l'estratto di un articolo di Palmieri [1934] in Romagnoli 1935c, xiii-xiv.

<sup>84</sup> Rappresentata qui dal richiamo a Wilamowitz e alla sua conferenza tenuta a Firenze nel 1925 (ivi, xv-xxv).

#### 2.4. ROMAGNOLI E L'INSEGNAMENTO UNIVERSITARIO

Nonostante le accuse di sciovinismo rivolte a Romagnoli (Lodi 1962, 137; Degani 1969, 1431), 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*» (Pascuali 1971 [1920], 28) si rendesse, in realtà, portavoce di istanze ribadite a partire già dal 1870 e successivamente sviluppatasi 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» (Stella 1972, 172). Naturalmente, alcune delle sue pagine polemiche sono dedicate anche all'auspicato svecchiamento dell'istituzione universitaria (cfr. Romagnoli 1919a), 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» (Stella 1972, 179).

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 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» (Ead. 1948b, 70). 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» (ivi, 71) 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 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 storico-culturale dell'autore prescelto, creando anche confronti con la moderna letteratura italiana ed europea (Perrotta 1948, 93).

Nel 1918 parve naturale assegnare la cattedra di Letteratura greca all'Università di Pavia, lasciata vacante in seguito all'improvvisa morte di Giuseppe Fraccaroli,<sup>85</sup> a Romagnoli in quanto «rappresentante di una certa idea degli studi classici e come erede naturale di Fraccaroli» (Piras 2020, 344).<sup>86</sup> Nei discorsi inaugurali per gli anni accademici 1918/1919 e 1920/1921 il grecista riprese le polemiche contro l'esterofilia filologica e il 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 (Romagnoli 1923 [1918-1919], 43), Romagnoli è convinto che il travaso di culture straniere sia poco opportuno per il popolo italiano, «erede della più

---

<sup>85</sup> Quasi profetica una lettera di Fraccaroli a Romagnoli datata 15 agosto 1918, poco prima della sua scomparsa e del 'passaggio di consegne' a Pavia: «io faccio quello che posso, ma sono vecchio e stanco e non mi fido che duri. Se bastasse il volere! Continua costantemente, ma combatti i nemici uno alla volta, come facevano i Romani» (Varanini 2021, 110).

<sup>86</sup> Piras (2020, 344) ricorda inoltre che Romagnoli difese il progetto editoriale del «Corpus Paravianum» (Romagnoli 1917a, 14-15) diretto da Carlo Pascal, allora preside della facoltà di Lettere e Filosofia di Pavia.

vetusta cultura che vantino gli uomini», e ancor meno opportuno l'aver trapiantato il materiale ad esso più eterogeneo: quello tedesco (ivi, 39-40). Dall'altro, constata come la ricerca universitaria sia da tempo screditata in quanto dissociata dalle ragioni pratiche della società (Id. 1923 [1920-1921], 5-7) e dalla stessa classe colta con la quale non desidera essere confusa: «se un filologo vuole oltraggiare un suo collega, lo chiama letterato» (ivi, 10).<sup>87</sup>

Eppure, Romagnoli consiglia agli studenti di non respingere le grandi raccolte predisposte dai filologi tedeschi ma di elaborarle secondo la disposizione intellettuale del 'genio nazionale': il grecista sembrerebbe, quindi, promuovere una 'xenofobia moderata' a favore di un rapporto paritario tra l'Italia e le nazioni straniere in campo culturale, spronando altresì i giovani uditori a essere ricostruttori della cultura in forme italiche (Id. 1923 [1918-1919], 46-49). Allo stesso tempo, descrive quello che lui considera 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» (Id. 1923 [1920-1921], 11-12): 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 (Id. 1917 [1911], 70-71), 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» (Id. 1923 [1920-1921], 16-17).

---

<sup>87</sup> Cfr. anche Nencioni 1897 [1890], 417-418: «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'

#### 3.1. TRADUZIONI DEI CLASSICI E AGGIORNAMENTO LINGUISTICO

In seguito alla pubblicazione integrale delle *Commedie* di Aristofane nel 1909 per i Fratelli Bocca e delle traduzioni di *Ciclope* e *Baccanti* per i tipi di Quattrini rispettivamente nel 1911 e 1912, ma già commissionate per gli spettacoli dell'Esposizione internazionale di Roma (vd. *infra*, cap. I, § 4.2), 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 rilevato da 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 di traduzione e definirne la natura artistica. Secondo l'autore, nel momento in cui la traduzione passa dall'essere «letterale ovvero interlineare» a «oratoria», essa si distingue 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» (Sabbadini 1900, coll. 203-204).<sup>88</sup> Le riflessioni dei traduttori, in quegli anni, sembrarono quindi concentrarsi sul «problema della fedeltà all'originale, della maggiore o minore competenza linguistica del traduttore, della sua comprensione perfetta o approssimativa del testo affrontato» (Ghezzi 1973, 249-250) 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.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> 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.* 13ss.). Cfr. anche Zoboli 2004, 73.

<sup>89</sup> Zoboli 2004, 80-85 riporta una panoramica sulle osservazioni condotte dai traduttori italiani di teatro tragico greco all'inizio del Novecento intorno a questi due temi.

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.<sup>90</sup>

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, nonché delle «premesse teoriche della titanica impresa che si è prefissa» (Zoboli 2004, 85), 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 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» (Romagnoli 1917 [1911], 81), 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 ideale 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» (ivi, 82-83).<sup>91</sup> È l'opera del traduttore, dunque, ad avere

---

<sup>90</sup> Ghezzi 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.

<sup>91</sup> 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».

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 (ivi, 84-85).

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, a suo dire, accademico e letterario delle precedenti versioni, prevalentemente redatte in un linguaggio «venerando, ispirato, solenne» (ivi, 94) oppure risalenti «a tempi in cui si avevano idee insufficienti o fundamentalmente errate sulle forme e sul carattere dell'arte ellenica» (ivi, 90), 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 (ivi, 91-92).

Il testo della conferenza si rivela, inoltre, prezioso per delineare un *vademecum* pratico della traduzione secondo cinque criteri principali: 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» (ivi, 97); «collocare nella sintassi più semplice il vocabolo più ricco di colore», 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» (ivi, 101); cogliere le impressioni fondamentali dell'autore e tradurle senza analisi o ricomposizione secondo i processi logici (ivi, 102-103); mutare o sopprimere espressioni che appesantiscono la traduzione senza contribuire in nulla al colore originario (ivi, 106); laddove possibile, realizzare traduzioni in versi dal momento che proprio il ritmo rappresenta «il nucleo primo e più profondo»



dell'ispirazione poetica ed è trasportabile da una lingua all'altra (ivi, 108-111).<sup>92</sup>

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 (ivi, 93) dichiarando, altresì, la necessità di far sorgere un «movimento di simpatia che induca gli artisti a cimentarsi in questo campo ora spregiato» (ivi, 111)<sup>93</sup> e di formare, contestualmente, grecisti 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 di traduzione, «la più fervida prova d'affetto che uno spasimante letterario, gradito o respinto, possa offrire al suo idolo» (Id. 1929, 8).<sup>94</sup> Il grecista sembra riecheggiare affermazioni wilamowitziane nel momento in cui rende i grecisti, di fatto, 'titolari' della traduzione dei classici greco-latini.<sup>95</sup> Eppure, ancora nel 1929, 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,

---

<sup>92</sup> Vd. *infra*, cap. II, § 2 per le teorie intorno alla trasmutazione di ritmi antichi in versi moderni.

<sup>93</sup> Nella conferenza su Pindaro, Romagnoli pensa a D'Annunzio quale traduttore ideale del poeta tebano (cfr. Romagnoli 1958 [1910], 275, n. 1).

<sup>94</sup> La citazione è riportata in merito alla passione giovanile di Romagnoli per Goethe che lo spinse a tradurre le opere del poeta.

<sup>95</sup> Wilamowitz-Moellendorff 1901, 1: «die Übersetzung eines griechischen 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 (1962 [1917-1920], 78) quando afferma che «forse l'unica cosa che si può fare senza sapere il latino e il greco sono le traduzioni di poesie e prose greche e latine».

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 «moriammazato», 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. (Romagnoli 1929, 176-177)<sup>96</sup>

La citazione, ripresa dai *Ricordi romani*, è inserita nel capitolo *Il finto brigante* in cui Romagnoli racconta la propria esperienza di spettatore alle lezioni sulla «riforma degli studii classici» tenute alla Scuola di magistero della Sapienza dal poeta dialettale Giuseppe Martellotti, in arte Guido Vieni (1864-1942): quest’ultimo dilettava gli studenti con traduzioni in romanesco-viterbese tratte da Omero e Orazio nel tentativo di far comprendere al pubblico moderno come quella poesia dovesse suonare all’orecchio dell’ascoltatore antico, restituendone in certi casi l’espressività anche cruda. Martellotti prende di mira in particolare la traduzione dell’*Iliade* di Vincenzo Monti il quale, «intossicato di accade-

---

<sup>96</sup> Vitelli (1962 [1917-1920], 97) nega valore alle traduzioni artistiche nella formazione classicista in quanto utili solo a «preparare generazioni di retori e poetastri inetti». Pasquali (1971 [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. Il divorzio tra ‘poeti’ e ‘professori’ nel campo della traduzione (Mounin 1965, 141) trova accenni anche nelle considerazioni rese nel 1920 da Thomas Stearns Eliot, allora ancora sconosciuto al grande pubblico come critico e poeta d’avanguardia (Ackerman 1986, 329), a proposito di una 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 Gilbert 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» (Eliot 1920, 70). La critica di Eliot si fondeva in realtà 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 (cfr. Ackerman 1986, 333; 335).

mia 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 di smuovere l'ascoltatore a partecipare 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». <sup>97</sup> L'esempio della viva lingua dialettale, che già aveva appassionato Romagnoli con i canti popolari, <sup>98</sup> nonché della creatività poetica di Martellotti potrebbero aver influenzato il giovane studente a seguire la via della traduzione e teorizzarne i principi a vantaggio del gusto moderno.

### 3.2. LA TRADUZIONE COME PRODOTTO ARTISTICO

Nonostante nella conferenza del 1911 Romagnoli faccia riferimento anche all'imprescindibile ruolo dell'esegeta nell'attività di illustrazione dei classici (Id. 1917 [1911], 79), 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 ma le intendesse riservare proprio alla traduzione. <sup>99</sup> Nel saggio prefatorio al *Ciclope* del 1911, Romagnoli – riferendosi brevemente a un precedente giudizio di Bene-

---

<sup>97</sup> Le citazioni sono riportate in Romagnoli 1929, 170-171.

<sup>98</sup> 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).

<sup>99</sup> Massa Positano 1948, 99-100. 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'ori-

detto Croce (1866-1952) il quale, in un articolo dal 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 (Croce 1911, 77) – 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 io faccio punto, viene 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, contentati 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 del valore assoluto di questo lavoro (Romagnoli 1911b, lviii-lix).

Romagnoli, dunque, sembra promuovere una sorta di sintesi tra le attività di *interpretes* e *orator* di memoria ciceroniana, nonostante le due anime di cui si fregia lo stesso grecista non paiano aderire completamente. Già Perrotta (1948, 95) 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:<sup>100</sup> in maniera simile, Romagnoli si

---

ginale (Gadamer 1983 [1972<sup>3</sup>], 444). Cfr. Condello - Pieri 2011 per una selezione di esempi pratici intorno al binomio commento-traduzione di testi classici.

<sup>100</sup> A questo proposito si veda anche Pasquali 1971 [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.

sarebbe impegnato a tradurre i classici rimanendo spiritualmente fedele agli originali senza tentare di abbellirli con ornamenti pleotorici. Perciò, conclude Perrotta citando Croce, era un «traduttore nato» in quanto era «artista nato» (*ibidem*).

L'allusione di Romagnoli all'«amico filosofo» nella *Prefazione* al *Ciclope* 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, Vincenzo Morello, Massimo Bontempelli, Giuseppe Fraccaroli, Camillo Cessi, Ettore Bignone, Emilio Bodrero – in riferimento alla svalutazione di Carducci da parte dello stesso filosofo napoletano e di Enrico Thovez.<sup>101</sup> Se la polemica si rife-

---

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'*Orestiate* 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».

<sup>101</sup> Con l'articolo *I greci e il verso libero* pubblicato sulla «Nuova Antologia» nel 1910 (ora in Romagnoli 1911d, 7-22) il grecista 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 melodica (vd. *infra*, cap. II, § 2), per cui rifarsi a metri antichi per innovare quelli italiani non avrebbe senso, poiché 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, poteva permettere di raggiungere risultati soddisfacenti. Inoltre, Romagnoli rintraccia nello scritto di Thovez alcuni plagii 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 ma per «la convinzione

riva alla rivendicazione di un metodo critico che, richiamandosi a Carducci come «alternativa a Croce»,<sup>102</sup> ribadiva l'importanza dell'esperienza, del mestiere dell'artista nella valutazione della poesia,<sup>103</sup> 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» (Croce 1908 [1902], 19) consente di comprendere l'«inevitabile 'corollario'» (Zoboli 2004, 74) circa l'impossibilità delle traduzioni. Variando continuamente le singole impressioni muteranno anche i fatti espressivi che ad esse si riferiscono, per cui l'attività spirituale del traduttore risulterà inevitabilmente diversa da quella dell'autore originale dando luogo a due espressioni differenti. Croce, quindi, ammette l'esistenza di due possibili casi di traduzione: da un lato le traduzioni 'inestetiche' o interlineari che ripropongono in forma logica il fatto estetico originale come «semplici commenti» di quest'ultimo; dall'altro le traduzioni 'estetiche' che rendono il contenuto del testo originale in una forma diversa, sulla base dell'impressione *propria* del traduttore (vd. Croce 1908 [1902], 78-79). 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» (Zoboli 2004, 74), anche se Croce ammette una possibilità

---

che ha infuso in un incalcolabile numero di giovani, ingegnossissimi, 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).

<sup>102</sup> Questo il titolo del primo capitolo in Langella 1989, che esamina le posizioni contrarie al metodo critico crociano nei primi anni del Novecento.

<sup>103</sup> Il 'monopolio' degli artisti, come lo definì Prezzolini (in Romagnoli 1911d, 51), si declina in una critica valida solo «in quanto consapevole per esperienza diretta dei processi interni all'elaborazione letteraria» (Langella 1989, 9).

relativa delle traduzioni quando si presentano come «espressioni somiglianti, e più o meno prossime» all'opera originale, mantenendo però, rispetto a quest'ultima, un valore autonomo (Croce 1908 [1902], 84).

Sulla base di queste premesse il programma di Romagnoli, esposto proprio negli anni della polemica carducciana, assume, secondo Zoboli (2004, 86), «un sapore chiaramente anticrociano» 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» (Croce 1911, 7).<sup>104</sup> 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» (Id. 1907, 206). Anche in questo caso, tuttavia, la lode è rivolta alla spontaneità e all'eleganza delle versioni, quindi al «piano assolutamente esterno dell'«estrinsecazione»» (Zoboli 2004, 87) che ha il merito di celare la difficoltà del tradurre.

Nel 1917, 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

---

<sup>104</sup> 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).

va prodigando graditissimi esempî di respiscenza patriottica» (Romagnoli 1917b, xxi). Tuttavia, il riferimento 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 da lui stesso tradotte. Pur confermando le precedenti posizioni grazie all'esperienza diretta come traduttore, Croce ammette che «le traduzioni non vengono mosse dalla impossibile speranza di dare gli 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 o familiare» (Croce 1921 [1919], viii-ix). Questa ammissione restringe il campo rispetto alle affermazioni dell'*Estetica* riguardo alla possibile esistenza di traduzioni 'sommiglianti' all'originale: limitando l'equivalenza, Croce limita, di fatto, «il diritto della traduzione stessa in quanto traduzione, e insist[e] semmai, come poi nella *Poesia*, sulla traduzione come opera d'arte originale» (Zoboli 2004, 88).

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: il primo volume delle tragedie di Eschilo inaugura il progetto della collezione Zanichelli proprio nel 1921. La risposta si colloca nella *Prefazione* alla *Versioni poetiche* di Giacomo Zanella (1820-1888)<sup>105</sup> 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» (Romagnoli 1921c, xiv). Romagnoli riconosce come la mancata equivalenza tra originale e traduzioni sia una verità indubitabile, ma, su questa base,

---

<sup>105</sup> Grazie alla solida preparazione classica, Zanella si rivolge ad 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, 75-79.



dichiarare le traduzioni «assolutamente impossibili» in quanto «una versione non può dare nessuna idea del testo» (ivi, xv)<sup>106</sup> rappresenta un'affermazione insostenibile: «codeste illazioni non le troverete sciorinate così nude e crude; ch  allora troppo facilmente mostrano la loro inconsistenza. Ma via via, nella critica pratica, le vedrete sottintese come indiscutibili postulati» (*ibidem*). 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 ispirato poeti ed artisti, ha raffinato il gusto di intere generazioni» (ivi, xvi): 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 nonch  renderlo cosciente del valore estetico ovvero della mediocrit  delle versioni di uno stesso testo.<sup>107</sup>

Tale premessa, intesa a 'riabilitare' la traduzione rispetto all'opinione della critica crociana,   seguita dalla descrizione circa l'essenza di quello che Romagnoli definisce l'«ircocervo» della traduzione poetica (ivi, xvii): partendo da un discorso sulla genesi della poesia, che nei concetti e nel lessico sembra richiamare l'*Estetica*,<sup>108</sup> il grecista considera come al traduttore

---

<sup>106</sup> Zoboli (2004, 88-89) 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.

<sup>107</sup> Romagnoli 1921c, xvi. Anche Croce (1936, 103) citer  la versione del Monti «come supremo esempio di traduzione poetica: in un passo, tra l'altro, che nega la liceit  di accostare le "belle infedeli" alle "brutte fedeli"» (Zoboli 2004, 89).

<sup>108</sup> Zoboli basa la sua affermazione sul seguente passo (Romagnoli 1921c, xvii-xviii): «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   qui massima. Nello spirito del traduttore lo stimolo non   offerto direttamente da immagini della vita, bens  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 per  sino a un certo punto sembra

si richieda minore energia creativa rispetto al poeta, anche se «in lui è precisa e cosciente l'aspirazione a una esatta riproduzione, che nel poeta originale può essere velata ed incosciente» (ivi, xviii). L'armonia poetica si esprime, infatti, secondo tre fattori: la generale ossatura ritmica che è «susceptibile di fedelissima 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 (ivi, xviii-xix). La riproduzione di questa musicalità, che «trascende di molto il mero suono degli elementi fonici», viene intesa come «compito puramente soggettivo» del traduttore (ivi, xix-xx): 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» (ivi, xx). 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'incisore, 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 «maggiore è lo sforzo della riduzione, più vasto il campo riservato alla originalità, il suo posto nella gerarchia artistica deve essere stabilito un grado più alto» (ivi, xxiii).<sup>109</sup>

Romagnoli prosegue nel considerare come la soggettività artistica del traduttore si riscontri anche nell'opera di Zanella,<sup>110</sup> le cui idee circa la traduzione erano sicuramente affini agli intenti

---

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.

<sup>109</sup> Cfr. anche ivi, 90.

<sup>110</sup> Cfr. anche Baldo 2017, 16: «Era passione dello Zanella tradurre e lo ricorda nel citato sonetto lxxvi: “Vestir di grazioso italo manto / Qualche vecchio cantor greco o latino / Fu giornaliero mio trastullo e vanto / Sin dagli anni più

artistici del grecista quanto sfavorevoli alla «pedanteria filologica» (Baldo 2017, 62-63):

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 (Zanella 1990 [1853], 50-51).

Nella versione di Teocrito, ad esempio, Zanella dimostra una «perfetta indipendenza [...] dalla forma ritmica del testo [...] per la sua mentalità e pel carattere della sua 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» (Romagnoli 1921c, xxv-xxvii); similmente, l'appiattimento del «colore schiettamente mimico» di alcuni idilli «in una fraseologia uniforme e spesso e volentieri accademica» (ivi, xxvii-xviii) è ricondotto al disinteresse di Zanella per le ricerche filologiche che avevano rivelato le sfumature dell'arte teocritea (ivi, xxxii). Inoltre, l'opera del traduttore non si rivolge ad un unico autore e ad un'unica lingua straniera ma si nutrive di svariate letture, tra le quali sceglie i componimenti da rielaborare:

Dalle sue varie e molteplici letture, condotte con la passione del buon-gustaio, 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 compiti 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

---

verdi" [...] amare e apprezzare coloro che poetano in altra lingua significa in primo luogo *impadronirsi* del loro verso, del contenuto e farlo proprio».

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 (ivi, xxxiii-xxxiv).<sup>111</sup>

L'attività di Zanella, pur 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 costruito orecchio» (ivi, xxxiv); 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 (ivi, xxxvii-xxxviii). 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» (ivi, xxxix).

### 3.3. NELL'OFFICINA DEL ROMAGNOLI TRADUTTORE

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 e permettono di comprendere alcune scelte da lui operate nelle versioni dei classici greco-latini. Come affermato da Lidia Massa Positano (1948, 83) 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»,

---

<sup>111</sup> 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, 21-22.

dall'altro il «particolare aspetto che presenta la sensibilità di chi ha tradotto»: come nelle tesi esposte dal grecista, 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.<sup>112</sup> 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 (ivi, 84). Massa Positano considera, inoltre, come entrambe queste caratteristiche si mantengano salde in Romagnoli grazie ad una disciplina che non gli consentì dispersioni ma, anzi, influenzò 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 a 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 (ivi, 85).

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» (*ibidem*); inoltre, una disposizione 'naturale' allo stile di Aristofane,<sup>113</sup> che si riscontra anche in altre opere della

---

<sup>112</sup> Per un approfondimento generale cfr. Venuti 1995.

<sup>113</sup> 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».

produzione originale, fu «causa e origine di quel felice e invero assai raro fenomeno che è una traduzione perfetta» (ivi, 87).<sup>114</sup> Il colore e la sensibilità musicale (sull'esempio dannunziano e come postulato nella conferenza *La diffusione degli studi classici*) rappresentano, infatti, le caratteristiche precipue dell'arte poetica di Romagnoli, insieme ad un particolare senso del comico che viene influenzato dalla musa carducciana nei toni veementi e polemici (ivi, 88-92) 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» (ivi, 91).<sup>115</sup>

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<sup>116</sup> dovendo riprodurre le caratteristiche di un linguaggio colto, letterario e tragico, trasformato però in dizione comica dall'intuizione autoriale che se ne serve

---

<sup>114</sup> Nel suo contributo Massa Positano riporta alcuni esempi di fluidità versificatoria e di commento comico-satirico tratti dalle composizioni originali, in versi e in prosa, di Romagnoli.

<sup>115</sup> Serianni 2012, 640-641 offre altri esempi dello stile «vivace e brillante» delle 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.

<sup>116</sup> 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, e nella creazione di *hapax* e di nomi parlanti, parole e allusioni oscure.

ad uso parodico (ivi, 92-93). 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» (ivi, 93).<sup>117</sup> 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» (*ibidem*), 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. 105-106, μηδὲν εἴτης νήπιον; ἀλλ' εἴ τι κήδει τῶν πατρῶων 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<sup>118</sup> e 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,<sup>119</sup> di fronte alle sottili elucubrazioni di Socrate e degli allievi del Pensatoio. Allo stesso modo, anche le altre espressioni elencate risultano intensificate

<sup>117</sup> Dello 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».

<sup>118</sup> *LSJ*, s.v.: «[...] stronger form of ὄλλυμι, *destroy utterly, kill*, in Hom. mostly of death in battle, ἀπόλεσε λαὸν Ἀχαιῶν *Il.* 5.758, al.; ἐκπάγλως ἀπόλεσσαν *ib.* 1.268; also of things, *demolish, lay waste*, ἀπόλεσεν Ἴλιον ἱρήν *ib.* 5.648, etc.». Cfr. anche ivi, s.v. ἀπόλλυμαι: «[...] *perish, die, [...] cease to exist [...]*».

<sup>119</sup> Cfr. a questo proposito Zimmermann 1993, 257-258.

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 IV 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 (ivi, 94).<sup>120</sup> 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 del V secolo riproducevano le caratteristiche e i modi triviali dei protagonisti di farse originarie.<sup>121</sup> 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 richieda il testo greco, «da una più intensa frequenza di espressioni popolaristiche, 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» (*ibidem*).<sup>122</sup>

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. 23-24 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

---

<sup>120</sup> 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*.

<sup>121</sup> Cfr. Troiani 2021c, 23-27. Sulle teorie di Romagnoli intorno alla genesi e allo sviluppo della commedia vd. anche *infra*, cap. II, § 1.2.

<sup>122</sup> Esempi dell'uso del dialetto si trovano in Pontani 1976, 10.



distanza tra i suoni: «Ah! fu quando / comprai quel *puro sangue!* Poveretto / me! Ti si fosse marcito avanti il *sangue!*» (*ibidem*).<sup>123</sup> 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» (ivi, 95). Significativo, infine, è il progresso che la traduzione di Romagnoli apporta all'interpretazione di Aristofane rispetto alle precedenti, progresso che deriva certamente dalla familiarità instauratasi con l'autore nel corso degli 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 sofisticata 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» (ivi, 97).

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,<sup>124</sup> 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

<sup>123</sup> Il testo greco recita: ὄτ' ἐπριάμην τὸν κοππατίαν· οἴμοι τάλας, / εἶθ' ἔξεκόπη πρότερον τὸν ὀφθαλμὸν λίθῳ.

<sup>124</sup> Riguardo a 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.

prevale una ricerca di concisione, di sapore alquanto letterario, che rende talvolta quasi affannoso il ritmo» (ivi, 100), 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» la versione (Valgimigli 1927, 65). 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 (vd. *infra*, cap. II, § 2) 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.<sup>125</sup> Sulle traduzioni dei tragici, ancora, il giudizio non è unanime: Pasquali (1973 [1925], 171) riteneva, ad esempio, che l'Eschilo e l'Euripide del Romagnoli si somigliassero come «due goccioline d'acqua» in quanto resi attraverso «una lingua freddamente classicistica» e poco incline alla fedeltà alla lettera, che il filologo registra anche per la versione di Aristofane; Massa Positano (1948, 106), tuttavia, segnala il pregio artistico delle versioni di *Baccanti*, *Agamennone* e *Alceste*,<sup>126</sup> forse perché tra le prime ad essere realizzate appositamente per la messinscena teatrale e, quindi, maggiormente curate dal traduttore.

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 traspare 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

<sup>125</sup> Cfr. Massa Positano 1948, 103-105.

<sup>126</sup> Sulla traduzione di *Alceste* vd. Zoboli 1999.

interiore» (ivi, 111). Tuttavia, come già accennato, l'opera di traduzione andava compiuta per adempiere ad 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 (De Falco 1948, 133). 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» (Treves 1992a, 291-292).

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.<sup>127</sup> Partendo dalla domanda che Eschilo rivolge a Dioniso al v. 1323 delle *Rane* (– ὀρᾶς τὸν πόδα τοῦτο; – ὀρῶ) in riferimento all'errore metrico al verso immediatamente precedente che cita l'*Ipsipile* di Euripide,<sup>128</sup> Serra dichiara il proprio «senso vivo di

---

<sup>127</sup> 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 1911. Cfr. Serra 1924, 177-178.

<sup>128</sup> 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 U U –, a licence which appears occasionally in Euripidean aeolics and in particular in *Hypsipyle* fr. 1 iii 7».

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 altre persone, da lui identificate con «gli scienziati», fossero effettivamente in grado di comprendere il testo antico gli riusciva di conforto (Serra 1924, 179-180).

Riflettendo quindi sull'impossibilità di conoscere con esattezza la poesia greca e il gusto estetico quali dovevano essere presso l'antica civiltà (ivi, p, 180), Serra afferma che la Grecia che oggi piace è quella descritta da Romagnoli nella conferenza del 1906,<sup>129</sup> una Grecia «romantica e barbara, disordinata e colorata [...] nella sua realtà autentica, nel suo sapore, come dicono, di cosa vissuta» (ivi, 181) 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 dai 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 sostituirci 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 (ivi, 182).<sup>130</sup>

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, a suo dire, riproducono approssimativamente i testi scegliendoli tra «quanto può avere un qualche interesse per l'arte o per la storia, omettendo i frustoli, e ciò che non val nulla e i luoghi osceni» (ivi, 241). Inoltre, Serra ritiene anacronistica l'ambizione dei traduttori di restituire i poeti lirici in metrica barbara, dal momento che i lettori moderni non possono più, come Dioniso, rispondere affermativamente al quesito eschileo e, quindi, comprendere il valore della metrica

---

<sup>129</sup> Cfr. Zoboli 2004, 92.

<sup>130</sup> Il riferimento è qui all'istituzione della materia di Cultura greca nei licei, abolita nel 1911 (Serra 1924, 177).

antica.<sup>131</sup> Oltre a Fraccaroli, Serra cita anche Pascoli e Romagnoli quali traduttori immaginifici, attenti a riprodurre la sostanza poetica più che la forma linguistico-grammaticale (ivi, 243),<sup>132</sup> giungendo a traduzioni che rappresentano il poeta antico «non più come una raccolta di frasi e di modi, ma piuttosto di motivi poetici, di fantasmi e di movimenti lirici o drammatici» (ivi, 242): traduzioni, dunque, che avvicinano la Grecia al pubblico con sentimento più o meno artistico<sup>133</sup> ma che non sono adatte a infondere, secondo Serra, «la mancanza e il desiderio e magari il tormento» per la poesia greca (ivi, 244).

Nonostante le affermazioni postume di Serra e le varie critiche mosse dai più importanti intellettuali dell'epoca, come Benedetto Croce, al programma di Romagnoli, la raccolta dei «Poeti greci» ebbe il merito di rendere «per la prima volta familiari gli autori greci, ed in particolare Aristofane, a non piccoli strati della classe media» (Degani 1969, 1446),<sup>134</sup> anche se, rileva Treves (1992a, 296), 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 da scolari e studenti, persone colte, salotti eleganti e professionisti «in fregola di umanesimo». 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;<sup>135</sup>

---

<sup>131</sup> Cfr. Zoboli 2004, 93. Serra 1924, 241 parla di una «superstizione che poteva avere senso ai tempi di Platen o di Carducci».

<sup>132</sup> 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.

<sup>133</sup> 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».

<sup>134</sup> Cfr. anche De Falco 1948, 133.

<sup>135</sup> Perrotta 1948, 94-95. Cfr. anche Degani 1969, 1446; Coppini 2003, 919: «E se è vero che per la maggior parte queste traduzioni – in particolare quelle

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 (De Falco 1948, 133), oppure perché proprio l'Aristofane avrebbe segnato il limite della sua attività erudita con ricadute sulle stesse traduzioni.<sup>136</sup>

Eppure, nonostante lo scarso valore filologico ed esegetico attribuito dalla critica contemporanea e il crescente oblio in cui cadde 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<sup>137</sup> 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<sup>138</sup> 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» (Massa Positano 1948, 99): 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.<sup>139</sup>

---

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».

<sup>136</sup> Cfr. Treves 1992a, 288; Degani 1969, 1446-1447.

<sup>137</sup> Cfr. Serianni 2012; Piras 2021.

<sup>138</sup> Cfr. Croce 1907, 206-207.

<sup>139</sup> 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

##### 4.1. IL DRAMMA ANTICO IN ITALIA AGLI ESORDI DEL XX SECOLO

Nel suo contributo alla biografia di Romagnoli, Gino Cucchetti si sofferma primariamente sulla caratterizzazione del grecista come uomo di teatro. Rievocando un ‘litigio’ di quest’ultimo con Pirandello, avvenuto nel salotto letterario di Lucio D’Ambra,<sup>140</sup> Cucchetti mette in luce la sua profonda competenza sull’attività teatrale:

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, nessuno escluso, 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 (Cucchetti 1964, 14-16).<sup>141</sup>

Romagnoli si presenta dunque come un cultore della pratica scenica ed è in grado di conversare in maniera convincente con i

---

<sup>140</sup> Pseudonimo di Renato Eduardo Anacleto Manganella (1880-1939), giornalista, romanziere, commediografo e critico drammatico.

<sup>141</sup> 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 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). Sui rapporti meno cordiali tra Pirandello e Romagnoli cfr. invece Fried 2014, 84-85; Rasera 2021, 145-147.

maggiori intellettuali dell'epoca: oltre ad intraprendere l'attività di *metteur en scène* di spettacoli classici e moderni,<sup>142</sup> infatti, fu conosciuto anche in veste di recensore e le sue critiche teatrali pubblicate sull'«Ambrosiano» vennero in seguito 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<sup>143</sup> e introduce l'idea di creare 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 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

---

<sup>142</sup> Tra le drammaturgie originali si segnalano le raccolte dei *Drammi satireschi* e gli adattamenti tratti da *I promessi sposi* e *Don Chisciotte*.

<sup>143</sup> 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 sottigliezze e sofismi» (Romagnoli 1919b, 5). 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 rarissime 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»).



museo o altro (Romagnoli 1919b, 85-92). 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 e, insieme, per la professionalizzazione degli attori:

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 [...]. La maggior parte [*scil.* degli attori] 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 (ivi, 93-94).

Anche in questo caso, l'impostazione teorico-pratica data all'insegnamento tramite la rappresentazione, ogni anno, di drammi di differenti epoche si doveva realizzare in un corso di letteratura drammatica basato sull'esposizione letteraria e contestualmente tecnica della materia (ivi, 95-96).

Le considerazioni riportate vanno inquadrare 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 professore di Letteratura greca. Tuttavia, questa esperienza fu preceduta da alcune dichiarazioni, avanzate durante la conferenza letta al quarto convegno di 'Atene e Roma', riguardo all'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 di 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» (Id. 1917 [1911], 126).<sup>144</sup> La proposta di Romagnoli

---

<sup>144</sup> Ancora oggi, la messinscena di testi del dramma antico rappresenta il principale strumento per promuoverne la conoscenza tra i neofiti. Cfr. Condello - Pieri 2013, 558-559.

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 nello spettacolo diretto da Max Reinhardt nel 1910,<sup>145</sup> sia in Italia con la messinscena per la Drammatica Compagnia di Roma di una riduzione dell'*Oresteia* nel 1906 al teatro Argentina.<sup>146</sup>

Tuttavia, nell'Italia del 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 (ivi, 128-137).

L'allestimento a Fiesole dell'*Edipo re*, diretto e interpretato dall'attore e capocomico Gustavo Salvini proprio nel contesto del quarto convegno di 'Atene e Roma',<sup>147</sup> 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» (ivi, 137). Secondo Pintacuda (1978a, 5), quell'operazione ebbe il merito di riportare il dramma antico sulle scene italiane riscoprendolo

---

<sup>145</sup> Sull'*Edipo re* diretto da Reinhardt cfr. Flashar 1991, 126-128; Macintosh 1997, 298-301. Vd. *infra*, cap. II, § 3.3 a proposito delle possibili influenze di questo spettacolo sulla messinscena del dramma antico nell'attività di Romagnoli.

<sup>146</sup> Cfr. Romagnoli 1917 [1911], 127-128. Su questo spettacolo vd. inoltre Petri 2012, 185-192.

<sup>147</sup> Promotore della rappresentazione fu Angiolo Orvieto, che si avvale della collaborazione della moglie Laura. Per una ricostruzione dell'evento cfr. Garulli 2016, 74-75.

«non nel senso letterario o storico, bensì nel senso propriamente teatrale e spettacolare».<sup>148</sup> Eppure, la messinscena fu preceduta, almeno in Italia, dalla citata prova del teatro Argentina nonché dalle sperimentazioni drammaturgiche di Gabriele D'Annunzio (1863-1938) 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 nel *Fuoco* (Valentini 1992, 11) ed eseguite praticamente con una serie di produzioni delle sue opere drammatiche. La proposta dannunziana intendeva, infatti, 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.<sup>149</sup> Il poeta, al contrario, proponeva di favorire una «rinascenza della tragedia»<sup>150</sup> di carattere latino – in contrapposizione, dunque al modello del teatro di Bayreuth e alla «presunta continuità storica fra Grecia e Germania» (Treves 1992b, 146) – e insieme moderno, in quanto

---

<sup>148</sup> Tuttavia, Pintacuda pare confondere 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; Napolitano 2019, 89). L'attore, inoltre, ha portato in scena nel 1909 l'*Ippolito portatore di corona* di Euripide al teatro Valle di Roma (cfr. Boutet 1909, 3) e in altre piazze.

<sup>149</sup> Cfr. *ivi*, 16; 24-26. Su un rinnovamento nella composizione di libretti adeguati alla partitura musicale cfr. D'Annunzio 1886-1887 (= Valentini 1992, 62-66).

<sup>150</sup> Questo il titolo di un articolo di D'Annunzio pubblicato su «La Tribuna» del 3 agosto 1897 (= *ivi*, 78-80), dove viene rievocata l'esperienza delle rappresentazioni di *Eumenidi* e *Antigone* presso il Teatro romano di Orange.

la forma drammaturgica ideata si fondava non sulle caratteristiche del teatro di prosa ma sull'incontro tra più arti (pittura, architettura, poesia, musica) per convergere nel 'poema visibile'. Nato da considerazioni sulla transizione della tecnica pittorica nella composizione del romanzo, il concetto di poema visibile si trasferisce 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 della parola poetica, dove la descrizione – il quadro – coabitava con la narrazione – il tema – la linea ininterrotta, ma variata, dell'azione della *dramatis persona*» (Valentini 1992, 22): si trattava, quindi, di rendere 'plastica' la parola teatrale e offrire allo spettatore un'esperienza sinestetica tale da coinvolgerlo totalmente nel dramma.<sup>151</sup>

Quest'idea di spettacolo come 'visione' deriva in D'Annunzio dalle speculazioni nietzschiane, mediate presumibilmente dalla stampa francese e dall'amico Angelo Conti:<sup>152</sup> 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 (ivi, 32) e, «sulla scia di Wagner e di Romain Rolland»,<sup>153</sup> si realizza in un evento cultu-

---

<sup>151</sup> Cfr. Valentini 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 perseguita 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».

<sup>152</sup> 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 1901, mentre in Italia fu pubblicata nel 1907) come pare dalle citazioni presenti nella *Beata riva* (1900). Cfr. Treves 1992b, 134.

<sup>153</sup> Per un approfondimento vd. Puppa 1979.

rale di massa,<sup>154</sup> 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» (ivi, 43-45).<sup>155</sup> 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» (Morasso 1897 = Valentini 1992, 80),<sup>156</sup> intesa appunto

---

<sup>154</sup> Suggestiva l'ipotesi di Treves (1992b, 138-141) 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.

<sup>155</sup> Vd. anche D'Annunzio 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 quotidiana 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».

<sup>156</sup> L'epiteto era stato ricavato da un articolo del visconte Melchiorre de Vogüé, pubblicato nel 1885 sulla «Revue des deux mondes» con il titolo *La 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, 143-146).

come rinascita della tragedia nel suo originale carattere di culto e cerimonia,<sup>157</sup> ma salutata anche come rinnovamento teatrale e, insieme, politico-culturale. Secondo l'opinione di Treves (1992b, 136), 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» e, per quanto riguarda l'esegesi del dramma antico, si propone in discontinuità con l'interpretazione della filologia tedesca a favore, invece, di una riscoperta artistico-estetica di ascendenza latino-mediterranea che risuonerà anche nelle teorie di Romagnoli sul rinnovamento degli studi classici.<sup>158</sup> D'altronde, l'identificazione della tragedia moderna e mediterranea voluta da D'Annunzio con un «teatro di festa» (Morasso 1897 = Valentini 1992, 82) 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),<sup>159</sup> tende al poema visibile dannunziano se non, addirittura, ad una creazione organica concepita da un solo *chorodidaskalos*.<sup>160</sup> 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

---

<sup>157</sup> Cfr. Morasso 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».

<sup>158</sup> Cfr. Di Martino 2019a, 182-183.

<sup>159</sup> Cfr. Piazza 2019, 15.

<sup>160</sup> 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.

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» (Bonajuto [1927?], 19).<sup>161</sup>

Osservazioni simili furono avanzate anche da Edoardo Boutet (1856-1915), importante critico teatrale napoletano e direttore artistico del primo teatro stabile d'Italia, il teatro Argentina, e della sua 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 (1921, 30) definì 'apostolico', 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,<sup>162</sup> ma per la fusione coerente dei diversi segni, quali «testo, interpreti, allestimento scenico, gestione, ruolo del pubblico» (Barbina 2005, 30). Si rendeva perciò necessario, secondo Boutet, 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 naturali, definite dal termine 'coltura', fino

---

<sup>161</sup> Cfr. anche Piazza 2019, 12-13 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.

<sup>162</sup> 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, monologhia, staccato dal quadro scenico, alla ribalta, mentre gli attori modesti son lì quasi unicamente per fornirgli l'attacco alle battute» (Boutet 1909, 3). Al contrario, il critico apprezza l'arte di Sarah Bernhardt che rivela il profondo studio alla base della sua interpretazione drammatica (Boutet 1893).

all'attenzione dovuta alla complessità della produzione in ogni suo aspetto, la 'fattura' (ivi, 40-41).

La 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 – e prezzi dei biglietti accessibili.<sup>163</sup> Il debutto del *Giulio Cesare* di Shakespeare in apertura di stagione fu accolto con successo proprio grazie alla ricercata collaborazione dei vari elementi scenici e ad un allestimento degno di un teatro stabile, come affermerà Pirandello nel ricordare questo spettacolo insieme alla già citata riduzione dell'*Orestide*.<sup>164</sup> A quest'ultima, tuttavia, non fu riservata la stessa accoglienza dell'opera shakespeariana, anzi le repliche romane vennero ridotte per mancata risposta del pubblico;<sup>165</sup> diversamente, però, nella conferenza del 1911 Romagnoli riporta una confidenza dell'«amico»

---

<sup>163</sup> L'istituzione, che prese il nome ufficiale di Teatro Stabile della Città di Roma, fu creata per iniziativa del conte Enrico 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 ora si esprimevano a favore del 'nomadismo' teatrale italiano come manifestazione di versatilità, ora si mostravano contrari alla scelta in cartellone di testi così diversi tra loro, ora mettevano in discussione la soppressione dei ruoli per gli interpreti (cfr. Barbina 2005, 62-63).

<sup>164</sup> Ivi, 67-68; Pirandello 1906.

<sup>165</sup> Ivi, 78. Secondo Petri (2012, 185-186) l'allestimento era inteso ad «ammodernare» la trilogia eschilea recuperando una sensibilità tragica mediata da quel gusto in bilico fra suggestioni simbolistiche e toni naturalistici di cui in quel torno di tempo d'Annunzio stava ormai diventando, non solo in teatro, il massimo interprete». La critica si divise sull'efficacia dell'esperimento, in particolare in riferimento all'abolizione del coro che in certe parti dello spettacolo venne sostituito dalla presenza di alcune comparse.



Boutet<sup>166</sup> in seguito ad una replica dell'*Orestide* a Bologna, così profondamente partecipata dagli spettatori da fargli affermare che quell'evento rappresentava per lui «il vero teatro per tutto un popolo» (Romagnoli 1917 [1911], 128).

La nota familiarità tra D'Annunzio e Boutet<sup>167</sup> 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 quest'ultimo si fosse già dimesso dal ruolo di direttore artistico dello Stabile (Barbina 2005, 68, n. 13). 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, forse in un passaggio,<sup>168</sup> anche a D'Annunzio, in ogni caso esplicitamente citato nella conferenza pindarica proprio per l'affinità con la tecnica compositiva plastico-visiva del poeta tebano,<sup>169</sup> 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.

---

<sup>166</sup> Cucchetti (1964, 12) ricorda che Boutet frequentava il salotto letterario di Lucio D'Ambrà, dove fu coinvolto nella discussione tra Romagnoli e Pirandello (ivi, 15).

<sup>167</sup> 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.

<sup>168</sup> Cfr. Romagnoli 1917 [1911], 129-130: «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».

<sup>169</sup> Cfr. Romagnoli 1958 [1910], 275, n. 1.

#### 4.2. LE RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE DI ROMAGNOLI CON L'UNIVERSITÀ DI PADOVA E LE PROVE PROFESSIONISTICHE A FIESOLE E ROMA (1911-1913)<sup>170</sup>

Come racconta lo stesso Romagnoli in un articolo apparso sul «Secolo XX» nel maggio 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,<sup>171</sup> 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» (Romagnoli 1958 [1924], 505-506). 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 casacennici, 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*» (ivi, 506).

Al di là dell'eco antifilologica di cui lo scritto, postumo al 1917, risente, le idee di Romagnoli a proposito delle rappresen-

<sup>170</sup> In questo paragrafo si riprendono e approfondiscono alcune conclusioni riportate in Troiani 2020a.

<sup>171</sup> Cfr. Palombi 2009, 74: «Le programme des manifestations concernait les “trois capitales” de l'Italie unifiée (Turin, Florence et Rome), selon une division théorique et thématique qui finit par répéter la dichotomie traditionnelle entre économie et culture humaniste, selon un clivage caractéristique de la société bourgeoise italienne de l'époque».

tazioni dei drammi classici in epoca contemporanea rinviano ad analoghe concezioni a proposito della sua attività di traduttore di testi antichi. Il grecista 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 quarto convegno di 'Atene e Roma'; 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 al sollazzo e alla critica degli eruditi», decise di applicare agli spettacoli il medesimo metodo delle sue traduzioni: «resuscitare la parte vitale dell'arte antica, farne una *trasposizione* nella sensibilità moderna» (ivi, 507).

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 (1859-1925)<sup>172</sup> 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» (ivi, 506), che come altrettanto improvvisato attore con lo stesso Romagnoli durante una prova della sticomitia tra Penteo e Dioniso.<sup>173</sup> Riguardo alla recitazione, Romagnoli contattò l'attore e capocomico Gualtiero Tumiati il quale, trascinato dall'entusiasmo per il progetto, si mise a disposizione per

---

<sup>172</sup> Su Giacomo Boni vd. Barbanera 1998, 82-86.

<sup>173</sup> 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» (Romagnoli 1958 [1924], 507).

gli spettacoli e, in seguito, avrebbe collaborato anche per le rappresentazioni classiche a Siracusa. Alla fine, 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.<sup>174</sup> Tuttavia, Romagnoli decise di perseguire il suo progetto artistico e i tre spettacoli, a cui si aggiunse anche l'*Alceste*, furono portati in scena con grande successo negli anni immediatamente successivi, prima grazie alla collaborazione degli studenti dell'Università di Padova, poi nel 1913 con la compagnia del teatro Argentina in occasione degli spettacoli classici di Fiesole e, finalmente, anche a Roma (ivi, 509-510).

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 cavallo tra Ottocento e Novecento, veniva 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 dimostrava di tenersi aggiornato sulle novità del classicismo d'Oltremania citando, nella conferenza del 1911, i risultati ottenuti da Henry Browne, professore dello University College di Dublino, nella

---

<sup>174</sup> Cfr. Ferri 1911, 486. 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.

ricostruzione ritmico-musicale delle strofe corali greche e le relative esecuzioni fonografiche a cura della University College Choral Union.<sup>175</sup> Non stupirebbe, quindi, se il grecista si fosse rifatto ancora all'esempio anglosassone per l'idea di allestire spettacoli con la collaborazione di studenti universitari: simili produzioni, sia in lingua inglese sia in greco antico, erano state promosse in Inghilterra e Scozia fin dagli anni Settanta e Ottanta 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'*Altertumswissenschaft* tedesca, dall'altro alla crescente attenzione per le scoperte archeologiche di Schliemann e Evans anche al di fuori del contesto accademico.<sup>176</sup>

La prima prova di Romagnoli con il teatro universitario si ebbe già nel 1911 al teatro Verdi di Padova e al teatro Olimpico di Vicenza con le *Nuvole* di Aristofane, una scelta temeraria per la difficoltà del testo ma, a quanto pare dalle testimonianze, pienamen-

---

<sup>175</sup> Cfr. Browne 1909; Romagnoli 1917 [1911], 125. Inoltre, sempre 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 allo University College (vd. Souyouzoglou-Haywood 2007). Le attività universitarie di Browne potrebbero aver in parte stimolato l'elaborazione delle teorie di Romagnoli sull'ellenismo artistico: se la ricerca di modalità innovative per lo studio della metrica antica possono richiamarsi agli esperimenti di Browne e Pachtikos (vd. *infra*, cap. II, § 2), è invece da considerarsi maggiormente sicura l'influenza derivata dalla collaborazione professionale con Emanuel Löwy in riferimento allo studio autoptico dell'archeologia e delle arti figurate, come descritto dal grecista nel quarto convegno di 'Atene e Roma' (Troiani 2020a, 236-239).

<sup>176</sup> Sul rinnovamento degli studi classici nel Regno Unito cfr. Stray 1998. Le *performances* di teatro greco nei college di fine XIX secolo sono indagate in Hall - Macintosh 2005, 446-461.

te 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» (Ferri 1911, 493). L'allestimento curato da Romagnoli aveva, quindi, entusiasmato gli spettatori 'profani' creando una continuità tra il mondo contemporaneo e il quadro del V secolo a.C. come descritto da Aristofane:

dal nostro tempo di automobili e di aeroplani alla 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'eclettismo pragmatistico dei nostri nuovi filosofi alla satira feroce dei sofisti personificati per la denigrazione impertinente del poeta nel loro più nobile debellatore (ivi, 494).

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,<sup>177</sup> ottenendo risultati di assoluto rilievo per una compagnia di dilettanti (ivi, 493-494).

L'anno successivo Romagnoli porta in scena le *Baccanti* di Euripide che, dopo la prima al teatro Verdi di Padova il 18 maggio,<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Errante avrebbe partecipato anche agli altri allestimenti della compagnia studentesca. Il cast completo è segnalato in Ferri 1911, 493, n. 1 e comprendeva G. de Vecchi (Lesina), G. da Zara (Socrate), F. Lorigiola (Discorso giusto), I. Gasperini (Discorso ingiusto), il coro composto dalle «signorine Ester Cocco, corifea, Ferrini, Garatte, Praloran, Corvo, Drudi e dai signori Ferriguti, corifeo, Brisotti, Bardella, Prosdocimi, Steiner, Zaniboni». 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.

<sup>178</sup> Alla prima sarebbero stati presenti Fraccaroli, Angiolo e Adolfo Orvieto, Giacomo Boni, Massimo Bontempelli e Giosuè Borsi (cfr. Pancrazi 1912, 2).

partono in *tournée* per le piazze di Venezia (teatro La Fenice) e Trieste (teatro Rossetti).<sup>179</sup> Il cast, anche in questo caso, è costituito dagli studenti universitari di Padova, alcuni dei quali già attori nella rappresentazione delle *Nuvole*,<sup>180</sup> 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 suggeritori<sup>181</sup> e vari tecnici di scena.<sup>182</sup> Romagnoli assume la direzione artistica occupandosi, anche in questo caso, della traduzione e della riduzione del dramma,<sup>183</sup> nonché dell’allestimento scenico complessivo, ricostruendo scenografia, costumi e musica «su monumenti della Grecia classica».<sup>184</sup> 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:

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 il 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

---

<sup>179</sup> Cfr. Cucchetti 1964, 67.

<sup>180</sup> Dal programma di sala della rappresentazione al teatro Verdi (ora nel Fondo Romagnoli) si leggono i nomi di A. Ferriguto (Dioniso), G. Zannini (Tiresia), F. Lorigiola (Cadmo), A. Lami (Penteo), G.B. Medin (Guardia), V. Errante (Pastore; in questo caso il ruolo include anche quello del Secondo messaggero), M. Martello Maluta (Agave) e le corifee B. Lami (quest’ultima sarà scritturata anche a Siracusa per le *Coefore* nel 1921), E. Cocco e B. Cardin-Fontana.

<sup>181</sup> M. Dazzi e L. Lorigiola.

<sup>182</sup> G. Palumbo (direttore dei cori), M. Bonetti (direzione scenica), B. Puozzo (figurini), Berini - Pressi & C. di Milano (Scene), R. Genoni (costume di Agave).

<sup>183</sup> Il testo della riduzione è lo stesso pubblicato da Quattrini nel 1912 (vd. *infra*, cap. III, § 2.1).

<sup>184</sup> Fondo Romagnoli, foglio di sala di *Baccanti* al teatro Verdi di Padova, 1913.

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. (Pancrazi 1912, 2)

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, in appendice) mostrano l'attenzione ai dettagli del costume e della scenografia che ricalcano quel nuovo ideale classico, da Romagnoli inteso come popolare, policromo e romantico.<sup>185</sup>

Nel 1913 «una folata di entusiasmo ellenico ed archeologico»<sup>186</sup> 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 *Alceste* e *Ciclope* nell'ultima) era inteso a «esemplificare tutti i tipi drammatici del teatro greco» (Marescotti 1913, iv), 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 Augusto Osimo e da A.E. Marescotti, in un teatro con

<sup>185</sup> Romagnoli 1911 [1906], 207; cfr. anche Serra 1924, 181.

<sup>186</sup> *Rivista teatrale*, «L'illustrazione italiana», 9 marzo 1913, p. 238.



palco e piccola galleria, dove si poteva partecipare a concerti e spettacoli professionistici a prezzi modesti.<sup>187</sup> secondo una lettera di Anna Kuliscioff a Filippo Turati, il biglietto per il ciclo di rappresentazioni greche sarebbe costato una lira, i «posti distinti» tre lire e l'abbonamento alle tre serate nove lire (Treves 1992b, 141-142). La bassa cifra era motivata 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» (Marescotti 1913, vi). Attraverso le molteplici manifestazioni artistiche organizzate, il Teatro del Popolo intendeva offrire «una 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» (ivi, v).

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.<sup>188</sup> 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 simme-

---

<sup>187</sup> Treves (1992b, 141) ricorda di aver assistito proprio in quella sala anche a concerti di Arturo Toscanini con l'orchestra della Scala, una volta terminata la stagione concertistica e operistica del teatro.

<sup>188</sup> [Cajo] 1913. Secondo l'autore dell'articolo apparso sull'«Illustrazione italiana» del 9 marzo 1913, a p. 238, «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».

tria drammaturgica della tragedia, enfatizzata dalla presenza del coro (addirittura separato dagli attori sul palcoscenico)<sup>189</sup> 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.<sup>190</sup> Gli attori, scelti non più solo tra gli studenti ma anche tra laureati dell'Università di Padova e 'dicatori' noti,<sup>191</sup> dimostrano un profondo affiatamento nonostante il loro dilettantismo, che avrebbe condizionato lo stile di recitazione verso un tono eccessivamente enfatico.<sup>192</sup> In generale, il ciclo di teatro greco a Milano confermava il valore divulgativo dell'iniziativa soprattutto perché, a differenza di esperienze simili condotte 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.<sup>193</sup>

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

---

<sup>189</sup> Questa distanza tra coro e attori si mantiene, con rare eccezioni, anche negli spettacoli siracusani (vd. *infra*, cap. II, § 3.3).

<sup>190</sup> Ivi, vii: «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'*Alceste*, e quelli del *Ciclope* ci sono apparsi una meraviglia sotto ogni aspetto».

<sup>191</sup> 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.

<sup>192</sup> Ivi, vii; [Vice] 1913.

<sup>193</sup> [Sm.] 1913; Marescotti 1913, vi. Cfr. anche [G.p.] 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».

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.<sup>194</sup> 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 (1869-1967), 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,<sup>195</sup> 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 Mascacchi e Ugo Farulli.<sup>196</sup> 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».<sup>197</sup>

La natura maggiormente professionale di questi spettacoli è chiarita dalla stipula di un contratto tra il comitato, Romagnoli e la compagnia. Le clausole prevedevano che il grecista fornisse la traduzione e le partiture musicali (probabilmente le stesse usate

---

<sup>194</sup> Queste e le informazioni successivamente riportate si leggono su un libretto di sala dal titolo *Rappresentazioni classiche primaverili al Teatro Romano di Fiesole*, rinvenuto presso il Fondo Romagnoli e forse diffuso antecedentemente al debutto per tutta una serie di indicazioni sull'acquisto dei biglietti e sulle agevolazioni dei trasporti rivolte agli spettatori.

<sup>195</sup> Cfr. Pancrazi 1912, 2.

<sup>196</sup> Fondo Romagnoli, *Rappresentazioni classiche primaverili al Teatro Romano di Fiesole*, 7; 11.

<sup>197</sup> Ivi, 6.

anche nelle rappresentazioni universitarie) e si impegnasse 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 era a sue spese ma il comitato gli garantiva un'indennità di £ 1500 a cui si aggiungevano £ 500 per ogni rappresentazione, in modo tale da coprire sufficientemente la permanenza di Romagnoli nel capoluogo toscano. La compagnia, inoltre, si sarebbe impegnata in esclusiva con il comitato, stabilendo in accordo con Romagnoli l'assegnazione dei ruoli agli attori.<sup>198</sup> 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».<sup>199</sup> In sostanza, la responsabilità per la riuscita dello spettacolo risulta affidata, anche se per 'commissione', a Romagnoli, che da parte sua sembrava 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 1913, si evincono alcuni elementi non apprezzati dal recensore (la testa di Penteo in cartone, le comparse

---

<sup>198</sup> Un estratto scritto a mano del contratto, da cui si traggono le presenti informazioni, si trova ora in AFI, *Trattative con il Professore Ettore Romagnoli e contratti definitivi*, b. 3, fasc. 1.

<sup>199</sup> Citazione riportata in Del Vivo - Assirelli 1983, 35, n. 90.

«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» (Oliva 1913, 3). Il critico rimarca 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! (*ibidem*)

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.<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> Cfr. Piazza 2019, 15-17.

#### 4.3. GLI SPETTACOLI CLASSICI DI ROMAGNOLI AL TEATRO GRECO DI SIRACUSA (1914-1927): VERSO UNA NUOVA FORMA DI ARTE TEATRALE

L'origine delle rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa è stato argomento largamente esplorato dagli studi di ricezione del teatro antico, che 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.<sup>201</sup> Dalle dichiarazioni del conte e patrizio siracusano Mario Tommaso Gargallo (1886-1958), da considerare l'ideatore delle recite siracusane insieme al fratello Filippo Francesco,<sup>202</sup> 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 una simile attività:

Altrove, all'Estero, specialmente in Francia ed in Germania, dovunque si possano utilizzare pochi mal connessi ruderi o soltanto una felice 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 (Gargallo 1934 [1913], 29).<sup>203</sup>

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 realizza-

---

<sup>201</sup> Per una considerazione generale cfr. Michelakis 2010. Una più specifica trattazione sugli esordi moderni delle rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa è resa dagli studi di Di Martino 2019a e Piazza 2019.

<sup>202</sup> Cfr. Valensise 2021, specialmente 14-23.

<sup>203</sup> La centralità della regione Sicilia era 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.

re 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 ed estera insieme alla raccolta di sostegni finanziari e riduzioni per i «forestieri» a livello di accoglienza alberghiera e spostamenti ferroviario-marittimi (ivi, 31-34).<sup>204</sup>

Inizialmente, Gargallo aveva pensato di affidare la messinscena a Gustavo Salvini il quale, da parte sua, aveva provveduto a compiere degli studi *in loco* per valutare la fattibilità dell'iniziativa dichiarandosi interessato all'incarico per la notevole potenzialità artistica del luogo (ivi, 29-30). Tuttavia, su consulenza dell'archeologo roveretano Paolo Orsi, in quegli anni direttore del Museo archeologico di Siracusa e impegnato in diverse campagne di scavi in Sicilia nelle vesti di soprintendente,<sup>205</sup> 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» (ivi, 32). 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» (ivi, 41).<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> 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 Leopoldo Metlicovitz. Cfr. Piazza 2019, 15.

<sup>205</sup> Per un approfondimento sul coinvolgimento di Orsi in relazione all'avvio delle rappresentazioni siracusane si veda Barbanera - Curcio 2021.

<sup>206</sup> Cfr. Di Martino 2019a, 188-189 per la riconsiderazione di Eschilo in rapporto alla nuova «sensibilità post-romantica» 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).

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*.<sup>207</sup> L'impianto scenico dello spettacolo era stato ideato dall'«irregolare del teatro» Duilio Cambellotti (1876-1960),<sup>208</sup> mentre alla Compagnia dei Grandi Spettacoli diretta da Gualtiero Tumiati e Giuseppe Masi furono assegnati i personaggi principali.<sup>209</sup> Infine, Giosuè Borsi, che collaborò a titolo gratuito, rivestì il ruolo dell'Araldo.<sup>210</sup> 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 Clitennestra, dei prigionieri troiani, delle guardie e dei seguaci di Agamennone ed Egisto; dietro la scena, nascosta al pubblico, l'orchestra eseguiva i commenti musicali mentre i cori furono cantati da centocinquanta studentesse e studenti liceali di Siracusa mescolati ai figuranti.<sup>211</sup>

Il debutto dell'*Agamennone*, avvenuto il 16 aprile 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,<sup>212</sup> anche grazie all'alto valore arti-

---

<sup>207</sup> Cfr. la recensione allo spettacolo in Romagnoli 1924. Per una ricognizione generale sulla fortuna di *Agamennone*, cfr. Macintosh - Michelakis - Hall - Taplin 2005.

<sup>208</sup> I costumi furono eseguiti da B. Puozzo e M. Bonetti, «storici» collaboratori di Romagnoli per gli spettacoli universitari.

<sup>209</sup> Gualtiero Tumiati (*Agamennone*), Teresa Mariani (*Clitennestra*), Elisa Berti Masi (*Cassandra*), Giulio Tempesti (*Egisto*).

<sup>210</sup> 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!».

<sup>211</sup> Cfr. Id. 1934 [1914], 48; Pintacuda 1978a, 9. I nomi dei coristi sono riportati in AFI, Rassegna stampa 1914, «L'Ora», 4 aprile 1914.

<sup>212</sup> AFI, Rassegna stampa 1914, «Provincia di Cremona», 17 aprile 1914.



stico-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,<sup>213</sup> inoltre la data di inaugurazione della Biennale d'Arte a Venezia sarebbe stata variata proprio per non togliere attenzione agli spettacoli di Siracusa.<sup>214</sup> Romagnoli ricevette numerose buone recensioni dalla critica e l'inviato del «Morning Post» lo paragonò a Gilbert Murray,<sup>215</sup> 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 di Tumiati,<sup>216</sup> viene reso da Gargallo in un discorso del 28 luglio 1914. Il conte sottolineò l'alto valore dell'evento, che riportava per la prima volta una tragedia greca «nel suo ambiente naturale» (Gargallo 1934 [1914], 43), e si premurò 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» (ivi, 45), 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» (ivi, 47).

---

<sup>213</sup> AFI, Rassegna stampa 1914, «L'Ora», 17 febbraio 1914.

<sup>214</sup> Cfr. Pàntini 1933, 22; Piazza 2019, 15.

<sup>215</sup> AFI, Rassegna stampa 1914, «The Morning Post», 19 aprile 1914. Cfr. Di Martino 2019a, 190.

<sup>216</sup> Cfr. AFI, Rassegna stampa, 1914, «L'Ora», 2 aprile 1914; 5 aprile 1914.

Il secondo ciclo di rappresentazioni, già caldeggiato da Gargallo nel 1914,<sup>217</sup> 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 fu la seconda tragedia della trilogia eschilea, *Coefore*,<sup>218</sup> così come restò 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 originario di Termini Imerese Giuseppe Mulè (1885-1951).<sup>219</sup> La scelta del cast artistico ricadde sui membri della compagnia di Ettore Berti e Giuseppe Masi<sup>220</sup> e su elementi indigeni per il coro,

---

<sup>217</sup> 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.

<sup>218</sup> Inizialmente Romagnoli propose di allestire anche il *Ciclope* di Euripide (AFI, Contratti, Contratti con artisti e imprese, b. 21, fasc. 1, Contratto con Ettore Romagnoli), nonostante le perplessità avanzate da Gargallo (cfr. AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 19, fasc. 1, Lettera di Gargallo a Francesco Caffo, 2 agosto 1920, s.l.: «Ma come si farà il *Ciclope* con la stessa scena delle *Coefore*? L'antro di Polifemo sarà la reggia degli Atridi?»; Troiani 2021b, 154).

<sup>219</sup> Per un profilo del compositore e per un approfondimento sulla sua collaborazione con Romagnoli si rimanda ai contributi di Casali 2021 e 2022. In un primo momento, la scelta del compositore per le musiche di *Coefore* si orientò su Ildebrando Pizzetti (AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 19, fasc. 1, Lettera di Gargallo a Francesco Caffo, 2 agosto 1920, s.l.) il quale tuttavia declinò l'incarico con una lettera del 20 agosto 1920 (cfr. Valensise 2021, 31).

<sup>220</sup> 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 Clitennestra, Giuseppe Masi Egisto, Renata Sainati Cilissa e Bice Lami la prima corifea. I documenti dell'Archivio INDA riportano alcuni retroscena sulla scelta della compagnia, inizialmente affidata a Gualtiero Tumiatì 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» (AFI, Artisti, Gualtiero Tumiatì, b. 19, fasc. 4, Lettera di Gargallo a Tumiatì, 21 novembre 1920). La trattativa, tuttavia, non andò in porto per l'insistenza di Tumiatì a proporre attori giovani per i ruoli principali (cfr. ivi, Lettera di Tumiatì a Gargallo, 18 gennaio 1921: «Mi creda Conte: la Festa Siracusana è una festa di giovinezza: tutti corrono laggiù a bere la Prima-

le masse e l'orchestra. Il comitato promosse a livello nazionale e internazionale anche questo secondo evento, invitando tra gli ospiti l'ex presidente del Consiglio dei ministri del Regno d'Italia Vittorio Emanuele Orlando e il ministro per le Arti e le Scienze belga Jules Destrée: in alcune dichiarazioni, entrambi i politici si soffermarono sull'alto valore artistico e, insieme, civico-morale delle feste siracusane, dal momento che se ne sottolineava 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» (Orlando 1921, 8), e da parte di Destrée la fondazione di un tipo di spettacolo che riprendeva «la leçon d'ordre, de mesure et harmonie» tratta dalla Grecia antica, proponendo Siracusa come una Bayreuth dell'arte classica, modello di rinnovata civiltà in seguito alla terribile esperienza della Grande Guerra.<sup>221</sup>

La rappresentazione delle *Coefore* segna, dunque, un nuovo successo per l'attività del comitato esecutivo, dando inizio ad una progettualità teatrale continuativa per gli anni a venire. Ad 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 era chiara anche a Gargallo, che in un di-

---

vera!)), mentre il comitato preferiva puntare su attori di rilievo, almeno per le parti femminili, in vista delle grandi aspettative per la ripresa degli spettacoli (ivi, Lettera di Gargallo a Tumiatì, 8 febbraio 1921). Dopo varie contrattazioni, in un telegramma del 10 marzo 1921 (ivi) Romagnoli dà conferma della definitiva rinuncia della compagnia di Tumiatì agli spettacoli classici proponendo di contattare Giuseppe Masi per la nuova formazione che l'impresario, in una lettera a Gargallo del 1° marzo 1921 (ivi), confiderà essere «indubbiamente un elenco di primissimo ordine». Per un approfondimento sulla questione si veda il recente contributo di Piazza 2021.

<sup>221</sup> Per le dichiarazioni di Destrée, cfr. Bonajuto [1927?], 57; Gargallo 1934 [1921], 54.

scorso del 16 ottobre 1921 rimarcò 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 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 (Gargallo 1934 [1921], 55).

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<sup>222</sup> e delle masse. Infatti, in una lettera 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 speciale alla rappresentazione – e che d'altra parte è designazione obiettiva».<sup>223</sup> Dunque, la direzione di Romagnoli comincia ad essere da lui stesso intesa come essenziale per la linea artistica che gli spettacoli siracusani stavano seguendo. La stampa, d'altronde, stava riconoscendo al grecista il ruolo di originale artefice di quelle rappresentazioni, come appare da alcune interviste in cui Romagnoli 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» (Sapori 1921, 524): nelle *Coefore* il coro venne fatto entrare, uscire e muoversi da più punti della

<sup>222</sup> Cfr. AFI, Artisti, Giuseppe Mulè, b. 19, fasc. 2, Lettera di Mulè a Gargallo, 8 marzo 1921, s.l.: «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 sentimento artistico, rinunzierò ed allora consegnerò la partitura al prof. Romagnoli».

<sup>223</sup> AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 19, fasc. 1, Lettera di Romagnoli a Gargallo, s.d., s.l.

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 aggiunse un intermezzo musicato e mimato dal coro e dai figuranti, che viene a evocare il passare del tempo e il calare della sera.

Nonostante gli intenti 'modernizzanti', proprio in occasione dell'allestimento delle *Coefore* Romagnoli si trovò al centro di una polemica estemporanea promossa 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 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 (Treu 2006, 348).

La polemica intendeva restituire rilevanza agli autori teatrali più giovani a cui si proponeva un bando per l'ideazione di dramaturgie 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;<sup>224</sup> le azioni di disturbo minacciate alla prima delle *Coefore* non furono attuate e, successivamente, i futuristi e Romagnoli espressero

---

<sup>224</sup> Gargallo (1934, 57-58) riporta inoltre la notizia di una corrispondenza di Marinetti, nella quale lo scrittore si complimentava per «la energia geniale degli organizzatori delle rappresentazioni greche».

reciproche manifestazioni di stima.<sup>225</sup> 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 dalla stampa e dal 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 eventi artistici.<sup>226</sup>

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 subì una modifica sostanziale,<sup>227</sup> dal momento che nel 1922 furono introdotte alcune novità di rilievo: 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, inaugurò 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 (Cambellotti 1999 [1948b], 79). Furono inoltre confermati ancora una volta Romagnoli e Mulè e fu contattata la compagnia di Annibale Ninchi per i ruoli principali.<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> Romagnoli sarebbe tornato sulla polemica nel 1924 dichiarando di seguire il teatro futurista «con ammirazione intermittente, ma con tenace assiduità» e 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], 511-512).

<sup>226</sup> Nel corso della produzione di *Coefore* emersero alcuni malumori tra il comitato e Romagnoli, soprattutto per questioni legate al *cachet* del grecista e alla sua tendenza a «monopolizzare le decisioni», nonostante il suo lavoro fosse riconosciuto come insostituibile per l'indirizzo artistico del progetto teatrale (Valensise 2021, 28-31).

<sup>227</sup> AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 19, fasc. 1, Lettera di Gargallo a Romagnoli, 20 ottobre 1921, s.d., s.l.

<sup>228</sup> 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), Alderano

Soprattutto in quest'ultimo caso e in riferimento alla 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 di Romagnoli, al quale pareva spettasse l'ultima parola in accordo con le condizioni economiche e di prestigio poste dal comitato esecutivo.<sup>229</sup> 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».<sup>230</sup> 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

---

Gazzini (Nunzio), Mario Scepi (Corifeo/Bifolco). Completano il cast Linda Torri (Giocasta), Teresa Franchini (Agave), Luisa Piacentini (Corifea), Carlo Torricelli (Messo di Corinto). Cfr. AFI, Artisti, Giuseppe Mulè, b. 31, fasc. 1, Lettera di Giuseppe Masi a Gargallo, Barcellona, 17 gennaio 1922: la compagnia di Masi non fu scritturata per gli spettacoli del 1922 e l'organizzatore si lamentò con il conte per il fatto di non aver avuto contatti con Romagnoli («mi stupisce il silenzio ostinato 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 «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 Masi per le sue abilità artistiche e organizzative ma anche che «Ella ha fatto di tutto per eludere le mie speranze affacciando difficoltà e pretese che ci hanno costretto a concludere con altri».

<sup>229</sup> Cfr. AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 31, fasc. 3, Lettera di Romagnoli a Gargallo, s.d., s.l. 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.

<sup>230</sup> AFI, Artisti, Artisti vari, b. 31, fasc. 2, Lettera di Elisa Berti Masi a Gargallo, s.d., s.l.

partecipazione agli spettacoli,<sup>231</sup> ma l'attrice, dopo essere stata ascoltata proprio da Romagnoli e prima di esibirsi nuovamente di fronte al comitato, era partita da Siracusa (con un indennizzo di £ 2000 da parte della compagnia di Ninchi) lasciando definitivamente il ruolo vacante.<sup>232</sup>

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» (Piazza 2019, 17) su cui Gargallo, a partire dal discorso consuntivo del 25 marzo 1923, insisterà per decretare la nascita di una nuova forma d'arte teatrale:

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 (Gargallo 1934 [1923], 72-73).

A differenza del *Wort-Ton-Drama* wagneriano, in cui la musica è elemento principale e «invadente» rispetto alle altre arti, la peculiarità della '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» (ivi, 73).<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> AFI, Artisti, Artisti vari, b. 31, fasc. 2, Lettera di Gargallo a Elisa Berti Masi, Siracusa, 17 aprile 1922.

<sup>232</sup> AFI, Artisti, Artisti vari, b. 31, fasc. 2, Nota a matita di Gargallo datata Siracusa 19 [scil. aprile] su Lettera di Elisa Berti Masi a Gargallo, s.d., s.l.

<sup>233</sup> Cfr. anche Gargallo 1934 [1923], 83: «Potenza e perfezione, raggiunte così altamente in queste due tragedie [scil. *Baccanti* ed *Edipo re*] più ancora che nelle



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<sup>234</sup> precisando le sue mansioni di direttore artistico. In una lettera Romagnoli, infatti, si propone di definire con Gargallo la questione sull'autorialità degli spettacoli, in quanto era venuto a conoscenza che la compagnia di Annibale Ninchi aveva portato in scena *Baccanti* ed *Edipo re* a Milano senza riferire nulla a Romagnoli e «sfruttando il nome di Siracusa».<sup>235</sup> In un'altra lettera al conte il grecista riflette sulla possibilità di proibire le riprese di *Antigone* e *Sette a Tebe*, che sarebbero andati in scena a Siracusa nel 1924:<sup>236</sup> Romagnoli chiarisce che la Società degli Autori poteva concedere i diritti delle sue traduzioni alle compagnie 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'impegna a non replicarle fino al '27».<sup>237</sup> Si intendeva, quindi,

---

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, 17-18.

<sup>234</sup> Cfr. AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 45, fasc. 1, Lettera di Romagnoli a Gargallo, s.d., s.l. in cui il grecista afferma che solo il ricordo delle precedenti rappresentazioni potrebbe rovinare i nuovi spettacoli.

<sup>235</sup> AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 45, fasc. 1, Lettera di Romagnoli a Gargallo, s.d., s.l. Presso il Fondo Romagnoli sono inoltre presenti i borderò della SIAE, che testimoniano le repliche di *Edipo re* svolte dalla compagnia di Ninchi nel 1923 al teatro Lirico di Milano, al Politeama Verdi di Como, al Politeama di Livorno, al teatro Carlo Felice di Genova, al Teatro romano di Fiesole.

<sup>236</sup> Gli interpreti scelti furono: Maria Laetitia Celli (*Antigone*), Gualtiero Tumiatì (*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 Spezzini (*Corifeo*).

<sup>237</sup> AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 45, fasc. 1, Lettera di Romagnoli a Gargallo, s.d., s.l., ricevuta in data 22 ottobre 1923.

‘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 peculiari dinamiche scenico-artistiche.

D’altronde, proprio con il quarto ciclo di rappresentazioni del 1924 si delinea un’importante opportunità verso la vagheggiata fondazione di un vero e proprio istituto. Agli spettacoli, infatti, presenziò anche Benito Mussolini, 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» (Gargallo 1934, 105). Grazie anche alle sollecitazioni di Romagnoli all’amico e ministro della Pubblica istruzione Pietro Fedele,<sup>238</sup> 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 ed artistica (R.D. 7 agosto 1925).

Il comitato esecutivo venne sciolto per costituire un consiglio direttivo di undici membri, di cui uno eletto direttamente dal governo, mentre nel 1927 furono approvate ulteriori e sostanziali

---

<sup>238</sup> Cfr. Fondo Romagnoli, ‘Varie INDA. Statuto. Questione modifiche’, Lettera di Romagnoli a Gargallo s.d., s.l.: «Quanto all’Istituto del Dramma classico, però, avrei bisogno di informazioni precise. Ella me ne parlò una volta, tanti anni fa, così in genere; poi non ne ho saputo più nulla. E non posso impegnare la mia parola, e, in un certo modo, dare al mio amico Ministro la garanzia per una Istituzione che non conosco quasi affatto. Come saprà, un gruppo di deputati si sta interessando perché il governo prenda direttamente sotto il suo patrocinio e finanzia le Rappresentazioni classiche. Speriamo che riescano: saremmo sollevati dalle preoccupazioni finanziarie».

modifiche che affideranno all'INDA, tra le altre mansioni, quella di supervisionare le rappresentazioni in tutti i teatri antichi d'Italia.<sup>239</sup> Quest'ultimo incarico era stato ottenuto anche per volontà di Romagnoli<sup>240</sup> e rappresentava un traguardo che incrociava gli interessi del grecista verso un'apertura di respiro più nazionale rispetto all'iniziativa siracusana, fortemente radicata sul territorio: già nel 1927, oltre ad occuparsi del quinto ciclo di rappresentazioni classiche che vide alternarsi ogni due giorni ben quattro drammi (*Medea, Il ciclope, Le nuvole e I satiri alla caccia*),<sup>241</sup> 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 assunse l'incarico come direttore artistico per le rappresentazioni di *Alcesti*, del *Mistero di Persefone* e di un'esecuzione corale dell'*Olimpica 3* di Pindaro presso i templi di Agrigento su iniziativa di un comitato locale;<sup>242</sup> nel medesimo anno curò per il Teatro greco di Taormina l'allestimento di due spettacoli, il *Miles gloriosus* di Plauto e il *Giulio Cesare* di Enrico Corradini.

<sup>239</sup> AFI, Presidente, Verbali del Consiglio direttivo, b. 57, fasc. 3, Verbale della seduta del Consiglio direttivo, 12 novembre 1927; Di Martino 2019a, 193, n. 58.

<sup>240</sup> AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 59, fasc. 1, Lettera di Romagnoli a Gargallo, Milano, 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 Dramma».

<sup>241</sup> 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 *Le nuvole*: Gualtiero Tumiati (*Lesina*), Oscar Andriani (*Tirchippide*), Fulvio Bernini (*Socrate*), Massimo Piamforini (*Il Discorso giusto*), Giulio Gemmò (*Il Discorso ingiusto*), Giovanni Giacchetti (*Pascione*). Per *Il Ciclope*: Giulio Gemmò (*Sileno*), Giovanni Giacchetti (*Ulisse*), Gualtiero Tumiati (*Polifemo*). Per *I satiri alla caccia*: Massimo Piamforini (*Apollo*), Giulio Gemmò (*Sileno*), Donatella Gemmò (*La ninfa Cillene*).

<sup>242</sup> Da alcune foto di scena presso il Fondo Romagnoli e da riferimenti resi dal grecista stesso, ad Agrigento fu rappresentato anche *Il carro di Dioniso* (vd. *infra*).

#### 4.4. LE 'POLEMICHE SIRACUSANE' E LE ULTIME RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE (1928-1937)

L'organizzazione di spettacoli fuori da Siracusa non era stata *in toto* approvata dal consiglio direttivo dell'INDA, come si evince dai verbali del 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,<sup>243</sup> così come era prevedibile che la rappresentazione del *Carro di Dioniso* fosse stata approvata all'interno delle iniziative dirette dall'INDA,<sup>244</sup> nulla di ufficiale viene riferito riguardo all'*Alceste* e alle rappresentazioni agrigentine, nonostante per queste ultime fosse stato ottenuto il patrocinio di Mussolini stesso (fig. 6). Se del primo spettacolo, però, si ha traccia in alcune lettere tra Gargallo e Romagnoli (AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 59, fasc. 1), 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

---

<sup>243</sup> Fondo Romagnoli, fascicolo 'Polemiche siracusane', documento dattiloscritto.

<sup>244</sup> 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. AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 59, fasc. 1, Lettere di Romagnoli a Gargallo, s.d., s.l., 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)».

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 (AFI, Presidente, Verbali del Consiglio direttivo, b. 57, fasc. 3, Verbale della seduta del Consiglio direttivo, 22 luglio 1927).

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». Gargallo, da parte sua, controbatte a Romagnoli che l'idea di organizzare gli spettacoli 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 cittadinanza siracusana (*ibidem*).

L'accusa che viene diretta a Romagnoli riguarda non solo la sua intraprendenza nell'organizzare nuove rappresentazioni senza il permesso dell'INDA,<sup>245</sup> ma ne rimprovera anche la quasi esclusiva attribuzione degli spettacoli siracusani alla sua autorità: in entrambi i casi, le ragioni del comitato paiono preoccuparsi della riconosciuta centralità di Siracusa nelle rievocazioni del dramma antico,<sup>246</sup> eppure, non sono da trascurare nemmeno le

---

<sup>245</sup> 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).

<sup>246</sup> Sulla questione vd. anche Di Martino 2019a, 193-194.

ricadute economiche che derivavano alla città proprio grazie alle rappresentazioni classiche. Queste rischiavano infatti di venire oscurate dalla concorrenza con altri siti archeologici d'Italia,<sup>247</sup> come viene chiaramente affermato da Romagnoli in un documento dattiloscritto con correzioni e integrazioni a penna e presumibilmente risalente al 1928, almeno nella sua prima redazione.<sup>248</sup>

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 nell'articolo primo dello Statuto, nel quale si conferisce all'Istituto il compito di «soprintendere a qualsiasi manifestazione artistica del genere in tutto il genere».

---

<sup>247</sup> Nel discorso consuntivo del 16 ottobre 1921, Gargallo (1934 [1921], 59) fa esplicito riferimento a questo fattore per incoraggiare il proseguimento delle iniziative teatrali.

<sup>248</sup> Il documento è sicuramente da datare dopo il 4 giugno 1928 in quanto riprende alcune affermazioni riportate su una lettera di Fedele a Romagnoli (cfr. Fondo Romagnoli, fasc. 'Polemiche siracusane', lettera di Pietro Fedele a Romagnoli, Roma, 4 giugno 1928: «qualche tempo fa riferii al Presidente [*scil.* Mussolini] sulla questione e gli dissi che i componenti l'Istituto del Dramma antico non desideravano di essere necessariamente legati a te, pur facendo le più ampie dichiarazioni di stima e ammirazione. [...] È inutile che io ti dica con quanto affetto abbia parlato al Presidente di te e come gli abbia fatto notare quanto sarebbe spiacevole che tu fossi praticamente messo fuori dall'Istituto del Dramma antico, al quale hai dato la tua opera efficacissima e ammirevole»). Una seconda copia del dattiloscritto presenta alcune correzioni sul documento riferibili ad un periodo successivo al 1928, data la citazione degli spettacoli svolti ad Erba nel 1929 (vd. *infra*).

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

[...] 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 all'infuori dell'ambiente di Siracusa, e all'infuori di ogni collaborazione, fanno fede, oltre le rappresentazioni del periodo 1911-1913, le recentissime dell'*Alceste* a Pompei, l'anno scorso, e, quest'anno, dell'*Alceste*, 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 unicamente a me.

[...] Per mio conto, esprimerei il desiderio di non essere allontanato, proprio nel momento della sicura affermazione, da un Istituto che ha potuto sorgere e fiorire grazie e intorno al mio tenace lavoro di 17 anni. E, ad ogni modo, bramerei che mi si lasciasse piena libertà di far rappresentare i miei lavori senza il controllo dell'Istituto, come avveniva prima che l'Istituto sorgesse (Fondo Romagnoli, fasc. 'Polemiche siracusane', Documento dattiloscritto con correzioni a penna).

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, nonostante il tentativo (fallito) da parte di Fedele di riconciliare il grecista e Gargallo e l'ipotesi di «abrogare la disposizione che conferisce all'Istituto di Siracusa la giurisdizione su tutte le rappresentazioni classiche d'Italia», a quanto sembra confidenzialmente riferita a Romagnoli dallo stesso Mussolini («il Capo del Governo, parlando con me, si è più volte dimostrato, esplicitissimamente, contrario a quella giurisdizione»).<sup>249</sup> In una nota apparsa sul «Bollettino» dell'INDA

---

<sup>249</sup> Fondo Romagnoli, fasc. 'Polemiche siracusane', Lettera di Romagnoli, Roma (c/o Hotel Pace, Elvezia [sic]), s.d. La lettera non riporta il destinatario, che viene menzionato con il solo titolo di «Eccellenza». Tuttavia, l'appoggio del governo all'ampliamento delle attività dell'INDA e alle singole iniziative teatrali di Romagnoli su territorio nazionale si inseriva probabilmente nella

si legge che Giuseppe Belluzzo, nuovo ministro della Pubblica Istruzione succeduto a Fedele, 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». <sup>250</sup> 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, <sup>251</sup> anche se curiosa (e, in un certo senso, amaramente ironica) è la raffigurazione, posta alla fine del comunicato, di un Edipo con gli occhi sanguinanti. 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'*Alceste* e *Il mistero di Persefone* a Erba nel 1929 e quest'ultimo anche a Monza nel 1930 e al teatro Littorio di Milano nel 1932; <sup>252</sup> nella cornice di Malesco *Il carro di Dioniso* e *le Coefore* nel 1936 e *l'Edipo a Colono* nel 1937; <sup>253</sup>

---

politica culturale del regime degli anni Venti, volta a sostenere (anche finanziariamente) istituzioni teatrali, sia preesistenti che nuove, e ad esercitare su di esse un controllo burocratico anche al fine di limitare possibili derive antifasciste (Scarpellini 2004<sup>2</sup>, 28). D'altronde, la rappresentazione di spettacoli classici presso antichi monumenti, così come era stata ideata da Romagnoli e dall'INDA, si rivelava funzionale a rafforzare «the myth of the legitimate and ideological continuity of the régime with the cultural and political glories of classical Greece and Rome» (Thompson 1991, 106).

<sup>250</sup> *Notiziario*, «Bollettino dell'Istituto nazionale del dramma antico», dicembre 1928, p. 41.

<sup>251</sup> *Ivi*, pp. 41-42.

<sup>252</sup> Su quest'ultima rappresentazione cfr. «La Danza», numero unico di saggio, [giugno 1932?].

<sup>253</sup> A Malesco, in val Vigezzo, la famiglia Romagnoli aveva una casa di villeggiatura nei cui pressi il grecista fece costruire un teatro su modello greco, dove organizzò le citate stagioni teatrali estive (cfr. Treu 2006, 353-354, 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.



infine, sempre nel 1937, *Il mistero di Persefone* al teatro dell'Università di Roma.<sup>254</sup>

Come si può evincere da questi 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'Educazione nazionale: la sede veniva trasferita a Roma, il presidente nominato dal capo del governo stesso 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 (R.D. 2 marzo 1929). Nel luglio di quell'anno Mussolini avrebbe nominato presidente dell'INDA l'archeologo Biagio Pace (1889-1955), docente dell'Università di Pisa e deputato parlamentare fascista, rendendo così l'Istituto emanazione *diretta* della politica culturale e nazionalista del regime.<sup>255</sup> Gargallo e Romagnoli, ormai allontanati, seguirono 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 *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

---

<sup>254</sup> 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.

<sup>255</sup> Vd. Di Martino 2019a, 195-196, 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.

con le esperienze precedenti, ad esempio optando per l'esclusione 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<sup>256</sup> 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 vari esecutori non sapevano neppure a chi facesse capo la direzione artistica: fra i vari esponenti organizzatori ed 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 (Andriani 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» (Bellomia 1930, 16), nonché inadeguate dal punto di vista dell'accuratezza storica, dal momento che ai soldati achei furono affiancate anche alcune danzatrici in abiti di guerra, che le cronache chiamarono ironicamente «amazzone».<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> A questo proposito si rimanda al terzo capitolo per un approfondimento sul ricorso di Maria Laetitia 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 Clitennestra nei due spettacoli. Inoltre, sia la Celli che Oscar Andriani avrebbero mosso delle critiche alle traduzioni scelte per le rappresentazioni.

<sup>257</sup> *Capovolgimenti modernisti del 'Dramma antico' ovvero: le Amazzoni nel campo degli Achei*, «La Tribuna», 8 luglio 1930. Il riferimento è alle dan-

Le riserve di Romagnoli furono rese pubbliche solo nel dicembre 1933, quando anche il settimo ciclo di spettacoli classici si era concluso. Il grecista espone le sue opinioni in un articolo che rispondeva ad un invito ‘categorico’ a lui diretto dal poeta Giuseppe Villaroel sul quotidiano «La Sera» il 30 novembre di quell’anno. 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 con l’INDA «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 (Romagnoli 1933).

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

---

zatrici guidate dalla coreografa russa Jia Ruskaja (nome d’arte di Evgenija Borisenko), la quale ideò per il secondo stasimo dell’*Ifigenia in Aulide* una danza guerresca, che doveva richiamare la pirrica antica e, al contempo, ‘visualizzare’ l’assedio di Troia da parte dell’esercito acheo descritto dal coro di donne calcidesi. Cfr. Bordignon 2020, 44-45.

la prerogativa di Romagnoli e Gargallo, nonostante l'impegno di Franco Liberati nell'assolvere le mansioni di direzione scenica nel 1930 e 1933.<sup>258</sup> In sostanza, le rievocazioni classiche del nuovo direttivo si erano rivelate, pare, un fallimento artistico<sup>259</sup> e prive di risonanza tra il primo e vero destinatario di queste rappresentazioni, il popolo:

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! (Gargallo 1934, 112)<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> A proposito di Franco Liberati Romagnoli (1933) afferma che «non riuscirebbe a scavazzolare 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».

<sup>259</sup> Gargallo (1934, 109-110) raccolse le recensioni negative degli spettacoli del 1930 che, a suo dire, erano state alterate oppure censurate dall'INDA con intento apologetico.

<sup>260</sup> 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 1999 [1948a], 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 Clitennestra (*ibidem*). 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).

Nel 1934, ormai lontano dalla sua Siracusa, Romagnoli si presenterà di fronte all'uditorio internazionale e altamente istituzionale del Convegno Volta sul teatro drammatico, organizzato dall'Accademia reale d'Italia nell'ottobre dello stesso anno per discutere sul rinnovamento della scena teatrale italiana<sup>261</sup> anche in base alle 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 e nelle ricerche degli uomini».<sup>262</sup> 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» (Ciocca 1935, 191).<sup>263</sup>

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

---

<sup>261</sup> Sull'evento cfr. la monografia di Fried 2014.

<sup>262</sup> Il discorso è riprodotto in Forges Davanzati 1933, 191. Si veda anche Gaborik 2021 per un approfondimento sull'interesse di Mussolini verso il teatro e l'arte teatrale.

<sup>263</sup> Per il discorso di Ciocca cfr. Pedullà 1994, 195.

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 diletantismo 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 (Romagnoli 1935c, 275-276).

Le ultime righe della relazione sembrano riferirsi proprio ai recenti spettacoli dell'INDA e questa impressione è confermata da una lettera di Pirandello a Romagnoli: il primo, letti in anticipo gli interventi dei relatori, avvertì il grecista di eliminare l'ultimo paragrafo del suo discorso: «Esso contiene una critica a un istituto del Regime, sul cui merito, naturalmente, non posso e non voglio entrare qui, ma che non è possibile portare in un Convegno internazionale. Le deficienze di casa nostra denunciamo coraggiosamente, ma fra di noi».<sup>264</sup> Romagnoli, pur avendo seguito l'indicazione di Pirandello, non rinunciò, forte della sua mai sopita *verve* polemica, a lanciare, se non un attacco, un ironico rimprovero ai suoi concorrenti teatrali che, tuttavia, erano riusciti a estrometterlo, insieme al conte Gargallo, dalle produzioni siracusane.

---

<sup>264</sup> Lettera di Pirandello a Romagnoli, Castiglioncello (Livorno), 6 settembre 1934 (Archivi Storici dell'Accademia dei Lincei, tit. VIII, b. 24, f. 46/24). Cfr. Fried 2014, 86-87.

## II

### L'ESEGESI DEL DRAMMA ANTICO E LA SUA MESSINSCENA TEATRALE

#### 1. *La commedia greca*

##### 1.1. LE RADICI POPOLARI DEL GENERE COMICO

Con i suoi primi lavori accademici Romagnoli si dedicò allo studio della commedia attica antica e di altre manifestazioni poetiche<sup>1</sup> seguendo il metodo scientifico appreso negli anni universitari e abbinandolo all'indagine archeologica in una maniera che, almeno in Italia, era parsa innovativa.<sup>2</sup> A questo proposito, pare aver giovato l'esperienza come assistente dell'archeologo viennese Emanuel Löwy<sup>3</sup> che viene ricordata, nei vari giudizi critici

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Cfr. Paratore in Romagnoli 1958, vi; Degani 1969, 1444.

<sup>3</sup> Löwy si formò nella sua città natale con Alexander Conze, Otto Hirschfeld e Otto Benndorf, svolgendo numerosi viaggi in Grecia, Italia e Licia e acquisendo un metodo di scavo aggiornato, insieme all'impostazione allo studio fondata sull'*Archäologie der Kunst* (Barbanera 1998, 75). Nominato professore di Archeologia e Storia dell'arte antica alla Regia università di Roma, Löwy adottò un metodo didattico fondato sull'*Anschaung*, l'osservazione diretta di manufatti e sculture per comprenderne lo sviluppo storico-geografico (ivi, 77), prendendo a modello la pratica largamente diffusa nelle università europee (specialmente nei *Seminare* di archeologia e nei college del Regno Unito) di

su Romagnoli, come fondamentale per la preminenza assegnata da quest'ultimo all'archeologia e soprattutto alle raffigurazioni vascolari nell'interpretazione della poesia greca.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> In questa fase, infatti, i principali riferimenti bibliografici di Romagnoli provengono da quegli studi che risalivano gli elementi popolari e primitivi e la comparazione antropologica nella ricostruzione dell'assetto culturale dell'antichità:<sup>6</sup> le ricerche di Usener, Rohde, Reich, Harrison, Zieliński e altri, insieme agli studi condotti da D'Ancona, Croce, De Amicis, Fosfato e Scherrillo sulle origini del teatro italiano,<sup>7</sup> fornirono a Romagnoli la base su 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 Wilamo-

---

allestire gipsoteche e musei in ausilio alla didattica. Oltre alla fondazione a Roma del Museo dei Gessi, che inizialmente ebbe sede al Testaccio prima di essere trasferito alla Facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza, Löwy rivolse il proprio interesse di ricerca verso «le manifestazioni artistiche delle origini [...] indagando i motivi psicologici che potevano aver determinato alcune scelte piuttosto che altre» (ivi, 76). Per un approfondimento sulla sua figura si veda Picozzi 2013.

<sup>4</sup> 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. 1917b, 143) e a lui dedicherà anche la traduzione dei *Cavalieri* di Aristofane.

<sup>5</sup> Paratore in Romagnoli 1958, vi.

<sup>6</sup> 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».

<sup>7</sup> Cfr. Romagnoli 1911c, 150.



witz con la *Einleitung in die griechische Tragödie* (1889),<sup>8</sup> nonché di abbracciare e approfondire il contesto da cui fiorì l'opera di Aristofane attraverso una penetrazione critico-estetica tale da influire sulla sua traduzione del comico ateniese, «una conquista perpetua nella storia della cultura italiana» (Treves 1992a, 284). Inoltre, l'attenzione alla fruizione teatrale del testo, mediante la quale Romagnoli tenta di risolvere problemi legati all'esegesi di passi oscuri,<sup>9</sup> 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

---

<sup>8</sup> Cfr. Treves 1992a, 281-282.

<sup>9</sup> Cfr. in Romagnoli 1958 l'articolo *L'azione scenica durante la parodos degli Uccelli d'Aristofane* (1893).

mondo, da una parte sino alla Britannia, dall'altra sino in Giappone, e formare il terriccio fecondo su cui s'intricano 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 spagnolo, e, addirittura, la *Campana affondata* dell'Hauptmann (Romagnoli 1911c, 148).

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 popolari e le cui tracce si possono rinvenire in particolare nella struttura degli *Uccelli*,<sup>10</sup> loda i molti persuasivi paragoni che lo studioso polacco offre con le fiabe neoelleniche e, rintracciando ulteriori somiglianze con altri popoli, spiega «come il dramma comico s'abbeverasse più largamente di quanto si supposeva alle sorgive popolari» anche in considerazione di «quello spirito che alita in esso di spontaneità e d'incantevole freschezza» (Romagnoli 1911 [1898], 135-136). 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 popolare.<sup>11</sup> I suoi studi si rivolgono dunque a rilevare l'importanza dell'*humus* popolare nello sviluppo di temi inglobati nel genere comico fin dalle sue origini, speculando sulle effettive forme della messinscena drammatica antica grazie al confronto illuminante di testimonianze letterarie e archeologiche.

---

<sup>10</sup> Cfr. 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).

<sup>11</sup> Cfr. Romagnoli 1958 [1905], 403; 413.

L'anno prima della recensione a Zieliński, nel 1897, Romagnoli aveva pubblicato sulla «Nuova Antologia» un'analisi intorno alle presunte derivazioni popolari delle trame comiche: lo scritto, intitolato *Soggetti e fantasie della commedia attica antica*, fu in seguito arricchito e ripubblicato su *Musica e poesia nell'antica Grecia* (1911). Il grecista si propone di identificare soggetti e situazioni tipici della commedia attica antica sfruttando 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;<sup>12</sup> eppure, secondo Romagnoli, proprio grazie all'analisi dei frammenti comici sarebbe possibile approfondire la conoscenza della commedia antica, la cui varietà è solo parzialmente rappresentata dai testi di Aristofane.<sup>13</sup> Particolare enfasi è data 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 richiama a un'epoca beata retta dalla sovranità di Crono, Romagnoli afferma come

---

<sup>12</sup> Cfr. Romagnoli 1911 [1898], 127: «Sepolti fra i gorgi lutulenti della tarda erudizione, dispersi, frantumati, corrosi, brillano ancora di squisito garbo attico i frammenti dell'antica commedia ateniese. I dotti volgono le pupille bramoso a quelle rovine: come far risorgere l'edificio incantato che, al cenno di savì maghi, cuopri con favolosa prontezza i regni di Dìoniso 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 danno 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?».

<sup>13</sup> Romagnoli 1911 [1897-1911], 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.

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 benessere 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 fiumi, e le fonti versavano latte e miele (Romagnoli 1911 [1897-1911], 67-68).

Il successo del motivo utopico nell'elaborazione delle commedie viene fatto risalire dal grecista alla 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 degli dèi 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 di santi e di apostoli non isfuggirono all'occhio sagace del popolo, e ne risultarono i racconti e le leggende umoristiche popolari o popolarische, e quell'aureola di comicità onde vanno cinte alcune figure di santi, quella, per non dirne che una, di San Pietro» (ivi, 95). 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 Hermes-Leporello quando, scala in spalla, tenta di avvicinarsi 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, afferma Romagnoli, equiparabili a certe scene di Molière e Goldoni.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Ivi, 96-98. Romagnoli considera tipi comici anche l'Afrodite del *Faone*, l'Iride degli *Uccelli* e di alcune pitture vascolari a tema satiresco, Erme ed Eracle. Quest'ultimo sarebbe stato, secondo lo studioso, «il prototipo della spavalderia, della brutalità, della goffaggine, della lascivia, specialmente della

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 (Romagnoli 1958 [1905], 448-455). 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.<sup>15</sup> Questi demoni sono caratterizzati dall'enormità del ventre, del fallo e dei glutei e da lineamenti che Romagnoli riconosce nel tipo etnico camitico che condividono con le loro 'sorelle' Ninfe.<sup>16</sup> L'aspetto grottesco di queste figure viene ricondotto da Romagnoli ad un idolo da lui definito 'steatopige' diffusosi in Europa per la presenza «d'un'antichissima razza pigmaica, che avrebbe lasciato sopravvivenze tra le stirpi dominatrici» acquisendo agli occhi dei popoli

---

ghiottoneria: un vero Falstaff, insomma, senza però l'astuzia, ma anche senza la furberia né la vigliaccheria del vetusto compagno d' Enrico» (ivi, 101).

<sup>15</sup> Romagnoli 1958 [1907a], 191: «Principale scopo delle seguenti ricerche è raccogliere e coordinare, intorno ad una linea possibilmente logica, una quantità di documenti letterari 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 risolti in maniera definitiva. Son però convinto che l'unico metodo per giungere a probabili conclusioni sia quello da me seguito: il ravvicinamento, il confronto, la reciproca integrazione».

<sup>16</sup> Tale è l'ironico appellativo con cui sul vaso di Chirone (London, British Museum, F151) sono nominati i personaggi femminili raffigurati 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 testimoniae che si riferiscono alla venerazione di Ninfe telchinie e cabiriche (cfr. D.S. 5, 55; Str. 10, 472): «l'epiteto dovè derivare nei vari casi dalla coscienza d'una fraternità che difficilmente non avrà implicata una originaria sostanza formale» (Romagnoli 1958 [1907a], 226). 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.

invasori, a causa delle reciproche differenze fisiche, «impressione di stranezza e di mostruosità [...] carattere e qualità demoniache» (ivi, 245)<sup>17</sup> acuiti dalla progressiva ‘reclusione’ di tale etnia su isole e luoghi inaccessibili.<sup>18</sup> 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).<sup>19</sup> Romagnoli li associa invece alla categoria dei «Numi speciali», i *Sondergötter* postulati da Usener nel 1896,<sup>20</sup> il cui culto venne sostituito nella Grecia continentale da quello in onore delle divinità olimpiche, ma non nelle isole dove si continuò a venerare questi demoni fino a quando non furono assorbiti nel rituale del dio o della dea ‘invasori’ con il ruolo di *πρόπολοι*.<sup>21</sup> Le stesse sembianze vennero successivamente attribuite ai *βάσκανοι*, demoni del malocchio, e agli *ἔφοροι*, loro controparte,<sup>22</sup> andando ad associarsi

---

<sup>17</sup> Per i riferimenti antropologico-primitivi Romagnoli riprende Schmidt 1895 e Wilser 1905. Quest’ultimo (ivi, 45, citato in Romagnoli 1958 [1907a], 244) nel descrivere l’antica etnia camitica che viveva in territorio europeo adoperava i termini *Negerstamme* e *Rasse*. Romagnoli, inoltre, mostra di conoscere gli studi dell’antropologo Giuseppe Sergi sull’origine dei popoli mediterranei in seguito ai movimenti migratori dall’Etiopia e dall’Asia (ivi, 245, n. 3).

<sup>18</sup> Ivi, 246-247: «Le razze negroidi e pigmaiche sparivano a mano a mano, si restringevano in isole etniche, si rifugiavano forse in luoghi impervii. Gl’invasori sempre più si abituarono a considerarli come esseri demoniaci, e oltre al venerare i loro idoli, doverono anche riprodurre addirittura, senza intermediario figurato, le loro sembianze. [...] 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 così assolutamente a plausibili interpretazioni etimologiche».

<sup>19</sup> Cfr. Loeschcke 1894, 518-519.

<sup>20</sup> Cfr. Usener 1896. Per un approfondimento vd. Arrighetti *et al.* 1982.

<sup>21</sup> Romagnoli 1958 [1907a], 205-210. 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, 226).

<sup>22</sup> Ivi, 198: «Che poi spiritelli maligni e benigni fossero rappresentati con forme identiche, non deve meravigliare, specie se si pensi come fosse ovvia

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» (ivi, 236).<sup>23</sup>

Nonostante l'interesse per le teorie di storia delle religioni, che va a coinvolgere non solo gli studi di Usener ma anche la *Psyche* di Rohde e i trattati di Harrison e Ridgeway, Romagnoli mostra come gli esseri prima descritti popolino anche l'ambito teatrale, fornendo riferimenti a riti e superstizioni popolari o elementi di costume e maschera, nonché venendo connessi alle origini del dramma stesso:

Per lunghi e lunghi anni vissero nei santuari 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 (ivi, 210-212).<sup>24</sup>

Probabile, in questo caso, l'influsso esercitato dalla lettura dei *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903) di Jane Harrison, da cui Romagnoli potrebbe aver tratto il passo dello Pseudo Psello sulla descrizione dei misteri eleusini riportato nelle pagine immediatamente successive:<sup>25</sup> infatti, alcune teorie dei ritualisti di Cambridge sembrano essere state adottate nella *Prefazione* alla traduzione delle *Baccanti* di Euripide del 1912 generando un primo esame, seppur ancora incompleto, sull'origine della trage-

---

superstizione credere che ad allontanare un demone avverso bastasse opporgli un simulacro riprodotto le sue sembianze». Cfr. anche Jahn 1855, 61-62.

<sup>23</sup> Vd. anche Romagnoli 1911b, xxxi-xxxiii.

<sup>24</sup> Anche le Ninfe sono associate a queste rappresentazioni (Id. 1958 [1907a], 231).

<sup>25</sup> Ivi, 212-213. Cfr. Harrison 1922 [1903], 569.

dia 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 (1912, xv-xvi) da una stirpe di demoni autoctoni, 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 teatrale come rappresentata da certe testimonianze vascolari ricorda, secondo il grecista, «il muso scimiesco» (Id. 1958 [1905], 420).

## 1.2. LA RICOSTRUZIONE DELLA PRIMITIVA *PERFORMANCE* COMICA TRA TESTIMONIANZE LETTERARIE E PITTURE VASCOLARI

Come rilevato negli esempi precedenti, Romagnoli (1958 [1905], 451) ritiene che la commedia antica riflettesse lo spirito del popolo: da queste considerazioni risulta chiaro come l'indagine sulla ricostruzione di una presunta *performance* comica primitiva e popolare rappresenti un argomento essenziale per il grecista, il quale pubblica la *summa* di queste ricerche in *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*. Apparso nel 1905 sugli «Studi italiani di filologia classica», il corposo articolo di Romagnoli propone infatti un'analisi minuta dello svolgersi del genere comico 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 Romagnoli 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* (ivi, 338). L'idea, ripresa dagli studi di Loeschcke e Bethe,<sup>26</sup> viene supportata da Romagnoli attraverso alcune testimonianze vascolari corinzie che attestano l'esistenza

---

<sup>26</sup> Loeschcke 1894, 518, n. 1; Bethe 1896, 55-56 in merito allo sviluppo della commedia attica afferma: «Es liegt auch hier nicht organische Entwicklung [*sic*] sondern mechanisches Aneinanderrücken zweier urfremder Bestand-



all'inizio del VI secolo a.C. di «processioni e danze, se non addirittura scenette buffe [...], di tipi mascherati fallici, nuove incarnazioni di agresti dèmoni delle stirpi predoriche» (ivi, 333).<sup>27</sup> Allo stesso modo, i vasi rinvenuti nel santuario di Kabeiros a Tebe,<sup>28</sup> seppur risalenti a un'epoca successiva,<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> A queste raffigurazioni, Romagnoli associa un passo di Ateneo (14, 621d-e) che, sulla base di una testimonianza di Semo, distingue due specie di istrioni, gli αὐτοκάβαλοι/ἴαμβοι e ἰθύφαλλοι/φαλλοφόροι.<sup>31</sup> 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 (ivi, 341) desume da Aristotele (*Poet.* 1449a, 9-12: γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχδιαστικῆς – καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν

---

theile vor: an den attischen Chor der Phallophoren hat sich die peloponnesische Posse angesetzt».

<sup>27</sup> Le raffigurazioni ceramiche risultano pubblicate da Duemmler 1885, 127, tav. D e da Loeschke 1894, 510, tav. viii.

<sup>28</sup> Winnefeld 1888, 412-413, tavv. ix-xii, Walters 1892-1893, 77-78, tav. 4. Cfr. anche l'anfora beotica pubblicata da Körte 1894, 346.

<sup>29</sup> Secondo Braun - Haevernick 1981, 7-9 queste rappresentazioni risalgono al periodo tra la fine del V secolo e l'inizio del secondo quarto del secolo successivo, venendo così a coesistere con la commedia di mezzo.

<sup>30</sup> Romagnoli (ivi, 334) parla di Kabeiros come di 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; 24-26), il che suggerisce un loro inserimento in esibizioni drammatiche (Bieber 1920, 153-155; Hemberg 1950, 200, n. 6; Braun - Haevernick 1981, 9-10 e 26). Cfr. Fisher 2000, 382-383 per un approfondimento e ulteriore bibliografia.

<sup>31</sup> Sosibio, citato sempre da Ateneo (14, 621d-f), ricorda invece i diversi modi in cui questi istrioni venivano nominati nelle varie zone della Grecia senza però distinguerli in categorie separate: ἐθειλονταί, 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 αὐτοκάβαλοι descritti da Semo.

ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἄ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα [...]).

La genesi della commedia greca viene dunque individuata da Romagnoli in un alternarsi di scene buffonesche con i canti degli ἰθύφαλλοι/ φαλλοφόροι<sup>32</sup> e lo studioso cita a sostegno delle sue tesi il presunto schema della commedia prearistofanea riportato da Tzetze (*Proll. Com. XIa I*, 106-110, pp. 27-28 Koster), il quale la articola 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.<sup>33</sup> L'incontro tra le due forme di spettacolo avvenne, secondo Romagnoli, in occasione di feste per Dioniso e Demetra<sup>34</sup> 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 (Romagnoli 1958 [1905], 348).<sup>35</sup>

I due elementi originari così identificati influirono notevolmente sull'assetto delle commedie di V secolo che, insieme alle raffigurazioni dei cosiddetti vasi 'fliciaci' (vd. *infra*), forniscono, secondo il grecista, indicazioni precise per ricostruire i caratteri

<sup>32</sup> Romagnoli (ivi, 338-339) vorrebbe individuare nella parodo delle *Rane* un esempio della cerimonia originaria come descritta in Ath. 622b-d.

<sup>33</sup> Romagnoli 1958 [1905], 341. In origine la parabasi, secondo Romagnoli, si trovava all'inizio dello spettacolo ma, con lo sviluppo di trame maggiormente organiche e complesse, questo canto corale si sarebbe gradualmente spostato a metà dell'azione costituendo, inoltre, un momento di riposo per gli attori.

<sup>34</sup> Cfr. *E.M. s.v. τραγωδία*: κωμῳδία ὀνομάσθη ἐπειδὴ πρότερον κατὰ κῶμαις ἔλεγον αὐτὰ ἐν ταῖς ἑορταῖς τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Δήμητρος.

<sup>35</sup> I due esempi sono presi rispettivamente da Reich 1903, 417 e D'Ancona 1891<sup>2</sup>, 217.

e le scene rappresentate dagli αὐτοκάβδαλοι. Romagnoli, infatti, intende ravvisare nelle commedie di Aristofane dei tipi comici che venivano impiegati nella farsa delle origini fornendo il modello di riferimento per i poeti della commedia greca e per altri autori comico-satirici:<sup>36</sup> 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 (ivi, 352-353).

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 κομωδία φορτική.<sup>37</sup> Di questo atteggiamento critico era ben

---

<sup>36</sup> Ivi, 349-350. 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.

<sup>37</sup> Sulla φορτική κομωδία cfr. ad esempio Ar. *V*, 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*, 743ss.). Piagnucolavano perché un collega avesse agio di farli parlare e beffarli delle busse ricevute, si lagnavano dei carichi onde avevan gravate le spalle, uscivano in sudicie esclamazioni (*Rane*, 1ss.), gittavano noci ed altre leccornie agli spettatori. Semplici manichini, dunque, appena ricoperti con alcuno [*sic*] dei ritagli più logori rifilati dal variopinto vestito dal buffo».

cosciente anche Benedetto Croce, il quale nella sua recensione a *Origine ed elementi* afferma che

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 (Croce 1907, 209).

Di fatto, attraverso Aristofane e tramite il confronto con le manifestazioni coeve e seriori della commedia attica, nonché con le pitture ceramiche a esse riferibili, Romagnoli cerca di mostrare come 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 1907. 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' erano state indagate nel catalogo *Die Phlyakendarstellungen der bemalten Vasen* (1886) di H. Heydemann,<sup>38</sup> il quale ne collocava la produzione nell'area di Taranto durante il III 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 (*AP* 7, 414; Suid. s.v. Πύθων) caratterizzato dagli stessi elementi attribuiti alle recite dei *phlyakes*: «mythological burlesque, parody, stock characters, genre scenes, and the apparent lack of a chorus» (Taplin 2007 [1993], 52).<sup>39</sup> Il catalogo di Heydemann

<sup>38</sup> Cfr. Gigante 1971, 15-17; Taplin 2007 [1993], 52.

<sup>39</sup> 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 appunto *phlyakes* secondo la testimonianza di Sosi-

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, fu avanzata nel 1920, avallando inoltre l'ipotesi sull'errata connessione tra le *phlyakes* inventate dal poeta siracusano e le scene vascolari catalogate da Heydemann (ivi, 52-53). 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 teatro popolare di provincia piuttosto che agli spettacoli comici ateniesi, ritenuti più sofisticati;<sup>40</sup> in secondo luogo, per un certo «Italian 'nationalism'» (ivi, 53) che ha influenzato numerosi accademici, sia nostrani che stranieri, a rivendicare l'origine italiana delle scene vascolari rispetto alla commedia attica.<sup>41</sup>

Romagnoli, dunque, condividendo le ricerche di Heydemann, 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 (Romagnoli 1958 [1907b], 187),<sup>42</sup> riallacciando indirettamente anche queste manifestazioni artistiche a un 'sostrato comico universale'.

---

bio (Ath. 621 d-f = *FHG* 595 F7) 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 [1993], 51-52).

<sup>40</sup> Ivi, 48 e 53-54. Cfr. anche Pickard-Cambridge 1953, 237-238 e Beare 1964, 357-358 sulla questione del costume scenico.

<sup>41</sup> Cfr. Catteruccia 1951; Bieber 1961<sup>2</sup>, 139-140; Gigante 1971; Dearden 1988. Trendall (1967<sup>2</sup>, 9, 15, 18; Id. 1991, 164, 168-169) dimostra una posizione più aperta nel riconoscere rappresentazioni della commedia attica in alcune figure vascolari.

<sup>42</sup> Cfr. anche Goncourt 1896 a cui Romagnoli fa esplicito riferimento.

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 vaso di Chirone rimanda direttamente al personaggio femminile presente nel vaso 12531 (Bari, Museo nazionale), in cui verrebbe rappresentata una parodia della nascita di Elena.

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, consentono ai classicisti di comprendere e interpretarne in maniera più profonda le manifestazioni poetico-letterarie.<sup>43</sup> 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 (1948), E. Csapo (1986) e O. Taplin (2007 [1993]) si è ipotizzato, infatti, che le cosiddette raffigurazioni 'fliaciche' siano 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

---

<sup>43</sup> Cfr. Romagnoli 1917 [1911], 114-118. 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» (Id. 1958 [1907b], 171).

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 (Taplin 2007 [1993], 89-99). Tra le raffigurazioni viene indagata anche quella descritta da Romagnoli come esempio di parodia fliacica della nascita di Elena (Romagnoli 1958 [1907b], 178-187): secondo Taplin la scena rappresenterebbe la 'para-iconografia' di un tema altrimenti trattato seriamente in altre pitture vascolari,<sup>44</sup> 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 Eubulo.<sup>45</sup> 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 necessariamente in riferimento a una determinata commedia (Taplin 2007 [1993], 79-80). 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 Nemesis a sua volta sfruttato da Cratino, ne assegna però i particolari grotteschi alle *phlyakes* e, a partire da questi, identifica gli elementi del sostrato popolare che avrebbero caratterizzato anche la commedia attica antica (Romagnoli 1958 [1907b], 185-187).

Nel 1918 Romagnoli ampliarà 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

---

<sup>44</sup> Romagnoli 1958 [1907b], 183 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 'laundry-basket' instead of on the altar of Zeus?», proponendo un paragone con un vaso riproducente la versione 'seria' della nascita di Elena (Paestum, 21370).

<sup>45</sup> Cfr. *ivi*, 82-83.

commedia attica antica<sup>46</sup> 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*,<sup>47</sup> 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 laccioli, 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 sviluppatisimi, e un fallo più che marchiano [...] (Romagnoli 1918, 3-4).<sup>48</sup>

Romagnoli ammette inoltre la presenza del *φαλλός* nelle sole incarnazioni dell'*αὐτοκάβδαλος*, cioè nei protagonisti e nei personaggi che ne condividevano le stesse qualità:

In mezzo ai personaggi secondari, variamente e capricciosamente abbigliati, e ai coreuti dai costumi fantastici, quelli e questi privi di *φαλλός*,

<sup>46</sup> Taplin (2007 [1993], 41-47; 81-88) 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 Sant'Agata da una parodia comica dell'*Antigone*; alla paraiconografia attribuisce anche il vaso 50279 presso Villa Giulia (Roma). È interessante, tuttavia, rilevare che in merito all'Eracle berlinese (Berlin, Staatliche Museen F3046) anche Romagnoli (1918, 31) riporti l'ipotesi, avanzata da altri studiosi, che la pittura possa riferirsi anche alla commedia aristofanea.

<sup>47</sup> 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».

<sup>48</sup> La descrizione riprende quella dei demoni indagati in *Ninfe e Cabiri*, confermando la continuità tra quegli esseri e le maschere delle farse originarie.



l'αὐτοκάβαλος 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 (Romagnoli 1958 [1905], 357).<sup>49</sup>

### 1.3. COMMEDIA ANTICA E COMMEDIA DELL'ARTE: LE RAPPRESENTAZIONI DELLE *NUVOLE* E DEL *CARRO DI DIONISO*

A fronte di queste testimonianze letterario-archeologiche Romagnoli riconosce, tuttavia, come la commedia attica e soprattutto il dramma aristofaneo segnino un progresso rispetto alla farsa popolare originaria, nonostante le rimangano subordinati per rispetto alla tradizione (Romagnoli 1958 [1905], 397). 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» (ivi, 376): i duetti, come quelli nei prologhi dei *Cavalieri*, delle *Vespe* e della *Pace*, mostrano il loro carattere convenzionale che consiste in «uno stupido cicalio, interpunto di frigidì giuochi di parole, di burle scipite e di sconcezze che si ripetono come echi da commedia a commedia» (*ibidem*);<sup>50</sup> il ban-

---

<sup>49</sup> Lo studioso afferma, inoltre, che Agatone e Clistene non furono sicuramente fallici (*ibidem*).

<sup>50</sup> Nella sua analisi Romagnoli (1958 [1905], 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, 398-399), Romagnoli riporta le opinioni di Frantz 1891 e Leo 1895, 171ss. 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

chetto 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 (ivi, 385-387); 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 (ivi, 389-394).

Tali scenette convenzionali dal gusto basso e triviale rappresentano, dunque, quasi una sorta di canovacci su cui fabbricare l'azione (ivi, 367) e proprio l'espressione 'canovaccio', 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 κωμῳδία φορτικὴ e le sue ipostasi antenate della Commedia dell'Arte,<sup>51</sup> 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 stabile assetto? Non altrimenti il Goldoni, accingendosi alle commedie di carattere, dovè chiedere alla commedia dell'arte le maschere, troppo oramai dilette al popolino conservatore (ivi, 338).

---

che la forma originaria del prologo con i servi sia desunta dal duetto farsesco che si riduce, gradualmente, a monologo espositivo recitato da un solo personaggio per combinazione, ma si potrebbe dire analogia, con l'esempio del prologo monologico esposto dal protagonista.

<sup>51</sup> Romagnoli 1911c, 149; Id. 1918, 37.

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 'fiacici'. 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*, Strepziade era identificato dallo studioso tra i personaggi di Aristofane dipendenti dal buffo originario, l'eroe comico che gli spettatori riconoscevano al primo ingresso (ivi, 354): 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 'fiacico'. Dalle foto di scena (fig. 8), infatti, si può ipotizzare che una delle fonti iconografiche fosse il vaso 2970 del Museo nazionale di Bari (fig. 7) in cui il vecchio raffigurato mentre sale sul palco tramite la scaletta centrale viene caratterizzato proprio dal berretto a punta denotato dall'aggettivo «pulcinellesco» (Romagnoli 1958 [1907b], 178).<sup>52</sup> 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,<sup>53</sup> anticipando alcune osservazioni proposte dalla critica contemporanea circa il

---

<sup>52</sup> Nel descrivere il vecchio, Romagnoli (ivi, 177, n. 3) 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».

<sup>53</sup> Si tratta del tipo del ῥητορεύων Βουλίας, il dotto ignorante di un mimo di Sofrone (cfr. fr. 35 Kaibel; [Demetr.] *De eloc.* 153, 1ss.), che viene indagato nelle sue ricorrenze comiche in Romagnoli 1958 [1905], 362-363. Cfr. anche Ferri 1911, 489.

tipo dell'intellettuale ateniese che il comico intendeva dipingere tramite la maschera del filosofo.<sup>54</sup>

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 ammucciare spropositi sentenziosi e volgarità sconclusionate a 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 oggi (Ferri 1911, 491).<sup>55</sup>

Le considerazioni del critico, naturalmente, fungono da preambolo al successivo elogio circa l'attualità del testo e della messinscena e sulla poesia che anima l'opera di Aristofane (ivi, 491-494), eppure non mancano di sottolineare 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'equi-

---

<sup>54</sup> Cfr. Zimmermann 1993; Imperio 1998. Dalle fotografie è inoltre possibile riconoscere alcune caratteristiche che mettono in relazione il Socrate di Romagnoli con la maschera del Dottore tratta dalla Commedia dell'Arte.

<sup>55</sup> Già in *Origine ed elementi* Romagnoli, accanto ai lazzi sia linguistici che mimici e alle infrazioni sceniche che derivavano dalla farsa degli *αὐτοκάβαλοι* e di cui fornisce un ampio spettro di esempi (cfr. Romagnoli 1958 [1905], 411-439), colloca anche l'*ἄγων* che avrebbe radici popolari da rintracciare però nei canti amebici 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).

valenza 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 una caricatura dell'Atene classica, con facciate e tetti stilizzati che salivano fino al Partenone dove era stata collocata anche una «Minerva Nasuta»,<sup>56</sup> ad imitazione della statua di Fidia ma con un naso comicamente pronunciato. Inoltre, a differenza delle operazioni condotte con il dramma tragico,<sup>57</sup> 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, conformemente a quanto aveva predicato il grecista nei suoi precedenti studi:

I costumi riproducono i tipici modelli della commedia e quindi l'*anphimascholos* [sic, gr.: ἀμφιάσχαλος], 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 alle testimonianze vascolari pittoriche musive più tarde (Sacco 2004, 73-74).

---

<sup>56</sup> AFI, Artisti, Duilio Cambellotti, b. 59, fasc. 3, Lettera di Duilio Cambellotti a Mario Tommaso Gargallo, 27 marzo 1927.

<sup>57</sup> 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.

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. Cambellotti, rifiutò il compromesso perché, a sua opinione, «la maschera greca ha un suo carattere preciso: quello di essere un'intiera fisionomia» (Cambellotti 1999 [1948b], 81) convincendo gli attori a indossarla con risultati eccellenti: la stampa, infatti, lodò la capacità degli interpreti nell'usare il corpo per vincere l'apparente fissità del volto mascherato (Sacco 2004, 73). Il resoconto di Cambellotti riferisce i dubbi di Romagnoli circa l'uso della maschera greca come se riguardassero principalmente la recitazione attoriale,<sup>58</sup> 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.

Gli studi sulla commedia antica e le convinzioni di Romagnoli intorno alla sua *performance* primitiva confluirono anche nel *Carro di Dioniso*, una drammaturgia originale pubblicata nel 1913 su «La Lettura» e portata in scena nel 1914 a Siracusa, nel 1915 a Bari e successivamente in altre piazze (vd. *supra*). La vicenda 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

---

<sup>58</sup> 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».

il tipo di spettacolo portato in scena con i suoi comici: 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  
 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.  
 (Romagnoli 1919a, 5)

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* (Romagnoli 1918, 2). 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!  
 (Romagnoli 1919a, 6)

Nel riportare i motivi comici della farsa degli αὐτοκάβδαλοι Romagnoli espone la tendenza degli istrioni a rompere l'illusione scenica nei modi più vari, adducendo che simile azione rappresenta un *topos* del genere comico: questa pratica viene criticata 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»).<sup>59</sup> Infatti, secondo l'opinione di Romagnoli, gli αὐτοκάβδαλοι erano «avvezzi, per tradizione secolare, a fraternizzare e discutere bravamente col pubblico, come fa tuttora il loro discendente Pulcinella», consuetudine ripresa anche da Aristofane (Romagnoli 1958 [1905], 412). Lo stesso commediografo altrove ricorda come l'infrazione scenica avvenisse anche con il lancio di cibo agli spettatori (*Ar.*, V. 57-58; *Pa.* 962-967; *Pl.* 797-799), 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, nocciuole. –  
 (Romagnoli 1919a, 27-28)

---

<sup>59</sup> 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.



L'aspirazione di Fliace di proporre al suo pubblico una commedia «nuova in ogni parte» (ivi, 28) viene, in realtà, frustrata: lo spettacolo inscenato dai comici presenta una trama semplice 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* (ivi, 31-41). 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<sup>60</sup> e viene lanciato un *onomasti komodein* a Fliace (ivi, 82-84). La comicità popolare, antica e insieme moderna, caratterizza quindi questa drammaturgia originale di Romagnoli il quale, mai stanco di trovare parallelismi contemporanei, rilevava addirittura nella mimica del comico italiano Ettore Petrolini una sorprendente somiglianza con le maschere della commedia greca e latina.<sup>61</sup>

#### 1.4. L'ORIGINALITÀ DI ARISTOFANE SECONDO ROMAGNOLI

Nei suoi spettacoli teatrali Romagnoli ripropone, in forma scenica, le tesi sull'influenza esercitata dall'ipotetica farsa primitiva all'interno delle opere di Aristofane e degli altri comici; tuttavia, negli stessi articoli scientifici non manca di considerare che a simili modelli originari erano accostati anche elementi innovativi e caratteristici di ciascun autore. Il grecista infatti ritrova

---

<sup>60</sup> Romagnoli 1919a, 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».

<sup>61</sup> Cfr. Frattini 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?)».

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 (Romagnoli 1958 [1905], 367-369). 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»: il protagonista del *Pluto*, Cremilo (ivi, 371-372).

L'approfondimento sui personaggi non è, tuttavia, l'unica innovazione che Romagnoli riconosce al merito di Aristofane. Sulla base di alcune testimonianze,<sup>62</sup> lo studioso attribuisce a Cratino l'introduzione nella commedia antica di un λόγος, un'azione, che andava a sostituire l'ἄταξία, 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 (1884, 125ss.) 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 comico raggiunge il proprio scopo (Romagnoli 1958 [1905], 395-396). I λόγοι, dunque, risultavano maggiormente svincolati

---

<sup>62</sup> Una possibile allusione a queste informazioni si legge in Cratin., test. 19 K.-A. Cfr. Bianchi 2017, 343-346 per un approfondimento.

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» (ivi, 400). 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 *Tesmofoiazuse* con discorsi pro e contro Euripide svolti nel corso dell'assemblea (ivi, 404-405).

Anche il coro, «vecchio incomodo strumento scenico» (ivi, 406)<sup>63</sup> 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 (*Tesmofoiazuse*, *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» (ivi, 406-407), che è ripreso anche nel finale del *Carro di Dioniso* e, spesso, 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 a esulare dalla sede di

---

<sup>63</sup> Cfr. anche Romagnoli 1957 [1918], 24-28 a proposito del coro della tragedia.

pertinenza per diffondersi nel resto della commedia.<sup>64</sup> 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), eloquenti 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 (ivi, 463).

I due elementi dello σκῶμμα e della poesia si fondono nella commedia tramite l'antico inno falloforico, ormai svuotato dai contenuti originari, raffinandosi, per opera di 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,<sup>65</sup> 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 cratina (ivi, 473-474); favorita sarebbe stata la poesia campestre che, pur generata dalla farsa più rustica,<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Ivi, 462-463. La parabasi originaria viene articolata in μακρόν (discorso al pubblico svincolato dall'azione in tetrametri anapestici), στροφαί (strofe liriche contenenti inni agli dèi), σκῶμμα (insulto contro gli uditori in tetrametri trocaici).

<sup>65</sup> Müller-Strübing 1873, 112: «Aber zu diesen Doctrinärs gehört Aristophanes gewiss nicht! Er ist durchaus kein theoretischer Politiker, zur philosophischen Grübelelei, zur Systemmacherei fehlt ihm jede Ader, jede Anlage. Seine Opposition hat einen andern Grund! Er, der lebensvolle, heissblütige Jüngling, liebt den Frieden um des Friedens willen, schon deshalb, weil der Friede allein ihm den Genuss der Natur und des Landlebens, für dessen Reize er ein so tiefes poetisches Gefühl hat, in Ruhe und Freudigkeit gestattet».

<sup>66</sup> Ivi, 474: «Il satiro, lo scimio, il sileno, ciascuno dei vari dèmoni campanuoli, accoppia alla propria rozzezza un profondo sentimento delle bellezze

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» (ivi, 475). 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» (ivi, 480).

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 il grecista si sarebbe rivolto senza appesantire la sua esposizione con un apparato di note. 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 intellettuale 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» (Croce 1907, 206-207).<sup>67</sup> Ciò che Romagnoli tenta di descrivere come elementi originari che informarono succes-

---

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».

<sup>67</sup> Queste affermazioni sembrano anticipare le posizioni di Croce nella polemica carducciana.

sivamente 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 vari periodi del suo svolgimento, si vennero formando pensieri e commozioni e fantasmi, con questa e quella determinata tonalità» (ivi, 207). Dunque, viene negato quel valore che il grecista 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 (ivi, 209): «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 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*» (ivi, 210).<sup>68</sup> La poesia di Aristofane, come nota Croce nella recensione, è *arbitrariamente* individuata da Romagnoli solo nelle parti originariamente attribuite all'inno falloforico e con alcune importanti restrizioni, tra cui l'esclusione della lirica civile (ivi, 212).

Sulla base delle considerazioni crociane, anche Treves (1992a, 284) afferma che il saggio di Romagnoli, muovendo da un'esegesi «lirico-georgico-naturalistica» del teatro aristofaneo restituisce una visione dimidiata del commediografo, 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.<sup>69</sup> Secondo Treves, dunque, Romagnoli avreb-

---

<sup>68</sup> Cfr. Romagnoli 1958 [1905], 502: «La origine e la fisionomia della commedia attica antica, in ogni sua fase, sono popolarische e mimiche: il colorito lirico e l'elemento politico sono superfetazioni».

<sup>69</sup> Cfr. Croce 1907, 211-212: «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

be 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. 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.<sup>70</sup> 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 più coinvolgente del poeta, di cui la traduzione romagnoliana, «incrocio di aulicità letteraria e di conversevolismo sliricato» (ivi, 285), non era che il risultato di simile esegesi.

---

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».

<sup>70</sup> Ehrenberg (1957 [1951], 52-53), 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 irreal e per niente consueto»: la rappresentazione della realtà avviene, quindi, il mezzo perché il pubblico si riconosca inconsciamente pur nell'irrealistico contesto della commedia con le sue maschere grottesche e trame utopiche.

## 2. *Gli studi di musica e ritmica greche*<sup>71</sup>

Nella sua relazione per il quarto convegno di ‘Atene e Roma’, 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 propose 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» (Romagnoli 1917 [1911], 125). L’idea proviene da analoghi esperimenti condotti, separatamente, dal musicologo greco G. Pachtikos<sup>72</sup> 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 of the Classical Association, tenutosi a Birmingham nel 1908, sostenne le stesse posizioni<sup>73</sup> accompagnando la propria esposizione con esecuzioni fonografiche di canti corali greci tratti da Pindaro e dai tre tragici ed eseguiti dalla University College Choral Union di Dublino.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Si riprendono ed ampliano le conclusioni riportate in Troiani 2020b.

<sup>72</sup> 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 (1911d e 1921b) è ricordato in particolare per la sua raccolta di canti neogreci.

<sup>73</sup> Cfr. Browne 1909, 2: «the beauty of literature consists very principally in its external form, and that form rhythm in poetry and even in prose is, as it were, of the very essence. [...] If we want to appraise the music of Shelley or Milton, or even the rhythmical lilt of Rudyard Kipling, we know that we must keep our ears open: why should we close our ears to the lyric of Pindar and Aeschylus by treating it as though it were prose – bad inflated prose it must certainly be. Prose indeed can be beautiful, almost as beautiful as verse, but not if its form can be mistaken for that of verse. Neither can verse be beautiful when it is stripped of its metrical form and invested with one that is alien to it».

<sup>74</sup> Le melodie, su dichiarazione dello stesso Browne (1909, 4), furono tratte da frammenti musicali greci superstiti o ricavate dalle strutture metriche dei passi scelti, tra cui si comprendevano versi logaedici, dattilo-epitriti e docmi.



I primi studi scientifici di Romagnoli sull'argomento, tuttavia, non sono alieni dai contributi filologici dell'epoca<sup>75</sup> 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' del Nietzsche de *La nascita della tragedia* (Romagnoli 1911 [1905], 35). Come è stato affermato da Carlo Del Grande (1948, 82), in questa prima fase le ricerche di Romagnoli sulla musica antica si limitarono principalmente a divulgare i risultati raggiunti dagli studiosi citati, 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 esigui 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.<sup>76</sup> Allineandosi con le tesi sostenute dai 'ritmici',<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Tra le edizioni critiche e gli scritti musicografici citati negli studi del grecista si leggono i nomi di Wallis (1699), O. Jahn (1882), Westphal (1883), K. Jan (1885) e Macran (1902).

<sup>76</sup> 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 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».

<sup>77</sup> 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,

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 nella 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 propri 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 (Romagnoli 1911 [1905], 16).<sup>78</sup>

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 foggia-  
ti i primi versi recitati, i quali fornirono a loro volta il modello a molti altri accendendo «d'una differente colorazione la favilla

---

64, n. 9. Sulle due correnti e per un approfondimento generale sugli studi di metrica dall'Ottocento si veda anche Ercoles 2016.

<sup>78</sup> 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. Cfr. 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.

melodica lasciata in essi dalla melodia generatrice» (ivi, 17). Gli antichi poeti-musicisti costruirono, così, «il preciso disegno ritmico su cui doveva stendersi l'obbligatoria melodia» (ivi, 18)<sup>79</sup> il cui schema, mantenendosi inalterato, può essere recuperato anche dai moderni: il ritmo, infatti, era considerato dai greci l'elemento maschile e veniva particolarmente curato in quanto veicolo del 'sentimento' espresso nell'elemento femminile, cioè il *melos*.<sup>80</sup>

Nonostante lo scritto presenti analogie con passi nietzschiani,<sup>81</sup> Romagnoli si discosta dalla tesi del canto popolare come «*perpetuum vestigium* di un'unione dell'apollineo e del dionisiaco»: secondo Nietzsche, infatti, quest'ultimo è prodotto da impulsi artistici naturali manifestatisi nel popolo il quale, «sospinto nel modo più forte da correnti dionisiache, che noi dobbiamo sempre considerare come sostrato presupposto del canto popolare» (Nietzsche 2020 [1872], 46), cerca sfogo in una manifestazione onirica e, quindi, apollinea (ivi, 49).<sup>82</sup> Romagnoli, invece, enfatizza l'esistenza di uno stato musicale esclusivamente dionisiaco

---

<sup>79</sup> Per una panoramica generale sul rapporto tra parola, musica e ritmo nella poesia greca vd. Gentili 2006<sup>4</sup>, 48-56.

<sup>80</sup> Cfr. Gevaert 1875, 25: «les modernes s'émancipent assez volontiers du rythme, 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 rythme régulier. Chez les Grecs, au contraire, le rythme 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 2020 [2000].

<sup>81</sup> Cfr. Romagnoli 1911 [1905], 25; 29.

<sup>82</sup> Il canto popolare si manifesta in una melodia primordiale che è diretto riflesso dell'uno originario, da intendersi come «elemento primario e universale, che perciò può accogliere in sé anche più oggettivazioni in diversi testi» e di cui la stessa forma strofica è dimostrazione tangibile, dal momento che «la melodia genera da sé la poesia, ossia la genera sempre di nuovo» (Nietzsche 2020 [1872], 46). Successivamente, al canto viene abbinato il linguaggio che nasce allo scopo di imitare la musica (ivi, 45), la quale appunto «si scarica in immagini» su una «comunità popolare giovane e fresca, linguisticamente creativa» (ivi, 48). Archiloco è riconosciuto come il primo poeta ad aver inserito il canto popolare nella letteratura (cfr. Westphal 1865, 116ss.), diventando per Nietzsche

(Zoboli 2004, 97) che precede e genera l'idea poetica e trova la sua espressione più spontanea nel canto.<sup>83</sup> 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» (Romagnoli 1911 [1905], 40). 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» (ivi, 41). 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 alla celebre espressione di Erodoto che definiva l'Egitto un dono del Nilo (2, 5, 1), affermò che la poesia era «un magnifico dono della musica» (ivi, 42).

Ritenendo la poesia greca diretto prodotto del *melos* che ne orientò anche la scansione metrica, Romagnoli avvalorò, 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 (Romagnoli 1917 [1911], 108).<sup>84</sup>

---

una prefigurazione dell'artista tragico nel quale apollineo e dionisiaco si legano grazie alla «perfetta identità di musica e parola» (Ugolini 2007, 71).

<sup>83</sup> 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.

<sup>84</sup> Pound 1973 [1957], 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».

Tuttavia, soluzioni di metrica barbara già precedentemente sperimentate<sup>85</sup> non sembrano rispondere alle esigenze del Romagnoli traduttore, in quanto «le norme le quali producono un perfetto temperamento fra linguaggio e melodia in una data fase della lingua, non possono riuscire soddisfacenti se trasportate bruscamente in un'altra» (Romagnoli 1911 [1908], 335). 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* (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.<sup>86</sup> Romagnoli definisce questi fenomeni corollari di una «legge generale degli sviluppi ritmici» (ivi, 330)<sup>87</sup> e li applica anche al linguaggio quando questo si trova accoppiato alla melodia: se ai primi due

---

<sup>85</sup> A proposito vd. Pretagostini 1991.

<sup>86</sup> Ivi, 329-330. 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.

<sup>87</sup> 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 (1994<sup>2</sup>, 132-133) 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.

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 a uno sviluppo che procede dall’agglomerazione di monosillabi, ciascuno con 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» (ivi, 334) 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 (ivi, 331-335).

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 diletteissimo, nella letteratura latina, e diviene il beneamato della italiana [*scil.* l’endecasillabo]» (ivi, 351). La metrica italiana offrirebbe, così, *spontaneamente* il mezzo più appropriato per rifarsi all’esempio della poesia antica dal momento che, secondo il grecista, 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» (ivi, 367-368). 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 dell'originario metro greco.<sup>88</sup>

Le teorie di Romagnoli sembrano trovare conferma pratica nei canti siciliani raccolti dall'etnomusicologo Alberto Favara,<sup>89</sup> 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.<sup>90</sup> 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» (Romagnoli 1920, 5). La citazione, ripresa da Favara, sembra coincidere con analoghe affermazioni del grecista che nel *Verso* 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 quanto e fino a

---

<sup>88</sup> Cfr. Zoboli 2004, 105. L'endecasillabo viene usato da Romagnoli anche nelle traduzioni del senario latino (vd. Serianni 2012, 644). Lo stesso Felice Bellotti nelle sue versioni dei tragici si servi dell'endecasillabo per rendere i dialoghi (Zoboli 2004, 81) e Rodighiero (2011, 136), riprendendo le osservazioni di Menichetti (1993, 119; 393-394), nota come «fin dai primi anni del Cinquecento i dattili dell'epos e i giambi della tragedia hanno visto acclamare l'endecasillabo quale pressoché unico equivalente versale nella lingua italiana [...]. L'incontestabilità del carattere 'giambico' dell'endecasillabo, con i suoi accenti di 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, favorisce del resto, viceversa, l'elezione del trimetro tragico come modello-guida latente per il verso principe della nostra tradizione letteraria, che rimpiazza così in modo affatto naturale i giambi delle parti dialogate del dramma attico di V secolo».

<sup>89</sup> Favara 1907-1921. Per un profilo biografico si rimanda a Samonà Favara 1971. Sull'entusiasmo di Romagnoli per gli studi dell'etnomusicologo cfr. Casali 2022, 230-232.

<sup>90</sup> 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).

quando esso riesca a dominare la indocile materia del linguaggio, e fino a che punto questo faccia valere le sue proprietà entro e contro le pastoie impostegli» (Romagnoli 1911 [1908], 321).

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 tuttora vivo nella nostra Sicilia ci spiega la struttura tecnica della lirica greca assai meglio di qualsiasi alchimia filologica» (Romagnoli 1920, 5-6). 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 (ivi, 7). 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*» (ivi, 9) della pratica musicale greca, contribuendo a comprendere alcuni problemi di teoria musicale quali l'esistenza di caratteristiche speciali che identificavano chiaramente ciascun modo.<sup>91</sup>

Gli studi filologici sulla musica greca, pur avendo guidato la scelta della traduzione in versi e la concezione del dramma antico come oratorio musicale (Romagnoli 1917 [1911], 110-111; vd. *infra*), 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 dram-

---

<sup>91</sup> Indagando le differenze tra i modi dorico, frigio e lidio, Romagnoli 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 1921b, 255-257; 274-275. Sulla ricostruzione delle scale 'demoniane', «all closed systems containing enharmonic tetrachords» (West 1994<sup>2</sup>, 174), cfr. Aristid. Quint. 18, 5-19, 10.



matici e corali». <sup>92</sup> 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» (Del Grande 1948, 80) 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.

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:

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) (Romagnoli 1933). <sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Fondo Romagnoli, documento dattiloscritto. Vd. anche Pintacuda 1978a, 10, n. 1. Similmente, Ildebrando Pizzetti (1945, 36ss.) 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.

<sup>93</sup> Cfr. anche Rocconi 2020, 20: «Certamente il fatto che, nella prassi greca (ma non in quella romana), l'autore del testo tragico o comico fosse anche

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 maestro Capodiecì e la direzione del maestro Romano (cfr. Gargallo 1934 [1914], 48). Sulla base delle testimonianze e del 'copione' del testo ora nel Fondo Romagnoli (vd. *infra*, cap. III, § 3.2), 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» (Fondo Romagnoli, Romagnoli 1914, 10) 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» (ivi, 51) forse a variazione del «Deh, Giove signore, deh, Notte, / amica ministra di gesta preclare» (ivi, 33); una monodia alternata a cori successiva alla profezia di Cassandra (ivi, 92 Romagnoli indica semplicemente «Coro»); 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 quelli 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 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 (AFI, Rassegna stampa 1914, «L'Ora», 17 aprile 1914).

---

l'autore delle musiche rendeva il processo compositivo un procedimento 'integrato', nel quale le singole componenti comunicative nascevano come parti di un unico progetto artistico che, sin dalle prime fasi, perseguiva le stesse finalità drammaturgiche».

Le musiche «essenziali nella loro contenutezza, si mostrano perfettamente aderenti all'*ethos* del dramma», pur registrando alcune imperfezioni nell'esecuzione, dovute alla poca esperienza dei coristi (Pintacuda 1978a, 10). Significativa risulta, inoltre, la notizia secondo la quale Giuseppe Mulè, presente a 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 terzo sec. a.C.» riscontrandone la perfetta aderenza (*ibidem*). L'aneddoto, pur avendo tratti di leggenda (Casali 2022, 229-230), 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 riacciare ai modi dell'antica musica greca» (Pintacuda 1978a, 12). Un'operazione, questa, già teoricamente avanzata da Romagnoli e conseguita con la collaborazione di Mulè il quale al conservatorio di Palermo era stato allievo diretto dello stesso Favara ereditando, grazie a questo magistero, «il puro genio dell'armonia greca» (Romagnoli 1958 [1924], 516). Oltre a condividere le idee sull'impiego di musicalità derivanti dai canti popolari siciliani per la composizione delle musiche nelle rappresentazioni classiche, Mulè e Romagnoli ragioneranno anche sulla possibilità di ricercare particolari strumenti musicali per esprimere le peculiari sonorità veicolate dalle tematiche dei drammi, come nel caso dei *Sette a Tebe*,<sup>94</sup> e di attingere alle fonti letterarie dell'antichità, come per la danza dionisiaca delle *Baccanti* che si rifà probabilmente al fr. 57 Nauck utilizzato anche da Romagnoli nella *Prefazione* alla sua traduzione del 1912.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> AFI, Rassegna stampa 1924, «L'Ora», 28 aprile 1924: «Non era perfettamente agevole dare il senso guerresco dei *Sette a Tebe* con gli strumenti moderni. Ho quindi fatto costruire trombe a squillo diverse l'una dall'altra, lunghissime, dotate di molta sonorità, e delle specie di monocordi: una sola corda di rame che percossa dall'arco di legno dà l'impressione del cozzo delle lance e degli scudi».

<sup>95</sup> Romagnoli 1912, xxii. In riferimento a queste pratiche e oltre ai due esempi riportati si veda la ricca e completa analisi di Casali 2022.

Sebbene la collaborazione con Mulè avesse quindi portato alla ricerca di soluzioni diverse e raffinate derivanti da molteplici stimoli, le composizioni che Romagnoli ideò in autonomia sembrano orientarsi, invece, a riprendere il presunto *ethos* musicale greco tramite lo studio oggettivo di forme antiche unito ad una realizzazione tutta moderna (Del Grande 1948, 81), come dimostra il caso di *Alceste*, per la cui rappresentazione 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 (ivi, 80-81).

«Sposando a traduzione e musica il lavoro di regista» (ivi, 81) 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 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.

### 3. *La tragedia greca*

#### 3.1. L'INFLUENZA DI WALTER PATER E DELLA *MYTH-AND-RITUAL SCHOOL* NEGLI STUDI DI ROMAGNOLI

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 poetico, 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 nella prolusione *Fasi storiche nella concezione dell'ellenismo*: proveniente dalla Tracia, lo «spirito dionisiaco» si sarebbe diffuso 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;<sup>96</sup> addirittura, sarebbe sopravvissuto all'eclissi della civiltà greca, infondendosi nelle opere di compositori come Beethoven e Wagner (Romagnoli 1911 [1906], 211).

Sulla base di una simile descrizione il riferimento principale di Romagnoli parrebbe essere Nietzsche, giacché l'influsso dionisiaco viene descritto con immagini che mettono in risalto lo stato mistico, irrazionale e intuitivo dell'individuo che lo riceve;<sup>97</sup> eppure, l'autore de *La nascita della tragedia* non viene mai nominato, neppure nel passo che cita direttamente *La musica greca* dove, come si è visto, sono riprese le affermazioni dell'*Autocritica* del 1886 (Romagnoli 1911 [1905], 41). Questo reiterato silenzio potrebbe derivare dalla cautela con cui alcuni classici-

---

<sup>96</sup> Romagnoli (1911 [1906], 212) si riferisce allo *Ione* e al *Simposio*: «E quando Socrate, spinto dall'oracolo del Dio, cercò in tutta Atene chi fosse più saggio di lui, parlando coi poeti, si avvide – o Boileau, ricordavi tu questo! – si avvide che essi riuscivano meno di chicchessia a interpretare le loro composizioni; però che le avessero scritte in istato di esaltazione demoniaca, simile a quello degli indovini e degli oracolisti. Ma quanto non ardeva spirito dionisiaco in Socrate stesso, al quale un dèmone segreto ispirava le azioni, e alle cui parole Alcibiade sentiva, come un coribante ebbro dei misteri, il cuore palpitare a dirotto, e un velo scendere su le pupille?».

<sup>97</sup> Ivi, 211-212: «Or che cos'è propriamente lo spirito dionisiaco? Troppi e troppo vari 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, perfettamente al pari di 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!».

sti accolsero le teorie nietzschiane<sup>98</sup> sia a causa della stroncatura wilamowitziana, sia per il carattere ascientifico attribuito alla *Nascita della tragedia*.<sup>99</sup> Romagnoli, in più occasioni, si rivela scettico rispetto ad alcune conclusioni di Nietzsche: in particolare il grecista rifiuta la valutazione negativa di Nietzsche riguardo alla musica imitativa promossa da Timoteo di Mileto<sup>100</sup> e trascura il 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,<sup>101</sup> citati insieme a Usener e Ridgeway nello studio

---

<sup>98</sup> 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».

<sup>99</sup> Cfr. Silk - Stern 1981, 132-137.

<sup>100</sup> Secondo Nietzsche 2020 [1872], 114-116 la musica imitativa del nuovo ditirambo, di cui Timoteo era riconosciuto tra gli esponenti maggiori, avrebbe influenzato Euripide portando al declino del genere tragico; Romagnoli, al contrario, riteneva che il poeta di Mileto avesse compreso quale fosse il vero fine della musica una volta svincolata 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 pullulio perenne e misterioso della serenità e della malinconia, dell'amara perdizione e del furore orgiastico» (Romagnoli 1911 [1905], 35).

<sup>101</sup> Di Jane Harrison sono ricordati i *Prolegomena to the Study of Greek Religion* del 1903, mentre per Rohde Romagnoli si riferisce a *Psyche. Seelencult 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 di *La nascita della tragedia*: questo silenzio è dovuto a motivi personali che fanno capo

*Ninfe e Cabiri* dove il grecista avanzava alcune idee sullo sviluppo del dramma nell'antica Grecia. Neppure è da trascurare la ricezione del dionisiaco a opera di Walter Pater, i cui *Greek Studies* sono presenti nel Fondo Romagnoli e la cui opera critico-saggistica fu determinante per la produzione poetico-letteraria di D'Annunzio e di altri intellettuali gravitanti attorno alla figura di quest'ultimo.<sup>102</sup>

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, in relazione alla presenza del dionisiaco nelle diverse teorie post-nietzschiane.<sup>103</sup>

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 Dioniso, quale si librava alla fantasia d'un Greco dell'età classica, è molto complessa: risulta di varie persone fuse insieme, e non così bene che non ne siano visibili le giunture» (Romagnoli 1912, ix).<sup>104</sup> L'ori-

---

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, 223-234; Ackermann 2002 [1991], 98-101.

<sup>102</sup> 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 il quale, come si è detto (vd. *supra*, cap. I, § 4.2), offrì a Romagnoli la direzione artistica della rappresentazione delle *Baccanti* presso il Teatro romano di Fiesole nel 1913.

<sup>103</sup> Cfr. a questo proposito Else 1965, 9-31.

<sup>104</sup> Secondo Henrichs (1984, 212) una 'dualità' del dio, «as an embodiment of life or as an agent of death and destruction», era già stata rilevata dai Greci ma, in seguito, sarebbe stata trascurata favorendo ora l'uno ora l'altro aspetto, come avvenne nell'arte rinascimentale che tendeva a sottolineare la parte vita-

gine tracia di Dioniso, che Romagnoli riporta come dato sicuro anche altrove (Id. 1911 [1906], 211), si fonda presumibilmente sugli studi di Rohde il quale – grazie alla mediazione del metodo comparativo sviluppato dall'antropologo E.B. Taylor, che mirava a stabilire attraverso paralleli etnografici le caratteristiche delle religioni 'primitive'<sup>105</sup> – ricostruiva i riti estatici della Tracia fondandosi sul concetto nietzschiano di estasi collettiva che si manifesta nel momento della rappresentazione tragica.<sup>106</sup>

Fino alla decifrazione delle tavolette della Lineare B contenenti il nome di Dioniso,<sup>107</sup> 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 una condizione estatica che culmina nell'unione con il dio.<sup>108</sup> Tuttavia, Romagnoli sembra discostarsi dall'interpretazione di Rohde, quando descrive Dioniso come una divinità tracia dell'ebbrezza non connotata da caratteristiche volgari né connessa originariamente al vino ma «autogena e trascendentale» (Romagnoli 1912, ix): 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 costituiva-

---

listica della religione dionisiaca; con Nietzsche e Pater, prosegue lo studioso, si sarebbe invece tornati a dare uguale importanza ad entrambi i caratteri.

<sup>105</sup> Cfr. Henrichs 1984, 225 e *ibidem*, n. 40 per i riferimenti bibliografici sull'influenza di Taylor in *Psyche*.

<sup>106</sup> 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 2020 [1872], 25; Ugolini 2007, 53.

<sup>107</sup> 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 e di Chania. Cfr. Bennet 1992; Kerényi 1992 [1976], 13ss. e 83ss.; Negri 1994 e 1996; Burkert 2010, 130.

<sup>108</sup> Rohde 1898, 16-20. Cfr. anche Henrichs 1984, 225-226.



no un «thiaso gioioso» accolto, anche se con vana opposizione, in Grecia e negli stessi misteri (ivi, ix-x).

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) Walter Pater (1839-1894) indugia a lungo sull'aspetto muliebre di Dioniso, che rimanda allo stesso Euripide (*Ba.*, vv. 235-236; 453-459), e sul suo rapporto privilegiato con le donne<sup>109</sup> quasi a voler enfatizzare l'ambiguità del dio, insieme *omophagus* e *meilichius*.<sup>110</sup> Oltre al saggio citato, Pater propone un'indagine sul dionisismo nello scritto *A Study of Dionysus: the Spiritual Form of Fire and Dew* (1876), dove il dio viene descritto come *spiritual form* di un primitivo *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 (Pater 1895, 39), che Pater rileva a partire dal mito di Semele e dalle sue affinità con l'elemento terrigeno.<sup>111</sup> 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.* P.B. Shelley]» (ivi, 5).<sup>112</sup> Dioniso non è, dunque, solo lo spirito della

---

<sup>109</sup> Cfr. Pater 1895, 59; 61; 65.

<sup>110</sup> Ivi, 76. Questa seconda ipotesi potrebbe essere supportata da una precedente affermazione dello stesso Pater in *A Study of Dionysus* (ivi, 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».

<sup>111</sup> 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. 1341-1345.

<sup>112</sup> Da notare che anche Romagnoli (1912, xxxvii) nell'introduzione alle *Baccanti* cita Shelley in paragone con la poetica di Euripide.

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» (ivi, 6-7).

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, Cabi-ri, 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 libera agreste. L'affinità strinse invasore ed invasi. Questi divennero ministri di quello, e gli appiccarono un po' del loro carattere burlesco» (Romagnoli 1912, xvi).<sup>113</sup>

Il riferimento di Romagnoli all'essenza 'contadina' della religione dionisiaca si ritrova anche in Pater<sup>114</sup> il quale ne rileva le sopravvivenze nelle manifestazioni letterarie e nelle superstizioni popolari,<sup>115</sup> che danno origine in territorio attico a «rough country

---

<sup>113</sup> A proposito delle caratteristiche dei satiri cfr. anche Pater 1895, 8: «they give their names to insolence and mockery, and the finer sorts of malice, to unmeaning and ridiculous fear».

<sup>114</sup> 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».

<sup>115</sup> Ivi, 13-14: 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.

feasts» da cui a sua volta si sarebbe sviluppata la commedia.<sup>116</sup> Con il successivo passaggio alla *polis* il culto dionisiaco avrebbe subito un mutamento: «The ruddy 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» (Pater 1895, 35).<sup>117</sup> 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 a un eroe mortale soggiogato, quindi, alle intemperanze dell'esistenza umana similmente a Eracle o a Perseo (ivi, 34).

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, senza renderlo «un impassibile Olimpio» (Romagnoli 1911 [1905], 24). Nella *Prefazione* alle *Baccanti* il grecista torna a ribadire questa συμπάθεια del dio per le vicende umane quando afferma, con evidente richiamo ai vv. 421-423 delle *Baccanti*, che i suoi benefici sono «pronti, tangibili, sicuri, concessi tanto ai ricchi quanto ai poveri e agli schiavi» (Id. 1912, xv) e che proprio l'assunzione del vino rappresenta l'immedesimazione con Dioniso, l'indiarsi dell'uomo e la cancellazione di ogni sofferenza.<sup>118</sup> Questa versione mistica della religione dionisiaca risulta in più

<sup>116</sup> Ivi, 34. Sull'origine agreste della commedia cfr. anche Romagnoli 1958 [1905], 348.

<sup>117</sup> L'immagine, a detta dell'autore, è ripresa da uno specchio etrusco (Pater 1895, 35).

<sup>118</sup> Cfr. anche Romagnoli 1957 [1918], 5-6: «vediamo il Nume connesso con tre elementi costanti: le Ménadi, 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 danno all'uomo la illusione di un trasumanare, di un identificarsi con la divinità».

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 Gilbert Murray (1866-1957) 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 dall'Atene imperialista e irreligiosa ritrovando nella gioia di quell'esistenza ritirata e selvaggia<sup>119</sup> un certo misticismo, che riecheggia nei cori della tragedia e nella loro esaltazione dell'uguaglianza e della vita semplice (Murray 1902, lxiv-lxv). Easterling (1997, 113-115) ha rilevato come Murray abbia avuto un notevole impatto sulla critica del testo<sup>120</sup> e sull'interpretazione anglosassone di Euripide nello scorso secolo, contribuendo alla divulgazione delle opere del tragediografo sia attraverso il canale delle traduzioni che quello degli spettacoli teatrali. Le *Baccanti*, in particolare, ritornano più volte nella riflessione di Murray e rappresentano il campo di 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 (ivi, 123-127).<sup>121</sup>

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 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

---

<sup>119</sup> Anche Pater 1895, 50 ricorda il soggiorno macedone di Euripide in riferimento alla composizione delle *Baccanti* per un pubblico più selvaggio e meno colto.

<sup>120</sup> L'edizione critica oxoniense di Euripide curata da Murray in tre volumi (1902-1909) sarebbe stata sostituita da quella di Diggle dopo quasi ottant'anni (1981-1994).

<sup>121</sup> Sugli studi di Murray intorno alla religione greca cfr. Parker 2007.

own serenity» (Murray 1907 [1897], 272). Il saggio introduttivo al volume delle traduzioni di Euripide mostra, quindi, un primo impatto delle teorie della Harrison attorno ai rituali dionisiaci e orfici<sup>122</sup> e offre, inoltre, una chiave di lettura all'enigma delle *Baccanti* tramite la comparazione della tragedia con «what we should call a Mystery Play» (Id. 1902, liv): secondo Murray, infatti, il testo rappresenta una «real and heartfelt glorification of Dionysus» (ivi, lvii), senza alcun messaggio morale ma lasciata dall'autore «as savage as he found it» (ivi, liv). 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) (Easterling 1997, 124).

Così il coro, corrispondendo alle emozioni di Euripide e alla sua gioia per l'esilio lontano dalla corruzione ateniese, non è interpretato come «a raving Bacchante, but a gentle and deeply musing philosopher» (Murray 1902, lviii). 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 (1912, xxvii-xxix), da parte sua, analizzando la struttura del dramma rileva la scarsa varietà di episodi, inusuale a suo dire per l'Euripide ideatore di intrighi; inoltre, nota 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

---

<sup>122</sup> Cfr. Easterling 1997, 124.

Tebe. 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 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.*, v. 1349). Riprendendo Nietzsche<sup>123</sup> e, probabilmente, lo stesso Murray, Romagnoli indica le motivazioni di questa '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 glie l'offriva la tradizione [...] senza sottoporlo alla critica abituale», connotandolo di «un carattere arcaico, grandioso e terribile» e componendo «non un dramma, bensì un mistero di Dioniso», a cui tutto è subordinato perché la sua figura campeggi «radiosa e terribile» (ivi, xxx-xxxì).<sup>124</sup> 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» (ivi, xxxì); la natura comica, invece, risulta quasi del tutto soppressa anche se, sulla scia di Pater,<sup>125</sup> si evidenzia come ne permangano delle tracce per esempio nel travestimento di Penteo (ivi, xxxii) e in altri punti del dramma, che Romagnoli sembra indirettamente segnalare nella traduzione con un cambio di registro (vd. *infra*, cap. III, § 2.1.4).

L'attenzione a questo impianto mistico e misterico della religione dionisiaca deriva in Murray dagli studi di James Frazer (1854-1941) e Jane Ellen Harrison (1850-1928), fondativi delle elaborazioni teoriche intorno all'origine dei culti ellenici e della

<sup>123</sup> Sulla 'ritrattazione' di Euripide cfr. Nietzsche 2020 [1872], 83.

<sup>124</sup> Cfr. anche Romagnoli 1957 [1918], 14-15 sull'atteggiamento da «antico vate ortodosso» di Euripide in merito alla composizione delle *Baccanti*.

<sup>125</sup> Cfr. Pater 1895, 63, 70-71 per i motivi comico-grotteschi delle *Baccanti* rilevati nella scena tra Cadmo e Tiresia e il travestimento di Penteo.

stessa tragedia greca da parte della *myth-and-ritual school*.<sup>126</sup> Accogliendo le teorie di Frazer,<sup>127</sup> Nietzsche, Mannhardt (Harrison 1927 [1912], xiii), Bergson e Durkheim (ivi, viii-ix) insieme agli studi antropologici di Lang, Taylor e Smith (Ackerman 2002 [1991], 29-44), 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*, che andava a indicare l'intero processo di decadenza, morte e rinnovamento (Harrison 1927 [1912], xvii). Queste cerimonie – definite con il termine greco *dromena*, ossia 'le cose fatte', 'messe in atto' con intenti magici (ivi, 35) – celebravano la rinascita della natura e, più in generale, di ogni forma vivente (ivi, 202) 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*

---

<sup>126</sup> Per un resoconto generale sulla scuola ritualista cfr. Ackerman 2002 [1991] e Calder 1991.

<sup>127</sup> 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 [1971], 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], 17-18). 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], 55-58.

posto in appendice a una sezione di *Themis*, la maggiore opera della Harrison.<sup>128</sup>

Nel precedente *A History of Ancient Greek Literature* Murray aveva inoltre 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

---

<sup>128</sup> 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 τεχνίται*. 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 *θρήνος*». Ridgeway, nel suo studio *The Origin of Tragedy with Special Reference to the Greek Tragedians* (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 [1897], xxv). Secondo Ackerman (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.



sviluppare il proprio lato divino identificandosi con Bacco stesso. Queste religioni, dunque, rispondono a un bisogno dell'uomo greco, che nel VI 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 (Murray 1907 [1897], 62-65).

Jane Harrison esprimerà analoghe osservazioni nei *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903) a proposito dell'origine tra i greci di culti orfico-misterici: «Just when Apollo, Artemis, Athene, nay Zeus himself, were losing touch with life and reality, fading and dying of their own luminous perfection, there came into Greece a new religious impulse, an impulse really religious, the mysticism that is embodied for us in the two names Dionysus and Orpheus» (Harrison 1922 [1903], 363-364). Inoltre, in una sezione dedicata al *Drama of Dionysos and the δρώμενα of Eleusis*, la Harrison evidenzia come il passaggio tra l'epos 'narrativo' e il dramma 'rappresentato, messo in atto' fosse stato preceduto dai δρώμενα che si svolgevano nel corso dei riti dionisiaci, in cui ciascun iniziato poteva sostenere la parte del dio (ivi, 568).<sup>129</sup>

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,<sup>130</sup> né nelle nuove dottrine filosofiche. Gli 'spiriti mistici', tra cui Murray (1907 [1897], 66) e Romagnoli (1912, xi) collocano anche Pindaro, si rivolsero alle religioni orientali per cercare risposte in merito alla vita dopo la

<sup>129</sup> 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 1958 [1907a], 212-213.

<sup>130</sup> Sulla natura sovranaturale degli dèi, proiettata al di fuori della comprensione e dell'azione da parte dell'uomo primitivo, cfr. anche Romagnoli 1957 [1918], 4-6.

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» (ivi, xiii) e nell'ebbrezza si verificava proprio quel riconoscimento tra dio e seguace strenuamente 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 Dioniso, a dominare la vita. E così la religione di Dioniso rispondeva ad uno dei più vivi bisogni dell'uomo, specialmente dell'uomo primitivo: soggiogare le forze della natura: compiere opera di magia (ivi, xiv).

Il volto radioso e originario del Dioniso agreste, che dona gioia e porta fecondità, inserito nella cornice dei riti misterici si trasformava 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.<sup>131</sup> 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» (ivi, xv). 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 inscenavano le vicende burlesche di cui erano protagonisti:

Sorse così 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 sentirsi a disagio, ed infine esularono. Dioniso non li abbandonò. Re, di nome, d'ogni forma drammatica, rimase di fatto signore del dramma satiresco e della commedia (ivi, xvi).

---

<sup>131</sup> Cfr. Fusillo 2006, 44: «Sono versi [*scil.* vv. 204-209 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».

## 3.2. L'ORIGINE DELLA TRAGEDIA

Romagnoli riprende il discorso sull'origine e sull'evoluzione della tragedia un anno dopo la polemica antifilologica. Il metodo di ricerca adottato a partire da quel momento viene esposto in apertura del primo capitolo di *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, per chi sappia intenderli, riesce affermata mille e mille volte, e direttamente e indirettamente, questa parentela, questa discendenza della tragedia dal ditirambo (Romagnoli 1957 [1918], 2).

In seguito all'attacco antifilologico Romagnoli pare, dunque, dismettere l'attitudine alla scrupolosa e attenta disamina delle pubblicazioni accademiche «per racimolare i pochi àcini di novità sfuggiti alle precedenti vendemmie» (ivi, ix). Il nucleo del libro nacque in occasione di otto letture tenute presso l'Università popolare di Milano<sup>132</sup> e concepite come sussidio per la comprensione di un teatro che 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 anche a causa dell'inefficace trasmissione della conoscenza da parte degli specialisti.

Prevalendo l'intenzione divulgativa sulla prassi filologica, dunque, Romagnoli afferma di affrontare lo studio senza l'aiuto

---

<sup>132</sup> 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.

di testi accademici e dichiara come frutto originale del proprio lavoro qualsiasi idea, anche qualora riscontrasse casuali coincidenze con opere altrui (ivi, x-xi). 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 circolanti all'epoca della composizione del libro, restituendo le proprie intuizioni sullo sviluppo del 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, 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 lo sviluppo del genere tragico a rituali agricoli primitivi o a culti associati ad eroi (Else 1965, 9-31). La trattazione di Wilamowitz verte sulla ricostruzione del ditirambo corale satiresco e sulla sua evoluzione in tragedia, identificando l'origine del primo nel Peloponneso<sup>133</sup> e, in seguito al passaggio in territorio attico, descrivendo la sua assunzione sottoforma di *Satyrspiel* drammatico.<sup>134</sup> Proseguendo nel definire i caratteri di tale

---

<sup>133</sup> Wilamowitz si sofferma in particolare sull'esatta natura ferina dei satiri distinguendo i *silenoï*, rappresentati sulle pitture vascolari di VI e V secolo 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-Moellendorff 1959 [1889], 83-87). 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], 112-124; Lesky 1964<sup>3</sup>, 58-61.

<sup>134</sup> Cfr. Wilamowitz-Moellendorff 1959 [1889], 82. 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

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 (Wilamowitz-Moellendorff 1959 [1889], 88). 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 il personaggio di Macco interprete di parti diverse a seconda del tema della rappresentazione.<sup>135</sup> 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

---

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 III secolo (ivi, 84). 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, 86). 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 (*ibidem*).

<sup>135</sup> Ivi, 88-89: «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, ἰχθυεῖνται, παλαισταί σάτυροι, wohl auch θεωροί und manches andere».

a seconda dell'intenzione artistica del poeta, nonostante l'ultimo cambio dovesse necessariamente avvenire con l'originaria veste semiferina per divertimento del pubblico (ivi, 89-90). 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 (ivi, 91). 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 (ivi, 92-93). La τραγωδία, pur già caratterizzata nelle sue varie parti 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» (ivi, 94): 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.

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 Dioniso fu dunque in origine un dramma satiresco» (Romagnoli 1911b, x).<sup>136</sup> 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

---

<sup>136</sup> 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 Dioniso si sostituirono quelle di altri eroi, il carattere buffonesco andò tramutando in serio, al veloce trocheo si sostituì il giambo discorsivo, Eschilo aggiunse un secondo attore, stremò i cori, fece primeggiare il dialogo. La tragedia era sorta e ben poco somigliava oramai all'antico ditirambo» (Romagnoli 1911b, xi).

loro successiva associazione con Dioniso,<sup>137</sup> 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» (Romagnoli 1957 [1918], 8). 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 alle testimonianze dell'arte figurativa attica senza problematizzarle.

Di seguito, il grecista interviene sul carattere del ditirambo, fornendo in questo caso un riferimento più preciso in merito alla rappresentazione della cerimonia a partire dalla raffigurazione di un vaso presso il Museo civico di Bologna (*fig. 9*), pubblicato da Giuseppe Pellegrini (1912, 40-41):

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 sacrificato, e i satiri intoneranno i loro rozzi canti in onore del Nume. Da questi rozzi canti ebbe origine la tragedia (Romagnoli 1957 [1918], 8-9).

---

<sup>137</sup> Anche Wilamowitz-Moellendorff 1959 [1889], 85 ribadisce l'origine greca dei satiri riportando un passo esiodo (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<sup>3</sup>, 58.

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 antistrofe, avrebbe assunto struttura drammatica inizialmente senza la partecipazione di attori: Romagnoli, infatti, sulla base di alcune testimonianze, tra cui Ateneo 14, 630c (συνέστηκεν δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγωδία) e la particolare struttura del ditirambo 18 di Bacchilide,<sup>138</sup> 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' (Romagnoli 1957 [1918], 9-12).

La presenza del primo attore satiresco sostenuta da Wilamowitz sulla base del parallelo euripideo non è contemplata

---

<sup>138</sup> 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 componenti 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.*, vv. 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.



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 sembrano riportare nulla riguardo alla 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 a 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 propria *techne* e che ne condiziona la creatività individuale (ivi, 13). 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<sup>139</sup> che, così concepita, sembra ammiccare alle tesi nietzschiane come appare 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 dovè essere appunto il contenuto del ditirambo iniziale. Una invocazione insistente, alla quale seguiva la apparizione del Nume.

---

<sup>139</sup> Romagnoli 1957 [1918], 12. Cfr. anche Id. 1912, xvi.

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, Dioniso, il primo attore, apparire. Apparire, e, naturalmente, narrare qualche sua vicenda, qualche episodio della sua passione (ivi, 13-14).

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’ il grecista 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» (Romagnoli 1957 [1918], 15).<sup>140</sup> 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. Di seguito, Romagnoli individua un esempio pratico di tale prototragedia 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 (Romagnoli 1957 [1918], 19).

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 rial-

<sup>140</sup> La corrispondenza tra i due metri potrebbe essere stata messa in relazione anche rispetto ai contesti d’uso, in quanto l’andamento cantilenato dell’ottonario viene sfruttato nella lingua italiana per i testi di filastrocche, ballate e testi goliardici (cfr. Troiani 2022). Tra gli esempi letterari si annoverano la *Canzona di Bacco* di Lorenzo de’ Medici e *La leggenda di Teodorico* di Carducci, composte in ottonari semplici, e *La sacra di Enrico quinto*, sempre di Carducci, in ottonari doppi e rima baciata. Cfr. Beltrami 2002, 67-69.

lacciare all'interpretazione nietzschiana del passo di Aristotele, come messo in luce da Else.<sup>141</sup> 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 (ivi, 3-7), 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 Dioniso» (ivi, 7). Tale dottrina, a cui avevano accesso anche gli iniziati dei primi gradi, avrebbe fornito, passando dall'esposizione alla rappresentazione, «il germe della tragedia» (ivi, 8). 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 VI 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

---

<sup>141</sup> Else (1965, 12-14) ritiene che nel descrivere lo sviluppo della tragedia dal ditirambo Aristotele abbia inteso quest'ultimo come un termine di paragone equivalente a inni ed encomi, da cui il filosofo fa derivare la poesia seria (*Po.* 1448b, 22ss.). Svincolato dal carattere originario legato a Dioniso, il ditirambo del IV secolo a.C. si presentava come un genere lirico a contenuto eroico, per cui «Nietzsche's evocation of *das Dionysische* is a rhapsody on a neutral theme ('those who led off the dithyramb')» (Else 1965, 14).

‘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» (Harrison 1922 [1903], 568). La Harrison desume le descrizioni di questi rituali a partire da un resoconto dello Pseudo Psello sulle pantomime mute in essi inscenate (*Graecorum opiniones de daemonibus*, 51-68, 101 Gautier) e da riferimenti in Galeno (*UP* 7, 14, 576 Helmreich) e Sopatro (*Rhet. Graec.* 8, 113ss. Walz) riguardo allo ierofante («sacred showman to the pantomime»), 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 (ivi, 568-570).

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 circumstances and the scenary», risveglierebbe «the instinct of intense impersonation» e, infine, «some genius made the dumb figures speak themselves and tragedy was born» (*ibidem*). Precedentemente, nel 1887, anche Murray (1907 [1897], 205) all’interno di un discorso sull’origine della tragedia aveva rievocato le rivelazioni dei *dromena* eleusini realizzate «more to mortal eyes by spectacle than to mortal ears by definite statement»; 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 (1997, 122-125), 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 *Prolegomena* e, in seguito, con il famoso *Excursus*.

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 dai *Prolegomena* della Harrison e, forse, anche dalla successiva ‘variazione’ della teoria in *Themis* in cui l’elemento

corale acquistava una maggiore preponderanza nello sviluppo del *drama* a partire dal *dromenon*.<sup>142</sup> Tuttavia, dal momento che nel *Teatro greco* mancano le citazioni alle possibili fonti coeve, sono da ritenere preziosi anche quei 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. Questo *skyphos* o *kotylos* rappresen-

---

<sup>142</sup> 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 (Harrison 1927 [1912], 34-42). 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 rhythm, above all by the common excitement» che portano ad una proiezione del «raw material of god-head» (ivi, 45-46), 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 (Ackerman 2002 [1991], 124-125). Con il passaggio dal rito primitivo al ditirambo, il gruppo corale riconosce la preminenza di un ἑξάρχος 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 (δαμῶν ἄγούμενος), 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 of course primarily the projected πάθη of his worshippers» (Harrison 1927 [1912], 46-47). Da queste premesse, poi, la Harrison fa derivare il dramma, così come i giochi olimpici, dai *dromena* primaverili in onore dell'*Eniautos-Daimon*, che si cela dietro qualsiasi dio primitivo (ivi, vii): le cerimonie di primavera vengono concepite come un conflitto rappresentato «as Death followed by Rebirth or as a contest followed by a victory» (ivi, xvi) e sarà poi Murray a tracciare il percorso che anetterà gli elementi della tragedia alle strutture rituali del culto di Dioniso come 'demone dell'anno' (Murray 1927 [1912]).

ta una «processione dionisiaca con avviamento a sacrificio» in cui Pellegrini (1912, 40) 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. 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 che viene indotto proprio dalla rappresentazione di Dioniso a considerarlo parte integrante della prototragedia originatasi dal ditirambo satiresco.<sup>143</sup> 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 il grecista aveva tracciato il rapporto tra Dioniso e i misteri eleusini probabilmente facendo riferimento a Murray e ai *Prolegomena* della Harrison. Dunque, Romagnoli 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 (Romagnoli 1957 [1918], 19) delle testimonianze antiche, sia letterarie che figurate.

### 3.3. LA TRAGEDIA ANTICA SULLA SCENA MODERNA: RIELABORAZIONE DI ELEMENTI CARATTERISTICI E ISTANZE REGISTICO-DRAMMATURGICHE

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

---

<sup>143</sup> Interessante notare che, prima di Romagnoli, Bethe (1896, 45-46) 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.

contestualmente alla sparizione di Dioniso come personaggio: gli episodi della sua passione, afferma Romagnoli, non erano innumerevoli né originali dal punto di vista della 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 Dioniso fu serbato l'ufficio dignitoso e rappresentativo di Nume tutelare, e i satiri furono inesorabilmente banditi» (Romagnoli 1957 [1918], 20). Ai satiri, tuttavia, rimase lo spazio del dramma satiresco, che con l'evoluzione della tragedia verso le forme che sarebbero divenute consuete nel V sec. a.C. si trovò a essere solo parzialmente riprodotto nel suo aspetto originario: Romagnoli (1911b, xi-xii) parla infatti di *pastiche* 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.<sup>144</sup>

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 moderno, si rivela nella lunghezza pressoché identica delle diverse sezioni del testo.<sup>145</sup> A partire da questa struttura-base

---

<sup>144</sup> Gli esempi tratti anche dai frammenti del dramma satiresco in relazione ad altre commedie e a raffigurazioni vascolari si trovano in Romagnoli 1911b, xv, xxii-xxiii, xxxi-xxxiii.

<sup>145</sup> Romagnoli 1957 [1918], 20-22. Il grecista, inoltre, considera le *Troiane* di Euripide un melodramma *ante litteram*, in quanto la prevalenza di metri

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» (Romagnoli 1957 [1918], 22) forme e caratteristiche primitive e obsolete, 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 (ivi, 28-29); 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» (ivi, 29); il linguaggio ditirambico, definito da uno stile «alato, affollato d'immagini, veemente, sublime, e sublime anche nel grottesco» (ivi, 32) a cui si accostano tutti i tragediografi e, in particolare, 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,<sup>146</sup> 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,

---

lirici e di brani in *parakatalogé* rispetto ai trimetri giambici, questi ultimi recitati senza accompagnamento musicale, permetterebbe di speculare sulle analogie tra la tragedia di Euripide e l'opera in musica. Cfr. Id. 1930, 3: «*Le Tròadi* sono dunque un vero e proprio melodramma nel senso moderno; nel quale, però, accanto alla parte musicata si ostinava a rimanere una parte semplicemente recitata, pervasa anch'essa, ai lembi, dalla marea della musica».

<sup>146</sup> 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».



in obblighi o in tirannie tradizionali» (ivi, 24-25).<sup>147</sup> L'elemento corale concorrevà alla perfezione della tragedia originaria nel suo carattere di oratorio (ivi, 24),<sup>148</sup> ma lo sviluppo della tragedia da un'azione 'narrativa', basata sull'esposizione di un personaggio in risposta al coro, a una più 'drammatica', in cui i personaggi acquistavano via via maggiore autonomia e libertà, lo renderebbe superfluo e spesso d'impaccio ai fini della drammaturgia:

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 *Ifgenia 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 (ivi, 25-27).<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> 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 ([1809], in Puppo 1977, 61), 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. Ancora più vicino alle considerazioni di Romagnoli è 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 (insieme a Federico De Roberto).

<sup>148</sup> L'espressione è usata già in Romagnoli 1917 [1911], 110 per constatare quanto la presenza della musica fosse peculiare per il dramma tragico. Inoltre si trova anche in Wilamowitz-Moellendorff 1959 [1889], 93.

<sup>149</sup> Bordignon (2012, 21) ipotizza che il numero di ventiquattro coreuti, 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. Romagnoli non sembra aver preso in considerazione i dati della tradizione circa i dodici elementi del coro, poi aumen-

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 arcaico» alle nuove necessità drammaturgiche si poteva osservare la «storia tecnica della tragedia, e in genere del teatro greco» (ivi, 27). Precedentemente, in *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane* lo studioso definiva il coro come un «vecchio scomodo strumento scenico» (Romagnoli 1958 [1905], 406) e nel saggio prefatorio alla traduzione delle *Baccanti*, ribadiva, inoltre, quanto la musica antica poteva nascondere «prolissità e negligenze» che la sensibilità moderna registra altrimenti negli stasimi (Romagnoli 1912, xxxix). 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.<sup>150</sup>

Lo scetticismo di Romagnoli nei confronti del coro antico, così come la traduzione tormentata e oscura di certi stasimi, sembrano

---

tati a quindici da Sofocle (cfr. *Vita Sophoclis*, 4 = *TrGF* IV T 1.22-23 e *Sud.* s.v. Σοφοκλής [σ 815 Adler] = *TrGF* IV T 2.4-5).

<sup>150</sup> Romagnoli 1957 [1918], 28-29: «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'Agamennone. La prima delle *Eumèni* a Delfi, la seconda sull'acropoli d'Atene. L'*Aiace* comincia dinanzi 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 questione, difficilissima, lontana ancora dalla risoluzione».

scontrarsi con la preponderanza che questo elemento 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 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.<sup>151</sup>

D'altronde la presenza 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 antico. 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 Citenestra 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 e terzo episodio corrono settimane e

---

<sup>151</sup> Sull'allestimento cfr. Mazzoni 2013. Secondo Angelo Ingegneri (1598, 79), il 'corago' della rappresentazione, «nelle favole, ch'harranno i Chori, se oltra dilloro vi saranno intermedi, ovvero 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 thereof 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.

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 (AFI, Rassegna stampa 1914, «Giornale di Sicilia», 6 aprile 1914).

Il coro, secondo questa prospettiva, sopprime 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.

Naturalmente, la giustificazione della funzione lirica del coro si inserisce anche nell'interpretazione in termini di 'oratorio' che Romagnoli attribuisce alla tragedia greca: è questa l'interpretazione 'melodrammatica', ispirata al teatro d'opera e a quello wagneriano, che da alcuni viene assegnata alle prime prove corali nelle messinscene siracusane, individuandone 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'.<sup>152</sup> La mancata organicità tra le diverse forme espressive, rilevata nei primi esperimenti drammatici, pare, in realtà, 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

---

<sup>152</sup> Bordignon 2012, 8. Cfr. anche *ivi*, 25-27 e Ead. 2020, 30-32. Tuttavia, come si è visto a proposito degli studi sulla musica greca, Romagnoli è in realtà consapevole delle differenze tra i compositori moderni e gli antichi poeti: il poeta greco, «dal cui labbro sgorgano insieme, fuse in modo indissolubile, ed ugualmente belle e perfette, la poesia e la musica» (Romagnoli 1911 [1905], 44), componeva la musica basandosi su un'impostazione essenzialmente melodica (e non sinfonica). Cfr. anche Troiani 2022, 200-201.

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 messinscena 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» (Romagnoli 1935a). 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 (*ibidem*).

La partitura musicale, a detta di Romagnoli, avrebbe così condizionato la resa drammatica del coro a 'compartimenti stagni' per quanto riguarda le rappresentazioni siracusane; diversamente il grecista avrebbe agito in altre produzioni, nello specifico in quelle di *Alceste*, del *Carro di Dioniso* e del *Mistero di Persefone* portate in scena 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) guidati generalmente da due o quattro corifei, individuati tra attori professionisti o buoni declamatori.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Cfr. anche Romagnoli 1917 [1911], 132-133: «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 irrimediabilmente per-

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.<sup>154</sup> 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» (Cambellotti 1999 [1936], 22-23). 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,<sup>155</sup> abbandonando l'equivoco 'archeologico' in cui erano caduti i fondatori delle rappresentazioni siracusane per influenza di precedenti spettacoli stranieri.<sup>156</sup>

---

duto, 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».

<sup>154</sup> La medesima spartizione degli spazi è segnalata anche negli allestimenti del 1913 al Teatro del Popolo di Milano.

<sup>155</sup> 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».

<sup>156</sup> 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 [1936], 46).

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*,<sup>157</sup> anche se deroghe a questa norma sono spesso presenti in particolari momenti dell'azione drammatica: le coreute delle *Coefore*, ad esempio, 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.<sup>158</sup> Per far fronte all'immobilismo dei coreuti, inoltre, Romagnoli sfrutta la presenza delle masse di figuranti, prevalentemente reclutate e istruite *in loco*.<sup>159</sup> 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 in teatro: il grecista progettò quindi di suddividere le masse in sei gruppi con un caposquadra ciascuno, per procedere poi a esporre l'azione delle due tragedie e spiegare «il contegno che deve tenere il popolo nei varî episodi», chie-

<sup>157</sup> Tuttavia, come afferma Centanni (1991, 102ss.), questa separazione era stata introdotta solo nel IV secolo a.C.

<sup>158</sup> Cfr. Bordignon 2012, 41-42. Nella concezione di Romagnoli le ventiquattro coefore, coadiuvando allo «sviluppo psicologico degli spettatori», che solo nel rito funebre potevano compartecipare alla sofferenza dei protagonisti e desiderare «quella fine sanguinaria» (Vigre 1921, 8), fungono da «cassa di risonanza» tra la scena e la platea (Bordignon 2012, 40).

<sup>159</sup> Ivi, 25. Da uno scambio epistolare tra Romagnoli e Gargallo 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 concedere, al termine delle vacanze pasquali, di posticipare il rientro a scuola delle carovane di studenti accompagnati dai professori: in questo modo il grecista avrebbe potuto concedere a una «ventina di studenti di Pesaro, fanatici delle rappresentazioni siracusane», di prendere parte come masse agli spettacoli del 1922 (AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 31, fasc. 3, Lettera di Romagnoli a Gargallo, Milano, s.d.). Dalla risposta di Gargallo pare che i giorni di vacanza previsti (in totale cinque) non avrebbero ricevuto proroghe ma invita ugualmente gli studenti di Pesaro a partecipare almeno ad una rappresentazione («tanto fervore ci commuove»). Cfr. Artisti, Ettore Romagnoli, b. 31, fasc. 3, Lettera di Gargallo a Romagnoli, s.d., s.l.

dendo a Gargallo possibilmente di occuparsi di questa parte («se avesse tempo e pazienza, questo lavoro potrebbe farlo egregiamente Lei»)<sup>160</sup>. 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» (Bordignon 2012, 34):

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 [...] (AFI, Rassegna stampa 1921, «Il Mezzogiorno», 13 aprile 1921).<sup>161</sup>

In quello spettacolo, tuttavia, la totalità dei figuranti compare solo nel finale, rappresentando l'arrivo del popolo di Argo di fronte alla reggia da dove esce Oreste trascinando i cadaveri di Clitennestra ed Egisto.

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 (1978a, 10) in riferimento a quegli aspetti spettacolari che più di altri potevano avere un impatto

---

<sup>160</sup> AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 31, fasc. 3, Lettera di Romagnoli a Gargallo, s.d., s.l.

<sup>161</sup> La scena ideata da Cambellotti risulta divisa in due spazi da una fontana in stile miceneo per delimitare i differenti momenti della stessa azione tragica.



maggiore sul pubblico; 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 per i cori. Quanto essi hanno recitato o, sulla musica velata e ben ambientata del Romagnoli, hanno cantato, è andato perso in gran parte per il 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 (AFI, Rassegna stampa 1914, «Corriere del Polesine», 17 aprile 1914).

Senza dubbio, come rilevato da Bordignon (2012, 27-28), 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 inaugurò il festival di teatro lirico all'Arena di Verona,<sup>162</sup> quindi precedentemente all'*Agamennone* ma anche nello stesso anno delle *Baccanti* fiesolane in cui, dalle testimonianze fotografiche, si può evincere che era stato ingaggiato un cospicuo numero di comparse (fig. 10). Tuttavia, un altro caso potrebbe aver condizionato l'uso scenico di così vasto complesso di figuranti e coristi da parte di Romagnoli: al quarto convegno di 'Atene e Roma', infatti, il grecista cita significativamente gli «immensi successi dell'*Edipo* a Berlino» (Romagnoli 1917 [1911], 127) per dimostrare come il teatro antico potesse ancora presentarsi appetibile a un pubblico odierno, intendendo forse la messinscena dell'*Oedipus Rex* che, con la regia di Max Reinhardt, era andata in scena per la prima volta nel 1910 alla Musikfeshalle di Monaco e poco dopo anche nella capitale tedesca. L'allestimento originale comprendeva trecento comparse nel ruolo del popolo di Tebe insieme a ventisette

---

<sup>162</sup> Romagnoli, tuttavia, non presenziò agli spettacoli operistici della prima stagione areniana, nonostante i rimproveri dello stesso Fraccaroli (cfr. Varanini 2021, 85-86).

coreuti;<sup>163</sup> significativa per la ricostruzione delle eventuali 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» (Macintosh 1997, 299). Dunque, è plausibile ipotizzare che anche questo spettacolo potesse aver condizionato Romagnoli per la concezione dello spazio scenico insieme alle forme tratte dalle scoperte archeologiche minoico-micenee, in seguito rinnegate risolutamente da Cambellotti.<sup>164</sup>

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 che trasse nuovo impulso dall'osservazione delle antiche raffigurazioni vascolari. Secondo le indagini del musicologo Maurice Emmanuel (1896), le scene dipinte sui vasi greci potevano infatti essere messe in sequenza come in uno zootropio, ricostruendone il movimento. 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.<sup>165</sup> Una più consapevole reinvenzione della danza antica, perciò, sarebbe stata condotta nell'alveo della danza moderna, che si fondeva proprio sul recupero «di un'originaria naturalezza – in giu-

---

<sup>163</sup> Il numero venne ridotto in occasione di una replica al Covent Garden di Londra con la traduzione di Gilbert Murray nel gennaio 1912 (Macintosh 1997, 299-301).

<sup>164</sup> Cambellotti 1999 [1938], 45-46: «Allorché avvenne la ripresa del dramma antico all'aperto, e fu merito di gente di oltr'Alpe, l'archeologia fu il coefficiente essenziale che guidò l'estetica delle rievocazioni. [...] Convegno 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».

<sup>165</sup> Per un approfondimento generale vd. Macintosh 2013.

stapposizione agli artifici della danza 'classica' – delle movenze e dell'espressione corporea del ritmo» (Bordignon 2012, 59).

Tale ricerca venne condotta, tra gli altri, da Isadora Duncan la quale, tramite alcune lettere di Giuseppe Masi al conte Gargallo, annunciava la propria disponibilità a curare le coreografie delle *Baccanti*, qualora avesse ottenuto il permesso di lasciare la Russia; in alternativa, il capocomico assicurava la presenza di Maria Ricotti, «un'italiana giovanissima ma già celebre per le sue danze mimiche greche»,<sup>166</sup> accompagnata da «un corpo di ballo... veramente degno per abilità, per figure, per bellezza e *per contegno*».<sup>167</sup> La scelta cadde infine sulla scuola di danza diretta 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 «abbelliscono e ammorbidiscono la severa linea dell'azione [...] come un gran fregio» (Romagnoli 1912, xxxi). 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. (AFI, Rassegna stampa 1922, «Mezzogiorno», 18 aprile 1922)

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

<sup>166</sup> AFI, Artisti, Vari, b. 19, fasc. 5, Lettera di Giuseppe Masi al conte Gargallo, Parigi, 28 novembre 1921.

<sup>167</sup> AFI, Artisti, Vari, b. 19, fasc. 5, Lettera di Giuseppe Masi al conte Gargallo, Marsiglia, 29 dicembre 1921.

suoi studi teorici contemplassero la sicura presenza di movimenti coreografici da parte del coro,<sup>168</sup> 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.<sup>169</sup> 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:<sup>170</sup>

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 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.

---

<sup>168</sup> Romagnoli 1957 [1918], 22-23 ritrova questi movimenti, caratterizzati da un ritmo lento, nella marcia anapestica della parodo e nelle evoluzioni attorno all’altare di Dioniso durante gli stasimi.

<sup>169</sup> AFI, Rassegna stampa 1922, «Perseveranza», 29 aprile 1922.

<sup>170</sup> Alcune incertezze di Romagnoli sulla riuscita dell’operazione si leggono in AFI, Artisti, Ettore Romagnoli, b. 45, f. 1, Lettera di Romagnoli a Gargallo, s.d., s.l. (ricevuta in data 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».

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 (AFI, Rassegna stampa 1924, «Piemonte», 1° maggio 1924).

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-Laxenburg e dalla coreografa Valeria Kratina, assumono la parvenza di *tableaux vivants* a commento mimico dell'azione (Bordignon 2012, 78) 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»;<sup>171</sup> nel caso di *Medea* (1927) le danzatrici di Hellerau-Laxenburg ricevono e 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 (ivi, 85-88). Romagnoli, quindi, ribadisce tramite queste variazioni sceniche l'unicità drammaturgica di ogni testo, intervenendo non solo a ricostruirne l'organicità formale originaria ma elaborando anche singole soluzioni performative per ciascuno spettacolo: in questo senso, l'abilità registica di Romagnoli si manifesta dunque in un volontario allontanamento da una messinscena 'filologica'.

---

<sup>171</sup> AFI, Rassegna stampa 1924, «Il Popolo», 21 maggio 1924.



### III

#### LA TRADUZIONE PER IL TEATRO: IL CASO DI *BACCANTI* E *AGAMENNONE*

##### *1. Romagnoli traduttore per la scena: osservazioni preliminari*

L'attenzione dimostrata da Romagnoli per gli aspetti performativi dello spettacolo teatrale antico contribuì a influenzare gli studi e le produzioni teatrali del grecista: simile interconnessione tra teoria e pratica può essere, d'altronde, rilevata anche per le sue traduzioni di tragedie e commedie. Fin dalla conferenza del 1911, infatti, Romagnoli si interrogò sulla funzione 'scenica' che la traduzione di un dramma antico deve svolgere ai fini di rendere in italiano quei testi che nella lingua originale appaiono «immediati, spontanei, veramente favellanti» (Romagnoli 1917 [1911], 129). Le varie soluzioni adottate dal grecista, dalla redazione di riduzioni per il teatro all'adattamento della versione in fase di produzione dello spettacolo, sono l'oggetto di ricerca di questo capitolo e sembrano rispondere alla medesima esigenza: affiancare allo studio filologico-linguistico, la riproduzione – moderna e aggiornata alla sensibilità di artisti e pubblico – della natura prettamente performativa del testo drammatico antico.

La peculiare natura di uno spettacolo teatrale, che nell'ambito della comunicazione 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 ele-

menti tecnico-artistici –, ha posto non pochi interrogativi sulla sua corretta interpretazione. In aggiunta, all'interno dei *translation studies* è stata dedicata solo da qualche decennio attenzione al testo teatrale e alla sua polisemia in relazione alla 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» (Delli Castelli 2006, 58), rispetto al testo scenico, la sua 'attualizzazione' nella *performance*,<sup>1</sup> 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» (Bassnett 1991, 99) e risulta, talvolta, associata al concetto di *speakability*, la 'pronunciabilità' del testo nella dizione attoriale.<sup>2</sup>

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 (Delli Castelli 2006, 66). Patrice Pavis (1989, 25), ad esempio, si pone a favore di una traduzione per la scena («translation for the stage») 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. Grazie ai vari livelli di elaborazione

---

<sup>1</sup> Sull' 'incompletezza' del testo drammatico vd. Bassnett 2004 [1988], 119-20; Ead. 1991, 99; Ead. 1998, 91.

<sup>2</sup> L'espressione ricorre in Corrigan 1961, 101 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, 631-632 per un quadro d'insieme.



formale e drammaturgica<sup>3</sup> 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 (ivi, 42): «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» (ivi, 26).

A questo scopo la *performability* / *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 ad un testo *well spoken* è più convincente ricercare un'unione tra il testo enunciato e il gesto che lo accompagna («body-language»),<sup>4</sup> per cui diventa simultaneamente «*spoken action* and *speech-in-action*. This resembles the notion of a 'dramatic unity between action and language' that replaces the notion of 'equivalence'» (ivi, 36).<sup>5</sup>

Gli studi di Susan Bassnett, al contrario, hanno evidenziato la difficoltà per un traduttore di rendere nella versione la presunta *performability* del testo originale a causa dell'effettiva refratta-

---

<sup>3</sup> 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 (Pavis 1989, 28-29) e l'interazione tra testo enunciato e «speaking body» (ivi, 33).

<sup>4</sup> 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. 1896-1897).

<sup>5</sup> 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».

rietà 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: secondo la studiosa, dunque, «each translator decides on an entirely *ad hoc* basis what constitutes a speakable text for performers» (Bassnett 1991, 102).<sup>6</sup> L'abbondanza di casi-studio<sup>7</sup> 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 excuse to exercise greater liberties with the text than conventions allowed» (ivi, 104-105).

L'applicazione del medesimo criterio di fedeltà al testo per drammi di tradizioni teatrali anteriori e scarsamente conosciute nei loro aspetti performativi o, addirittura, mai realizzate sulla scena<sup>8</sup> costituisce la prova della sostanziale insensatezza del pre-requisito 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» (ivi, 109). 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 fun-

---

<sup>6</sup> 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, containing a concealed gestic text, into the target language which should also contain a concealed gestic text» (ivi, 100).

<sup>7</sup> Secondo Bassnett (ivi, 105) 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.

<sup>8</sup> Bassnett (ivi, 108-109) riporta il caso delle commedie di Roswitha di Gandersheim.

zioni che concorrono alla creazione della rappresentazione<sup>9</sup> e può anche svilupparsi in uno stadio avanzato di una data cultura teatrale (ivi, 110).

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: Barbara Delli Castelli (2006, 66) 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*». La reciproca relazione tra testo drammatico e testo scenico determina la mancanza di una priorità dell'uno rispetto all'altro, in quanto il testo drammatico contiene in potenza la rappresentazione ma, allo stesso tempo, si 'completa' solo attraverso il testo scenico (ivi, 58), a cui può rimandare grazie al *Nebentext* con le didascalie sceniche (Ingarden 1973, 208). Similmente, Stefano Boselli (2006, 625-626) propone di indicare con il termine 'testo teatrale' l'unione tra testo drammatico e spettacolo, riservando a quest'ultimo «una vera e propria traduzione semiotica e pluricodica» e stabilendo un rapporto gerarchico in cui il testo drammatico tradotto rappresenta «il vero e proprio punto di partenza da cui eventualmente codici e convenzioni possono essere recuperati a ritroso». Eppure, proprio come il testo drammatico 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» (ivi, 628), giustificando così la possibilità di una traduzione funzionale ad un determinato spettacolo (ivi, 633).<sup>10</sup>

Secondo questa interpretazione, dunque, la *performability*, oltre ad associarsi con la *speakability* o con il *gestic text* postula-

---

<sup>9</sup> 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».

<sup>10</sup> Sull'equivalenza funzionale da ricercare nella traduzione teatrale cfr. anche Delli Castelli 2006, 70.

to da Bassnett, può essere intesa come sinonimo di *theatricality*, *playability*, *actability* e *theatre specificity* (Espasa 2000, 49-50; Che 2011, 2) e 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. Questa prospettiva presuppone per il traduttore una competenza delle dinamiche sceniche, a livello sia di recitazione<sup>11</sup> che di elementi tecnici che concorrono alla creazione dello spettacolo (Bassnett 1998, 100): per cui la condizione ottimale si avrà quando traduttore e regista coincidono nella medesima persona.<sup>12</sup>

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 attori e coro secondo un fine organico e armonico (Romagnoli 1933; Id. 1935b, 275-276); inoltre, come si è osservato, Romagnoli svolge il proprio studio sul dramma antico grazie al «peculiare suo interesse per il teatro veduto e inteso come spettacolo» (Stella 1948b, 75) 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 di-

---

<sup>11</sup> 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».

<sup>12</sup> Delli Castelli 2006, 70. Cfr. anche Che 2011, 2. Luzi (1990, 99) 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».

chiarato 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 (Romagnoli 1912, xliv).

La «vivacità scenica» del dialogo e le espressioni «efficaci nella recitazione» 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 garantirne il successo anche tra il pubblico moderno (Romagnoli 1917 [1911], 129-130).<sup>13</sup>

Le recensioni agli spettacoli diretti da Romagnoli, infatti, rimarkano 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 letteraria con la parola scenica, riportando un esempio tratto dai vv. 831-832 dell'*Alceste*: l'espressione  $\kappa\alpha\tau\alpha\ \kappa\omega\mu\acute{\alpha}\zeta\omega\ \kappa\acute{\alpha}\rho\alpha\ \sigma\tau\epsilon\phi\acute{\alpha}\nu\omicron\iota\varsigma\ \pi\upsilon\kappa\alpha\sigma\theta\epsilon\iota\varsigma$ , pronunciata da Eracle, viene resa con «sto qui gozzovigliando e un serto cinge il capo mio» (Romagnoli 1928, 176) consentendo all'attore – scrive il giornalista – di trovare «l'addentellato al gesto di strapparsi la corona dal capo e gettarla via» ([Sm.] 1913). 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 spi-

---

<sup>13</sup> 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.

rito eletto nutrito e infervorato di classicismo ellenico» ([Cajo] 1913). Sul medesimo spettacolo portato in scena per la prima 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 minimamente avvertibile lo sforzo voluto a trasporre il pensiero dall'una lingua nell'altra. L'idea par nata direttamente nel linguaggio del traduttore; e ne risulta una forma che par volere, con sempre maggiore efficacia, aderire al pensiero, e seguirlo e stringerlo nervosamente, sia nello sciolto del dialogo che nelle forme metriche dei cori (Pancrazi 1912, 2).

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 (Romagnoli 1917 [1911], 128-129). 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' (Zoboli 2004, 9-30) e le versioni ottocentesche, in particolare quelle di Felice Bellotti prodotte in un arco di tempo che va dal 1813 al 1855,<sup>14</sup> cominciano a essere considerate obsolete proprio perché «distese nella *routine* letteraria, la lingua 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

---

<sup>14</sup> Zoboli (ivi, 31-33) 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 XX secolo (ivi, 32-33; 62 nn. 139-143).

possibilità di pervenire, oltre la selva letteraria del traduttore, a cogliere qualcosa dell'originale» (Treves 1992b, 147). Inoltre, la traduzione *tout court* per la scena di un testo antico pare interessare principalmente la sua riduzione, come nel caso dell'*Oresteia* del teatro Argentina:

otto anni fa [*scil.* nel 1906] la Stabile Romana dette all'Argentina l'*Orestide* dovuta al Cippico e al Marrone. Nell'*Orestide* l'*Agamennone* veniva ridotto ad un atto integrato con un atto delle *Coefore* e con uno delle *Eumenidi*... Quella della Stabile arieggiava le rievocazioni dovute a Wilamowitz... Alla rappresentazione mancavano i cori e la musica (AFI, Rassegna stampa 1914, «Arte Drammatica», 14 febbraio 1914).<sup>15</sup>

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,<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Le dichiarazioni riprendono un'intervista a Romagnoli prima del debutto dell'*Agamennone* a Siracusa. Sulla rappresentazione dell'*Oresteia* che Wilamowitz portò in scena grazie alla collaborazione con Hans Oberländer cfr. Flashar 1991, 114-118. Per una ricognizione generale sulle messinscene moderne della trilogia eschilea vd. Bierl 2004.

<sup>16</sup> Diversa la situazione in Inghilterra dove le versioni di Gilbert Murray risultavano adatte ad agevolare la dizione attoriale (Thorndike - Casson 1960, 153) e portano «an altogether unprecedented textual authenticity» (Morwood 2007, 135) tra il pubblico teatrale inglese, altrimenti abituato a fruire del dramma antico attraverso rifacimenti o esibizioni amatoriali in lingua originale (per un quadro generale cfr. Hall - Macintosh 2005). L'attività insieme di studioso e *popularizer*, lodata anche da Vitelli, permetterebbe, quindi, di associare Romagnoli al *regius professor* oxoniense del quale il grecista parve riprendere i medesimi interessi accademici, anche in relazione alle influenze ritualiste rintracciabili in alcuni suoi contributi scientifici. Tuttavia, l'operazione di Murray fu intesa anche a risvegliare una coscienza critica in riferimento ad avvenimenti politici e sociali coevi (Zyl Smit 2016, 309), 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 (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

quando gli unici esempi che si riferivano direttamente alla drammaturgia greca (e non a 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 di Roma diretta da Boutet.

Il delicato lavoro sulla conversione del testo in versioni 'dici-bili' viene, inoltre, riconosciuto a Romagnoli dagli stessi attori: il ricorso legale di Maria Laetitia Celli all'Accademia d'Italia, da lei stessa richiesto in seguito al 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 Clitennestra il protagonismo assoluto in entrambe le rappresentazioni.<sup>17</sup> In una copia

---

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»).

<sup>17</sup> Cfr. Fondo Romagnoli, fasc. 'Polemiche siracusane', M.L. Celli, *Alla Eccellentissima Accademia d'Italia sedente in Roma*, 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 Clitennestra 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. 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 Clitennestra». La Celli, in particolare, reagì all'eliminazione del monologo del messaggero nel finale dell'*Ifigenia in Aulide*; questa scelta venne pubblicamente giustificata da Nicola Festa sul «Giornale



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

Nella primavera del 1929 l'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa, rappresentato dal suo Presidente, il Conte Mario Gargallo, invitava la scrivente a prender parte alle rappresentazioni classiche, stabilite per la stagione di primavera del 1930, ed a scegliere tra le persone femminili delle due tragedie *Ifigenia in Aulide* di Euripide ed *Agamennone* di Eschilo.

La scrivente, alla quale le due tragedie erano già note per lo studio diretto del testo greco e delle traduzioni italiane esistenti, scelse la persona di Ifigenia nella tragedia euripidea e quella di Cassandra nella tragedia di Eschilo.

Succeduto al Gargallo nella Presidenza dell'Istituto il Prof. On. Biagio Pace Deputato al Parlamento, questi nel dicembre 1929 invitava la scrivente a confermare la scelta fatta; e con lettera contratto del 23 dicembre stesso, dietro di lei richiesta, le riconosceva, data anche la mancanza di un Direttore Artistico, la più completa autonomia interpretativa nei riguardi delle due parti scelte.

Ai primi di gennaio 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

---

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».

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.<sup>18</sup>

Le polemiche sulle traduzioni scelte per il sesto ciclo di spettacoli classici proseguirono anche nel 1934 quando Oscar Andriani, ormai da qualche anno collaboratore di Romagnoli, 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» (Villaroel 1933). Andriani, deprecando la mancanza di un direttore artistico a cui poter fare riferimento, passò in rassegna un estratto dell'*Ifigenia in Aulide* di Garavani, tratto dal monologo di Achille, comparandolo con la traduzione di Romagnoli:

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.*

---

<sup>18</sup> Fondo Romagnoli, fasc. 'Polemiche siracusane', M.L. Celli, *Alla Eccellentissima Accademia d'Italia sedente in Roma*, 1930, 1-3.

*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 che interpreta ha possibilità in sé di maggiore rendimento, anche di 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 [*sic*] 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 all'attore sia reso infinitamente più facile il compito di aderire alla parte, rispondere con sufficiente forza drammatica all'interlocutore [...] (Andriani 1934).

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, 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 termini di una vera e propria 'ricezione' del testo fonte per adeguarsi al livello di competenza degli spettatori (Pavis 1989, 41) e, proponendosi come atto ermeneutico, presenta caratteristiche tali da renderla autonoma nell'ambito della messinscena (Condello - Pieri 2013, 558), non ammettendo le cosiddette «note a piede di anfiteatro» (Sanguineti 1985, 114):

Performances have to have an immediate impact; one cannot 'reprise' during live performance, and there is a process of 'creative misremembering' [...] that assimilates the performance into personal and group consciousness in ways that may be strongly divergent (Hardwick 2010, 192).

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 the translation carries over the reference unchanged (Link 1980, 31).

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.<sup>19</sup>

Per quanto riguarda la pratica di Romagnoli come traduttore per la scena, casi di modifiche a un testo originale per l'adattamento teatrale sono registrati, ad esempio, nella traduzione del *Miles gloriosus* che fu elaborata in occasione della messinscena del testo al Teatro greco di Taormina nel maggio 1928 e pubblicata prima a Messina nello stesso anno per le Edizioni d'Arte d'Anna, poi nel 1929 nella collana di classici latini «Romanorum scriptorum corpus italicum - Collezione romana». La recente analisi delle due versioni da parte di Giorgio Piras ha messo in luce 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 da *anima* ('alitosi'): il termine viene reso da Romagnoli nel 1928 con 'Carropepe', con riferimento alla località di Valguarnera Caropepe in provincia di Enna che poteva suonare comica ai siciliani; nell'edizione libraria del 1929 il toponimo viene sostituito da 'Roccacannuccia' (Piras 2021, 60), località immaginaria dal nome altrettanto stravagante e più attinente al senso del testo plautino, in quanto si riferisce scherzosamente all'arretratezza e alla grettezza degli abitanti.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Link 1980, 32-33. 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, sostituirla con l'alterità. Lo studioso riporta il caso del narratore francese che nel *Mahabharata* di Peter Brook «ensured the link between the Indian story and the audience» (*ibidem*). 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.

<sup>20</sup> Cfr. Lagioia (2005, 214) il quale, inoltre, elogia la versione di Romagnoli perché mantiene la comicità della battuta, nonostante non sia del tutto equivalente con la presunta frecciata plautina sull'alitosi.

Anche i nomi dei personaggi plautini vengono resi attraverso equivalenti in lingua italiana, ora 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, presente nel Carnevale romano dalla fine dell'Ottocento (ivi, 54-55).

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 il nome di Socrate rimane inalterato mentre 'Lesina' (Strepsiade), 'Tirchippide' (Fidippide), 'Rosso' (Servo), 'Benmiguardo' (Primo creditore), 'Pascione' (Secondo creditore) vengono resi con nomi parlanti ben comprensibili ad un pubblico italiano, come nella *Lisistrata* 'Fottino' traduce il nome, altrimenti sconosciuto, di Cinesia. 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 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 *Alceste* (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*, *Edipo re* e del *Miles gloriosus*, pubblicate le prime tre per le rappresentazioni di Siracusa e l'ultima per la citata messinscena di Taormina,<sup>21</sup> fornisce un ulteriore elemento per la ricostruzione dei tre spettacoli: la presenza di note a matita dello stesso Romagnoli a segnalare 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 propone un'analisi dei testi di *Agamennone* e *Baccanti* nelle loro principali edizioni a stampa considerando le varianti d'autore presenti nei 'copioni' del Fondo Romagnoli, insieme alle annotazioni riportate su un altro volume di *Agamennone* conservato presso l'Archivio della Fondazione INDA e alle edizioni critiche su cui sarebbe stata esemplata proprio quest'ultima versione. 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.

---

<sup>21</sup> Sulle modifiche e i tagli a questo volume, operati da Romagnoli per le rappresentazioni del 1928, vd. Piras 2021, 65-69.

## 2. *Baccanti* (1912, 1922)

### 2.1. IL TESTO DEL 1912: UNA PRIMA RIDUZIONE SCENICA DEL DRAMMA

La prima versione delle *Baccanti*, redatta da Romagnoli come testo per lo spettacolo progettato per l'Esposizione internazionale romana e successivamente utilizzata per le messinscene universitarie e con gli spettacoli della Drammatica Compagnia di Roma, fu 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;<sup>22</sup> infine, nel 1930 Romagnoli avrebbe ripubblicato il testo nella collana dei «Poeti greci» con sostanziali modifiche per il nuovo *target* di lettori.

Il volume uscito per Quattrini è dedicato all'archeologo Giacomo Boni come ringraziamento per la sua collaborazione durante la progettazione degli spettacoli romani del 1911 (Romagnoli 1912, xlv) e presenta la traduzione in versi italiani senza testo greco a fronte e senza note esegetiche; la medesima veste editoriale viene proposta anche per le successive edizioni. 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 (ivi, xlv-xlv); 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» (Id. 1930, 24)<sup>23</sup> per

---

<sup>22</sup> Nella quarta di copertina si legge: «Questo volume si vende esclusivamente presso il Comitato per le rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa» (Fondo Romagnoli, Romagnoli 1922b).

<sup>23</sup> 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.



il successo e l'interesse suscitati tra pubblico, critica e addetti del settore.

La *Prefazione* si articola in due sezioni: la prima è dedicata alla figura di Dioniso nell'antica Grecia (vd. *supra*); la seconda analizza il testo in relazione agli elementi drammaturgici dell'opera di Euripide. Nella parte dedicata all'analisi della tragedia, Romagnoli concentra l'attenzione su tre elementi: la tragicità, la magia e quella che nel 1918 definirà come la «facoltà pittorica» dell'autore (Id. 1957 [1918], 159). Secondo il grecista, l'abbandono dello spirito critico e scettico da parte del tardo Euripide porta a sviluppare una trama semplice che riprende l'argomento principe della tragedia originaria: le sofferenze di Dioniso. Le *Baccanti* si fondano infatti sullo scontro tra Dioniso e Penteo, eliminando dalla trama qualsiasi intrigo e macchinazione che caratterizzano, al contrario, gli altri drammi euripidei. Il poeta, inoltre, sembra parteggiare in maniera evidente per il dio, che secondo Romagnoli (1912, xxviii) «a tratti riesce quasi odioso» nella sua ostinazione a vendicarsi contro la stirpe di Cadmo.<sup>24</sup> Rappresentando il mito così come veniva offerto dalla tradizione, Euripide avrebbe quindi contraddistinto le *Baccanti* per la crudezza di situazioni e la semplificazione dei caratteri da cui deriva un effetto di tragicità possente e raccapricciante (ivi, xxx), che rinvia alla forma primitiva del dramma e rappresenta «una palinodia, una abiura di tutti i principî etici, religiosi, artistici d'Euripide» (Id. 1957 [1918], 174). Il senso di inquietudine che avvolge la tragedia è inoltre sviluppato a partire dagli elementi magici che caratterizzavano nell'antichità i racconti mitologici intorno alla figura di Dioniso:

Il mito di Dioniso aveva molti elementi magici. Euripide li sviluppa mirabilmente e ne avvolge tutta la tragedia d'una rete misteriosa. Fin dalle prime battute ci sentiamo presi in un mondo d'allucinazione ed

---

<sup>24</sup> Sull'antipatia che Romagnoli rileva per il Dioniso di Euripide e, in generale, per molti altri personaggi delle opere euripidee cfr. Romagnoli 1957 [1918], 138-139.

incomincia a insinuarsi nell'animo nostro un senso d'inquietudine che ci vince alla lettura di moderni e modernissimi poeti fantastici. E segue la meravigliosa scena fra Agave e Cadmo. È un vero e proprio esorcismo [...]. È questa una scena d'intuizione shakespeariana e l'attrice che sapesse degnamente renderla potrebbe, con l'urlo d'Agave, far correre negli spettatori un brivido soprannaturale (Romagnoli 1912, xxxii-xxxiii).

Come per Pindaro e per gli studi critici sulla commedia greca, Romagnoli evidenzia il legame tra arte figurata e poesia in relazione all'opera di Euripide, il quale, secondo le notizie della *Vita Euripidis* (1, 16), sarebbe stato anche pittore:<sup>25</sup> la sua stessa arte poetica, per «la sua maniera di lineare e dipingere scene» (ivi, xxxiv), riproduceva dunque procedimenti ed effetti pittorici all'interno dei brani descrittivi. Non manca poi il confronto con le opere letterarie moderne: paragonando le descrizioni di Euripide a quelle di Shelley,<sup>26</sup> Romagnoli rivendica la superiorità del primo, il quale con pochi e precisi riferimenti avrebbe saputo diffondere nella tragedia «odor di pini ed orrido incanto di solitudini alpestri» (ivi, xxxvii)<sup>27</sup> denotando così l'onnipresenza del Citerone all'interno delle *Baccanti*.<sup>28</sup> Inoltre, in riferimento ai cori della tragedia, Romagnoli si richiama alla metafora del fregio rafforzando ulteriormente l'impressione sinestetica che egli rileva nella poesia euripidea:

danze notturne, fughe attraverso selve, cacce cruenta, prodigi compiuti sulla natura, e la nascita di Diòniso e la sua puerizia tutelata dai Cureti,

---

<sup>25</sup> A questo proposito, Romagnoli cita anche lo studio di Kinkel 1871. Lo stesso discorso viene ripreso anche nel *Teatro greco* ma senza i riferimenti appena ricordati (cfr. Romagnoli 1957 [1918], 158-159).

<sup>26</sup> Come è già stato rilevato (vd. *supra*, cap. II, § 3.1) la citazione di Shelley è significativa per ipotizzare l'influenza dei *Greek Studies* di Walter Pater su Romagnoli.

<sup>27</sup> Per ulteriori esempi tratti dall'opera di Euripide cfr. Romagnoli 1957 [1918], 158-166.

<sup>28</sup> Ivi, xxxvii-xxxviii: «Pochissimi tocchi. Ma così efficaci per la precisione, che tutta la tragedia è piena del Citerone [...] che finisce per divenire, col suo fascino fatale, una specie di idolo invisibile gravante su tutta l'azione».

e gli strumenti, le danze, le corse e i riposi montani; è come un gran fregio che corre intorno al gruppo centrale del trionfo di Dioniso, dello scempio di Penteo (ivi, xxxi).

Il riferimento ai canti corali apre alla speculazione intorno alla musica del dramma originario, che il grecista ritiene essere stata uno degli elementi di maggior efficacia: la perdita della melodia risulta compensata dalla struttura metrica che, come evidenziato 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» (ivi, xl). 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 (ivi, xl-xli). Riguardo a *Ba.*, vv. 604-641 (= Romagnoli 1912, 42-45, vv. 581-618), 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, la traduzione di Romagnoli sembra essere stata elaborata secondo necessità metriche e insieme esegetiche. Si riporta di seguito un breve estratto della versione (ivi, 43-45, vv. 593-614):

DIONISO Non poté neppur toccarmi: anche in ciò scornar lo seppi:  
 si nutrì d'illusione, stringer me pensando in ceppi.  
 Nella stalla in cui mi chiuse, c'era un toro. Egli di strambe 595  
 gli ravvolse, tutto ardendo di furore, e piedi e gambe;  
 ed i denti nelle labbra conficcavasi, e grondanti  
 di sudore avea le membra. Io, tranquillo, a lui davanti  
 mi sedevo e lo guardavo. Giusto in quella Bacco arriva,  
 scuote i muri, e su la tomba di sua madre il fuoco avviva. 600  
 Come ciò vede, un incendio Pentèo crede che s'appigli  
 alla casa, e qua e là va correndo; ed ai famigli  
 di portare acqua dà ordine. Mentre invano ognun s'ambascia,  
 egli immagina ch'io fugga; onde l'opera tralascia,

ed in casa, stretto il ferro, si precipita. Un fantasma  
 nella corte allora Bacco – Bacco almen parvemi – plasma. 605  
 Avventando colpi e colpi sopra questo egli si gitta;  
 e credendo me sgozzare, l'aria solo ebbe trafitta.  
 E di strazio anche più amaro lo colpi Bacco alla fine:  
 rovesciò la reggia al suolo: vedi, un mucchio è di rovine: 610  
 ben l'avermi stretto in ceppi gli dovè saper di sale!  
 Stanco infine, lascia il brando, s'abbandona: ch'ei mortale  
 con un Nume osò combattere. Io frattanto uscii sicuro  
 dalla casa, e a voi qui giunsi: di Pentèo poco mi curo.

Già Verrall nel 1910 notava come il tono della narrazione fosse leggero e quasi umoristico<sup>29</sup> e anche Grube (1935, 46) ritiene 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». Dodds (1960<sup>2</sup>, 152) 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. 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 (*ibidem*). La traduzione di Romagnoli, intenzionalmente, riproduce il tono scherzoso della scena grazie alla presenza della rima, assente nel resto della versione, e all'uso dell'ottonario doppio che, come già rilevato, lo studioso riteneva ritmicamente equivalente al tetrametro trocaico (Romagnoli 1957 [1918], 14). Le ragioni di queste scelte non derivano esclusivamente da una pedissequa riproduzione dell'aspetto esteriore del passo, ma trovano ulteriore 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*, di cui Romagnoli individua un esempio proprio nel secondo stasimo delle *Baccanti* e nei versi seguenti riportanti il dialogo

---

<sup>29</sup> Verrall 1910, 68: «The style, though animated and vigorous, is too light for the themes, and lightest just where solemnity should seem indispensable».

Dioniso-coro, giustificando il raffronto grazie alle caratteristiche arcaizzanti rintracciabili nel dramma euripideo.<sup>30</sup>

L'analisi di Romagnoli sulle *Baccanti* non si rivolge 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.<sup>31</sup> I riferimenti al contesto culturale e mitologico antico, nonché alla pittura e all'arte drammatica, partecipano alla creazione di un'atmosfera e di un'aspettativa che si riveleranno nella traduzione, la quale insieme completa e integra il commento e si propone non come traduzione letterale ma teatrale, quasi prefigurando certe soluzioni sceniche e l'interpretazione stessa degli attori. Il traduttore infatti interviene sul testo per agevolare la dizione e lo svolgersi dell'azione nel tentativo di invogliare qualche artista a farsi interprete del testo:

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 (Romagnoli 1912, xlv).

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 (Id. 1917 [1911], 126-137). L'ampio progetto, prima tentato e poi avviato con gli spettacoli universitari, sarebbe stato intrapreso

---

<sup>30</sup> Romagnoli 1957 [1918], 19. Cfr. anche Troiani 2022, 196-199 per un approfondimento.

<sup>31</sup> Cfr. le affermazioni riportate in Massa Positano 1948, 83.

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, 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 (cfr. Prinz - Wecklein 1898), almeno per quanto riguarda la lacuna testuale ai vv. 1292-1330, che corrispondono al lamento di Agave sul corpo di Penteo e a parte del discorso di Dioniso (Romagnoli 1930, 112, n. 1) rimasti invariati rispetto alla traduzione del 1912. Tuttavia, effettuando un primo raffronto con l'edizione di Dodds (1960<sup>2</sup>), di cui ci si servirà per il confronto con il testo originale, 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 tipici della traduzione teatrale di un testo classico,<sup>32</sup> 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, oppure in vere e proprie soppressioni di porzioni testuali volte a ridurre alcune parti eccessivamente lunghe o ripetitive ai fini dell'economia drammatica. Una seconda categoria di modifiche rispetto al testo originale risulta dalle aggiunte che nella traduzione possono essere ricondotte all'«esplicitazione di dati impliciti o presupposti» (Nicosia 2009, 87) dell'espressione greca in modo che risulti comprensibile al lettore/spettatore italiano, ad espressioni colloquiali che vivacizzano il dialogo scenico, ad aggiunte di porzioni di testo per completare parti lacunose o per renderle maggiormente intelligibili. In merito a quest'ultimo caso Romagnoli, come anticipa-

---

<sup>32</sup> Cfr. Albini 1988; Condello - Pieri 2013, 560-561.

to, si serve dell'edizione critica di Wecklein in cui si integrano i vv. 1312, 1664, 1668, 1674-1677 del *Christus patiens* per rendere nella sua versione i vv. 1307-1320 (Romagnoli 1912, 98-99). Inoltre, la tendenza 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: in questo senso, dunque, la traduzione di Romagnoli risponde positivamente ai criteri che, di recente, Federico Condello (2020, 15) ha attribuito alla «proto-regia traduttiva».<sup>33</sup> Infine, la versione presenta alcuni casi di traduzione libera mantenendo talvolta il senso dell'originale, talvolta modificandolo quasi totalmente per favorire l'intelligibilità dell'espressione da parte del pubblico moderno. La traduzione libera risulta presente soprattutto nelle parti corali che Degani (1969, 1446) stigmatizzava come frettolose, inesatte e condotte con scarso rigore filologico. Seguendo dunque 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.

### 2.1.1. IL SISTEMA DEI PERSONAGGI E LE DIDASCALIE SCENICHE

Modifiche che riguardano un'intenzione interpretativa da parte del traduttore si trovano già nel sistema dei personaggi. Se i nomi Dioniso, Tiresia, Cadmo, Penteo e Agave sono tradotti secondo

---

<sup>33</sup> Condello (ivi, 20) elenca come punti di particolare attenzione per il traduttore di una versione teatrale del dramma antico: «1) i movimenti in scena, le entrate e le uscite dei personaggi, i loro reciproci posizionamenti, e in generale l'intera sintassi spaziale del concreto *stagecraft*, a volte fino ai più minuti dettagli prossemici; 2) l'etopoiesi complessiva dei personaggi, a partire dal loro specifico socioletto, dalla loro più o meno coerente o più o meno stereotipata caratterizzazione, fino alle loro relazioni differenziali con i personaggi concorrenti (coadiuvanti o antagonisti che siano); 3) l'esito paralinguistico delle singole battute, frutto della complessa interazione fra senso letterale, enfasi più o meno voluta su singoli elementi verbali, tratti prosodico-intonativi e temperatura emotiva che ne derivano».

l'originale greco, senza subire adattamenti, un discorso diverso vale per i personaggi del θεράπων e degli ἄγγελοι, nonché per le «Baccanti tebane». Queste ultime, ad esempio, vengono aggiunte da Romagnoli, probabilmente sulla base di una sua personale interpretazione di alcuni versi del quinto stasimo: in *Ba.*, vv. 1165-1167 il coro delle baccanti riferisce l'arrivo di Agave affermando inoltre δέχεσθε κῶμον εὐίου θεοῦ (v. 1167) che Romagnoli (1912, 84, vv. 1142-1144) rende con «Dunque accogliete di Pentèo la madre / che roteando le pupille giunge, / e il corteggio con lei dell'Evio Nume». <sup>34</sup> La presenza di questo gruppo di baccanti, relegato sul Citerone e distinto dalle menadi d'Asia, ritorna anche negli spettacoli: le locandine degli allestimenti universitari e di Fiesole inducono a considerare queste Baccanti tebane come comparse, insieme ad altri ruoli secondari della cui presenza Romagnoli fa riferimento anche all'interno delle didascalie (vd. *infra*). <sup>35</sup>

I due messaggeri sono invece presentati da Romagnoli rispettivamente come un 'Bifolco' giunto dal Citerone e un 'Servo' al servizio di Pentèo, probabilmente sulla base delle informazioni veicolate nelle rispettive *rheseis*, anche se ai vv. 997-1129 della traduzione, riferibili al quinto episodio (Romagnoli 1912, 75-82), il Secondo messaggero viene indicato con il semplice nome di 'Messo'. Tuttavia è interessante considerare come nelle messin-scene con gli studenti di Padova e con la Drammatica Compagnia di Roma i due ruoli convergano in uno: nel primo caso Errante recitò la parte del 'Pastore', mentre a Fiesole fu S. Bissi a interpretare il 'Bifolco', <sup>36</sup> entrambi svolgendo i monologhi dei due

<sup>34</sup> Tuttavia, secondo alcune interpretazioni del passo, il verso potrebbe avere una sfumatura sinistramente ironica in quanto si riferisce a un *komos* composto dalla «presenza allucinata e sconvolta della sola Agave» (Ieranò 1999, 150).

<sup>35</sup> Cfr. Fondo Romagnoli, *Le baccanti* al teatro Verdi di Padova, [3]: «Baccanti di Tebe – Guardie – Ancelle – Popolo di Tebe»; ivi, *Rappresentazioni classiche primaverili al Teatro romano di Fiesole*, 9: «Baccanti d'Asia – Baccanti di Tebe – Guardie di Pentèo – Ancelle – Un bambino – Nobili tebani – Servi – Popolo».

<sup>36</sup> Cfr. rispettivamente Fondo Romagnoli, *Le baccanti* al teatro Verdi di Padova, [3]; *Rappresentazioni classiche primaverili al Teatro romano di Fiesole*, 9.



messaggeri. Il ruolo del ‘Servo’ traduce correttamente il greco *θεράπων*, tuttavia viene successivamente specificato da Romagnoli (1912, 29-30, vv. 415-434) come ‘Guardia’, sulla base dell’azione scenica che vede Dioniso portato in catene al cospetto di Penteo dalle guardie di quest’ultimo.

La tendenza del grecista a inserire didascalie all’interno della traduzione può essere ricondotta al caso prima citato di aggiunte di testo per rendere intellegibile l’azione al lettore e, probabilmente, anche agli attori. Le didascalie redatte da Romagnoli possono essere derivate sia dalle didascalie implicite nel testo originale,<sup>37</sup> sia dalle note di regia che il grecista potrebbe aver ideato per gli spettacoli, fungendo da indicazioni propriamente sceniche o determinanti intenzioni attoriali.

Nel primo caso le didascalie forniscono informazioni, ad esempio, sullo spazio scenico e sugli eventi ‘extrascenici’. Prima del v. 1 (ivi, 3) la didascalia recita «PALAZZO. – Da una parte rovine della casa di Semele, ancora fumanti»: in questo caso Romagnoli visualizza l’ambientazione riprendendo le informazioni esplicitamente riportate nel prologo (*Ba.*, vv. 6-9). Dopo il v. 501 (Romagnoli 1912, 36) la didascalia «[...] Tutto il coro si precipita presso l’erma di Dirce» indica i movimenti del coro dopo che Dioniso viene imprigionato al termine del secondo episodio e prima del secondo stasimo con l’invocazione alla fonte Dirce, raffigurata nell’immaginario del grecista attraverso una statua. Le didascalie dopo i vv. 560 (ivi, 40: «Scossa di terremoto. Romba»), 566 (ivi, 41: «Nuove scosse di terremoto: la reggia comincia a crollare»), 572 (*ibidem*: «Nuove scosse. Dalla tomba di Semele si levano altissime fiamme») sono ricavate dal secondo stasimo dove si descrive la scena del terremoto e dell’incendio che distruggono il palazzo di Penteo, eventi cruciali e riprodotti

---

<sup>37</sup> Per la definizione vd. Chancellor 1979, 136: «the staging information does not appear in its own separate textual format; the information is conveyed in an implicit state, in lines whose apparent main purpose is the constitution of a dialogue, not the transmission of stage direction». Sulla questione vd. anche Taplin 1977a; Id. 1977b; Id. 2003 [1978].

in scena dal grecista anche nello spettacolo di Siracusa (vd. *infra*, cap. III, § 2.2).

Romagnoli inserisce inoltre indicazioni sulle azioni svolte dai personaggi. Parte di queste rappresentano le possibili *implicit stage directions* del testo greco relative, in particolare, alle entrate e alle uscite dei personaggi<sup>38</sup> dopo i seguenti versi: 71 (ivi, 6), «[Dioniso] Esce» al termine del prologo; 165 (ivi, 13), «[Tiresia] vestito da baccante, entra dalla sinistra, e si avvicina alla porta della reggia», a denotare l'ingresso dell'indovino nel primo episodio; 327 (ivi, 22), «[Cadmo] Con la mano tremante cerca d'inghirlandare Penteo», come gesto che specifica l'affermazione del vecchio re in *Ba.*, vv. 341-342 (δεῦρό σου στέψω κόρα / κισσῶ = Romagnoli 1912, 22, vv. 326-327: «Perché ciò non avvenga, io te con ellera ghirlanderò»); 335 (ivi, 23), «La guardia parte» all'ordine di Penteo di distruggere il luogo dove Tiresia «oracoleggia» (*ibidem*, v. 333); 336 (*ibidem*), «[Penteo] ad altre guardie», dove si sottolineano ulteriori ordini di Penteo ad altri suoi attendenti; 356 (ivi, 24), «I due vecchi [*scil.* Cadmo e Tiresia] escono», al termine del primo episodio; 433 (ivi, 29), «Le guardie trascinano Dioniso con le mani avvinte», segnalando l'inizio del secondo episodio; 501 (ivi, 36), «Penteo entra nella reggia, e Dioniso è trascinato dalle guardie» chiude il secondo episodio con l'uscita dei personaggi, mentre il Coro rimane in scena; 548 (ivi, 39), «Dal di dentro della reggia s'ode risonar la voce di Dioniso» segnala la voce 'fuori scena' di Dioniso prima della sua epifania al coro di Baccanti (cfr. *Ba.*, vv. 576-603), epifania che viene se-

---

<sup>38</sup> Cfr. Taplin 1977b, 8: «The entry of a character (as opposed to an actor) occurs, in effect, when the character newly engages in or impinges on the words and action of the play – and his exit when he withdraws or disengages from them. This may sound vague, but in practice it is usually quite a precise event». Taplin prosegue indicando come nelle antiche tragedie entrate e uscite vengano di norma contraddistinte dai versi stessi: un personaggio può entrare nel momento in cui parla o quando viene interpellato per la prima volta, così come può segnalare la sua uscita tramite espressioni che includono verbi di moto (*ibidem*). Per una casistica delle entrate 'annunciate' da altri personaggi nella tragedia greca cfr. Hamilton 1978; per la commedia plautina Felici 2011.

gnalata al v. 580 (Romagnoli 1912, 42) con la didascalia «Tutte le Baccanti si prostrano. Dalla reggia esce trionfante e volge il guardo su di loro [Dioniso]»; 618 (ivi, 45), «Esce dalla reggia, tra fiaccato e iracundo Penteo» e 620 (*ibidem*), «[Penteo] Vede Dioniso», segnalando l'ingresso in scena del re e il suo rivolgersi a Dioniso; 635 (ivi, 47), «Dalla via che guida al Citerone giunge correndo un Bifolco» introduce l'arrivo del Primo messaggero nominato da Dioniso ai versi precedenti (*Ba.*, vv. 656-659); 829 (Romagnoli 1912, 59), «[Penteo] Entra nella reggia» e 846 (ivi, 60), «[Dioniso] Entra nella reggia»; 897 (ivi, 65), «Esce dalla reggia Diòniso, parlando a Pentèo che lo segue»; 1129 (ivi, 82) «il messo va via» al termine del quinto episodio; dopo 1144-1145 (ivi, 84), «[Agave] grida dal di dentro» e «entra in folle corsa, brandendo il tirso su cui è infitta la testa di Pentèo fra rami d'ellera».

Come rilevato anche nei precedenti esempi, alle azioni indicate nelle didascalie sceniche implicite sono spesso aggiunti dettagli da parte di Romagnoli probabilmente per chiarire le indicazioni registiche o lo svolgersi dell'azione. Riguardo ad aggiunte riconducibili all'invenzione registica si possono segnalare le didascalie dopo i seguenti versi: 61 (ivi, 6), «[Dioniso] Si volge verso l'interno della scena» è indice di un'azione svolta dall'attore che nel verso successivo chiama in scena il coro di Baccanti (cfr. *Ba.*, vv. 55-61); 165 (Romagnoli 1912, 12), «Tutte le Menadi sono ormai schierate, dodici a destra, dodici a sinistra, intorno all'altare di Dioniso, rivolte verso la scena»; 211 (ivi, 16), «[Penteo] entra infuriato, e senza vedere i due vecchi si rivolge alle guardie e ai cittadini che stanno sulla soglia della reggia», didascalia che fornisce dettagli sulla presenza di guardie e cittadini come corteo di Penteo, non altrimenti attestati nel testo greco ma, come si è visto, inseriti come comparse negli allestimenti teatrali del grecista, similmente alla didascalia dopo il v. 1193 (ivi, 90: «[Cadmo] seguito da servi che portano su una barella i resti sbranati di Pentèo»); 237 (ivi, 18), «[Penteo] si accorge di Cadmo e Tiresia» e 243 (*ibidem*), «[Penteo] a Cadmo», didascalie che descrivono il

cambio di interlocutori di Penteo nel primo episodio, che passa dalle guardie e dai cittadini ai due anziani vestiti in abiti da bacchanti; 1161 (ivi, 87), «Agave vagheggia la testa».

Romagnoli non si limita a indicare le azioni svolte dai personaggi nelle didascalie ma ne sottolinea anche lo stato emotivo con possibili implicazioni sull'etopoiesi e sull'interpretazione stessa da parte degli attori: così la mano di Cadmo che tenta di inghirlandare Penteo è 'tremante' a causa, certo, dell'età, ma forse anche per timore di uno scoppio d'ira del nipote, più volte descritto con parole che rimandano al suo essere irascibile. Altre didascalie sembrano dedicate a descrivere questa natura 'emotiva' del re tebano: dopo il v. 211 (ivi, 16) la didascalia «[Penteo] entra infuriato» denota la sua attitudine già al primo ingresso in scena e riportata anche nei precedenti versi da Cadmo (cfr. *Ba.*, v. 214: ὡς ἐπτόηται, cfr. *LSJ*, s.v.: «to be passionately excited»); dopo il v. 623 (Romagnoli 1912, 46) «[Penteo] Si avventa su di lui [*scil.* Dioniso]» denota il moto d'ira del re in seguito alla fuga di Dioniso dalle prigioni. Nel terzo episodio, al termine del racconto del primo messaggero, si svolge uno scontro tra Dioniso e Penteo e Romagnoli dopo il v. 785 (ivi, 55) inserisce la didascalia «Dioniso mutando a un tratto piglio e intonazione: benevolo e ironico» ad indicare il nuovo atteggiamento 'ammaliatore' del dio che sta dando inizio a quella che Dodds (1960<sup>2</sup>, 172) ha definito «a psychic invasion» ai danni del re tebano, sua vittima. Dopo il v. 902 (ivi, 66) la didascalia «Penteo agitato da lieve delirio» denota infine la sua follia nel corso del quarto episodio, riprendendo l'espressione ἐλαφρὰν λύσσαν al v. 851 del testo originale.

### 2.1.2. SEMPLIFICAZIONI E CHIARIFICAZIONI

Gli esempi di modifiche testuali riconducibili a semplificazioni o chiarificazioni del testo antico possono essere ricondotti a una «risoluzione paratattica degli enunciati, in omaggio alla necessaria 'dicibilità' del testo» (Condello - Pieri 2013, 561), nonché ad una sintesi delle espressioni greche maggiormente

complesse, ad esempio eliminando o accorpendo elementi della frase che rendono l'enunciato meno 'diretto' soprattutto nel contesto del dialogo. È inoltre plausibile ipotizzare che questa procedura sia anche dipendente dalla resa metrica della versione: si prenderanno quindi in esame alcuni passi a titolo d'esempio commentando le scelte di Romagnoli e ponendole in relazione con la resa teatrale.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 1-12

Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θεβαίων χθόνα  
 Διώνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἠ Κάδμου κόρη  
 Σεμέλη λοχευθεῖσ' ἀστραπηφόρῳ πυρὶ ·  
 μορφὴν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν  
 πάρειμι Δίρκης νάματ' Ἰσμηνοῦ θ' ὕδωρ. 5  
 ὀρῶ δὲ μητρὸς μνηῖμα τῆς κεραυνίας.  
 τόδ' ἐγγυὸς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια  
 τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα,  
 ἀθάνατον Ἴφρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.  
 αἰνῶ δὲ Κάδμον, ἄβατον ὃς πέδον τόδε 10  
 τίθησι, θυγατρὸς σηκόν: ἀμπέλου δέ νιν  
 πέριξ ἐγὼ 'κάλυψα βοτρῳάδει χλόη.

Romagnoli 1912, 3-4, vv. 1-14

Suol di Tebe, a te giungo. Io son Dioniso,  
 generato da Giove, e da Semele  
 figlia di Cadmo, a cui disciolse il grembo  
 del folgore la fiamma. Ora, mutate  
 le sembianze celesti in forma umana, 5  
 di Dirce all'acqua, ai flutti ismenì vengo.  
 Dell'arsa madre a questa reggia presso  
 veggo la tomba: le rovine veggo  
 della sua casa, ove il celeste fuoco  
 fumiga, vivo ancor: della vendetta 10  
 d'Era contro mia madre eterno segno.  
 Dò lode a Cadmo che inaccessò volle  
 questo recinto, e sacro alla sua figlia;  
 ed io lo ascosi sotto tralci e grappoli.

1. Romagnoli sostituisce l'accusativo τήνδε Θεβαίων χθόνα con un'apostrofe diretta alla terra di Tebe, introducendo una certa

enfasi retorica in apertura di testo, e rende il nominativo Διόνυσος con l'espressione «io son Dioniso» che esplicita l'autopresentazione del personaggio in scena.

**2-3.** Si verifica un accorpamento di Διὸς παῖς con la relativa ὄν τίκτει ποθ' ἢ Κάδμου κόρη Σεμέλη nell'espressione «generato da Giove, e da Semele / figlia di Cadmo», forse per evitare la ripetizione di 'figlio' (παῖς) e 'figlia' (κόρη) nella traduzione.

**3-4.** Il nominativo congiunto λοχευθεῖσα (lett. 'fatta partorire') è reso con relativa introdotta da pronomi di termine riferito a Semele, mentre il soggetto diventa 'la fiamma del folgore' rappresentato in greco dal dativo d'agente (ἀστραπηφόρῳ πυρί).

**5.** L'espressione «sembianze celesti», che amplifica con una certa ricercatezza letteraria ἐκ θεοῦ,<sup>39</sup> si associa nella versione al participio aoristo ἀμείψας, riferito a Dioniso nel testo originale.

**9.** Il participio medio τυφόμενα viene reso con una subordinata di luogo introdotta da «ove» e ha per soggetto «il celeste fuoco» che Romagnoli fa corrispondere al Δίου πυρός (lett. 'fuoco di Zeus') del v. 8, andando quindi a sviluppare l'equivalenza tra la divinità greca ed epiteti che sono tipici della religiosità cristiana, probabilmente per riallacciarsi all'immaginario del pubblico: d'altronde, al v. 35 della traduzione il termine «Iddio» viene utilizzato per rendere Ζῆνα (*Ba.*, v. 31), a variazione del «Giove» già nominato ai versi immediatamente precedenti (Romagnoli 1912, 5, vv. 32; 34).

**10-11.** La traduzione di ἀθάνατον ὕβριν (v. 9) viene resa dall'espressione «della vendetta [...] eterno segno» rendendo maggiormente comprensibile il complesso significato della parola ὕβρις in questo contesto (cfr. Dodds 1960<sup>2</sup>, 64: «'the undying outrage', i.e. an undying token of the outrage»).

**14.** Romagnoli semplifica l'espressione greca ἀμπέλου δέ νιν / περίξ ἐγὼ 'κάλυψα βοτρῶδει χλόη.

---

<sup>39</sup> Cfr. la traduzione italiana di G. Guidorizzi (2020): «Ho mutato la forma divina in umana».

E., *Ba.*, vv. 35-38

καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι                    35  
 γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων  
 ὁμοῦ δὲ Κάδμου παισὶν ἀναμειγμένα  
 γλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφοις ἦνται πέτραις.

Romagnoli 1912, 5, vv. 41-44

E quante donne ha la città di Cadmo,  
 fuor dalle case a delirare io spinsi;  
 e donne insieme e giovinette corrono  
 a ciel sereno sotto i verdi abeti.

41. L'espressione ai vv. 35-36 del testo greco (καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι / γυναῖκες ἦσαν) viene semplificata in «e quante donne ha la città di Cadmo»: come rilevato da Dodds, la punteggiatura ai vv. 35-36 rende ὅσαι γυναῖκες ἦσαν tautologico, per cui è possibile che Romagnoli abbia eliminato la ripetizione.<sup>40</sup>

43. Romagnoli ha ommesso il riferimento alle Κάδμου παισὶν (*Ba.*, v. 37) sostituito da «e donne insieme e giovinette corrono», che mantiene il senso di ἀναμειγμένα ὁμοῦ.

44. Il v. 38 delle *Baccanti* viene alterato con l'immagine delle menadi che corrono sotto gli abeti del Citerone, ma non viene precisato, come accade nel testo greco (ἦνται), che si tratta della loro nuova dimora insieme alle ἀνορόφοις πέτραις.

\* \* \* \* \*

E., *Ba.*, vv. 41-42

Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαί μ' ὕπερ  
 φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὄν τίκτει Δί.

Romagnoli 1912, 5, vv. 47-48

[deve] me per mia madre celebrar, ch'io sono  
 figlio di Giove, e Nume apparvi agli uomini.

<sup>40</sup> Dodds (1960<sup>2</sup>, 67-68), tuttavia, considera che la ripetizione potrebbe essere stata usata da Euripide per enfatizzare l'esclusione dei cittadini tebani di sesso maschile dai riti.

**47-48.** La traduzione ἀπολογέομαι con ‘celebrare’ (in questo caso Dioniso), che modifica il significato letterale ‘difendersi’, fa cadere la necessità di tradurre l’espressione μ’ ὕπερ φανέντα θνητοῖς δαίμον’ ὄν τίκτει Δί (lett. ‘attraverso me che mi rivelo agli uomini dio che partori a Zeus’) per sostituirla con due causali coordinate.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 88-110

- ὄν  
 ποτ’ ἔχουσ’ ἐν ὠδίνων  
 λοχίαις ἀνάγκαισι  
 πταμένας Διὸς βροντᾶς νη- 90  
 δύος ἐκβολὸν μάτηρ.  
 ἔτεκεν, λιποῦσ’ αἰῶ-  
 να κεραυνίῳ πληγᾶ·  
 λοχίαις δ’ αὐτίκα νιν δέ-  
 ξατο θαλάμαις Κρονίδας Ζεὺς, 95  
 κατὰ μηρῷ δὲ καλύψας  
 χρυσέαισιν συνερείδει  
 περόναις κρυπτόν ἀφ’ Ἴηρας.  
 - ἔτεκεν δ’, ἀνίκα Μοῖραι 100  
 τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν  
 στεφάνωσέν τε δρακόντων  
 στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θη-  
 ροτρόφον μαινάδες ἀμφι-  
 βάλλονται πλοκάμοις.  
 - ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θῆ- 105  
 βαι, στεφανοῦσθε κισσῶ·  
 βρύετε βρύετε χλοήρει  
 μίλακι καλκικάρπῳ  
 καὶ καταβακχιοῦσθε δρυὸς  
 ἢ ἐλάτας κλάδοισι, [...] 110

Romagnoli 1912, 9-10, vv. 96-115

Il SEMICORO Bromio, cui fra l’angoscia  
 fatal del parto, al piombar della folgore,  
 anche immaturo Sèmele  
 diè a luce; e lei strusse la fiamma in cenere,  
 ed esalò lo spirito. 100  
 Ed in novello genitale talamo  
 il Cronide l’accolse, e nel suo femore



lo chiuse, ove con fibule  
 d'oro lo assicurava, per nascondarlo  
 ad Era; e il dì che vollero 105  
 le Parche, un Nume nacque che di tauro  
 aveva corna; e si recise d'aspidi  
 un serto; onde ora avvolgono le Mènadi  
 docile al crine la progenie rettile.  
 I SEMICORO Oh Tebe, oh tu che Sèmele 110  
 désti alla luce, t'incorona d'ellera.  
 Le frondi e le purpuree  
 bacche dello smilace il crin ti velino;  
 con vermene di quercia  
 e d'abete ti cuopri, e all'orgia sfrènati; 115

**96-97.** Viene aggiunto il nome Bromio (soggetto) per sostituire il pronome accusativo ὄν del v. 88, legato all'espressione del verso successivo ἔχουσ' ἐν ὠδίνων ('portare in grembo'), che risulta omessa nella traduzione di Romagnoli. Il participio πατάμενας (da πέτομαι 'volare') viene reso con «riombare».

**99-100.** L'espressione λιποῦσ' αἰῶνα κεραυνίῳ πληγᾷ («lasciò la sua vita allo scoccare del fulmine», in Ieranò 1999) viene sdoppiato in «e lei strusse la fiamma in cenere, / ed esalò lo spirito».

**101.** L'avverbio αὐτίκα (*Ba.*, v. 94) è reso con «novello», mentre la traduzione «talamo» potrebbe riprendere la lezione θαλάμοις dei manoscritti.<sup>41</sup>

**102.** Κρονίδας Ζεύς è accorpato in «Cronide» mentre χρυσέαισιν συνερείδει περόναις viene reso con una subordinata introdotta da «ove» che si riferisce al κατὰ μηρῶ del v. 96 del testo originale (= «nel suo femore»).

**105-109.** Manca il riferimento al soggetto sottinteso Zeus, in tal modo il soggetto di ἔτεκεν diventa nella traduzione «un Nume» (= *Ba.*, v. 100: θεόν) riferito a Dioniso. Anche l'azione definita dal verbo στεφάνωσεν ('coronare') è compiuta da Zeus, ma Romagnoli la varia nell'intransitivo «si recise» e sostituisce il

<sup>41</sup> Dodds 1960<sup>2</sup>, 79. Sul testo di Wecklein (cfr. Prinz - Wecklein 1898, 8) viene riportato θαλάμαις, congettura dell'editore steso.

riferimento alla ἄγρην θηροτρόφον (lett. ‘belva uccisa nella caccia’), cioè i serpenti catturati (Dodds 1960<sup>2</sup>, 79), con l’espressione «progenie rettile» che riprende la precedente immagine della ghirlanda di aspidi e chiarisce il riferimento del testo originale.

**112-113.** Risulta omesso il βρύετε (lett. ‘fiorire’) al v. 107 del testo greco e viene sostituito con ‘velare’. Il dativo χλοῖραι μίλακι viene tradotto con «frondi dello smilace» che assorbe il riferimento al colore verde, mentre καλλικάρπω reso con «purpuree bacche» ne esplicita il colore.<sup>42</sup>

**115.** Romagnoli inserisce il verbo «ti cuopri» che regge il complemento «con vermene di quercia e d’abete».

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 120-129

- ὦ θαλάμευμα Κουρή- των ζάθεοί τε Κρήτας Διογενέτορες ἔναυλοι, ἔνθα τρικόρυθες ἄντροις βυρσότονον κύκλωμα τόδε	120
μοι Κορύβαντες ἤϊρον· βακχεῖα δ’ ἀνὰ συντόνω κέρασαν ἀδυβόα Φρυγίων αὐλῶν πνεύματι ματρός τε Ῥέας ἐς χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχῶν·	125

Romagnoli 1912, 10-11, vv. 124-134

Oh dei Cureti talamo, oh cretese di Giove asil santissimo!	125
Nei tuoi spechi trovarono i Coribanti, a cui cimiero triplice ombra la fronte, il cerchio di tese pelli risonante; e fusero il frastuono dei timpani	130
al dolce sospirar dei frigi flauti, ed alla madre Rea dono ne fecero, ché ai canti delle Mènadi fosse compagno; [...]	

<sup>42</sup> A questo proposito vd. Sandys in Dodds 1960<sup>2</sup>, 80.

**125.** Si nota la semplificazione dell'espressione ζάθεοί τε Κρήτας / Διογενέτορες ἔναυλοι (*Ba.*, vv. 121-122) in «cretese di Giove asil santissimo».

**127-129a.** L'epiteto τρικόρυθες riferito ai Coribanti (*Ba.*, v. 123) viene reso con una relativa, «a cui cimiero triplice ombra la fronte», che amplifica l'espressione greca. Si registra inoltre l'aggiunta dell'aggettivo «risonante» per denotare il timpano.

**129b-134.** Il passo presenta alcune modifiche: l'omissione di βακχεία (*Ba.*, v. 126); l'aggiunta al termine κτύπον («frastuono») del complemento di specificazione «dei timpani», ad esplicitazione del senso del testo; συντόνω (*Ba.*, v. 126, lett. 'concorde') potrebbe celarsi dietro l'espressione «ché [...] fosse compagno».

\* \* \* \* \*

E., *Ba.*, vv. 144-147

Συρίας δ' ὡς λιβάνου κα-  
πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων  
πυρσώδη φλόγα πεύκας  
ἐκ νάρθηκος αἴσσει [...]

145

Romagnoli 1912, 11, vv. 146-148

[...] si leva fumo di sirio olibano.  
Alta squassando Bacco la rutila  
vampa che sprizza dalla sua ferula, [...]

Il soggetto ὁ Βακχεὺς (*Ba.*, v. 145), secondo Dodds (1960<sup>2</sup>, 87) da intendersi come «'The Bacchic One' (i.e. the god temporarily incarnate in the celebrant)», nella traduzione di Romagnoli viene identificato con lo stesso dio Bacco.<sup>43</sup> L'espressione Συρίας δ' ὡς λιβάνου καπνὸν viene tradotta con una proposizione indipendente retta dal verbo «si leva»,<sup>44</sup> perdendo il suo valore di similitudine. Πυρσώδη ('ardente') viene reso con l'aggettivo

<sup>43</sup> A questo proposito *LSJ*, s.v., in riferimento al passo euripideo riporta Βακχεὺς nel significato di Bacco (cfr. anche *S. Ant.*, v. 1121: Δηοῦς ἐν κόλποις, ὦ Βακχεῦ).

<sup>44</sup> Sui problemi testuali dei vv. 144-145 vd. Dodds 1960<sup>2</sup>, 88.

«rutila», denotandone così il colore, mentre il *πεύκη* ('pino') del v. 146 risulta omissso.

\* \* \* \* \*

E., *Ba.*, vv. 178-179

ὦ φίλταθ', ὡς σὴν γῆρυν ἡσθόμην κλύων  
σοφὴν σοφοῦ παρ' ἀνδρός, ἐν δόμοισιν ὦν·

Romagnoli 1912, 14, vv. 175-177

Oh mio diletto, o savio, le tue savie 175  
parole io bene udii, stando in ascolto  
dentro la reggia.

Al v. 178 del testo originale ὡς ha valore causale<sup>45</sup> ma viene reso da Romagnoli con una principale; inoltre, ἡσθόμην κλύων viene ridotto a «io bene udii» che, tuttavia, può sottintendere il 'riconoscimento' denotato da αἰσθάνομαι. L'espressione σοφοῦ παρ' ἀνδρός (*Ba.*, v. 179) viene semplificata tramite l'esclamazione «o savio».

\* \* \* \* \*

E., *Ba.*, vv. 206-211

ΤΕ. οὐ γὰρ διήρηχ' ὁ θεός, οὔτε τὸν νέον  
εἰ χρὴ χορεύειν οὔτε τὸν γεραίτερον,  
ἀλλ' ἐξ ἀπάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν  
κοινάς, διαριθμῶν δ' οὐδέν' αὔξασθαι θέλει.  
ΚΑ. ἐπεὶ σὺ φέγγος, Τειρεσία, τόδ' οὐχ ὀρᾷς, 210  
ἐγὼ προφήτης σοι λόγων γενήσομαι.

Romagnoli 1912, 16, vv. 203-207

TIREZIA [...] Ma non disse il Nume  
se vuol nelle sue danze o vecchi o giovani;  
ma da tutti onorato essere brama. 205  
CADMO Tiresia, poiché tu lume non vedi,  
odi dal labbro mio quello che avviene.

<sup>45</sup> Hermann in Dodds 1960<sup>2</sup>, 92: «rationem reddit cur carissimus appellaverit Tiresiam, priusquam viderit. Dicit enim haec, dum aperiuntur fores».

**203-204.** Il verbo διήρηκε (lett. ‘distinguere’) viene reso con ‘dire’ che regge la conseguente subordinata, in cui οὔτε τὸν νέον / εἰ χρῆ χορεύειν οὔτε τὸν γεραίτερον (*Ba.*, vv. 206-207) risulta tradotto con l’espressione più diretta «se vuol nelle sue danze o vecchi o giovani». Inoltre, la mancata traduzione di *Ba.*, v. 209 potrebbe rappresentare un caso di omissione (vd. *infra*) in quanto specifica i culti ‘in comune’ in onore di Dioniso e ribadisce il concetto secondo il quale il dio non fa distinzione tra i suoi fedeli.

**207.** Il concetto di ‘udire’ ingloba l’espressione ἐγὼ προφήτης σοι (lett. ‘ti sarò profeta’)<sup>46</sup> e λόγων viene reso con «dal labbro mio».

\* \* \* \* \*

E., *Ba.*, vv. 236-238

οἰνῶπας ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων,  
ὃς ἡμέρας τε κευφρόνας συγγίγνεται  
τελετὰς προτείων εὐίους νεάνισιν.

Romagnoli 1912, 17-18, vv. 232-234

[...] vermiglio in viso, e voluttà spirante  
dalle pupille, che di e notte celebra  
fra donne giovinette i riti bacchici.

L’espressione οἰνῶπας ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων (*Ba.*, v. 236) distingue i riferimenti al viso vermiglio e alle pupille che spirano voluttà (da intendersi come sinonimo per ‘le grazie di Afrodite’, vd. *infra*), mentre i verbi συγγίγνεται (lett. ‘stare insieme’) e προτείων (‘offrire’) sono assorbiti dall’espressione «celebra / fra donne giovinette i riti bacchici».

\* \* \* \* \*

---

<sup>46</sup> Sul significato di προφήτης come «an interpreter in words to you (of what happening)» vd. Dodds 1960<sup>2</sup>, 97. Cfr. la traduzione italiana di G. Guidorizzi (2020): «sarò io a farti da interprete».

E., Ba., vv. 278-280

ὄς δ' ἤλθ' ἔπειτ', ἀντίπαλον ὁ Σεμέλης γόνος  
 βότρυος ὕγρον πῶμ' ἠῦρε κείσηνέγκατο  
 θνητοῖς, [...]

280

Romagnoli 1912, 20, vv. 271-273

[...] e a lei [*scil.* Demetra] d'accanto  
 ora s'è posto di Semele il figlio,  
 che all'uomo donò l'umor dolce dei grappoli, [...]

L'espressione ὄς δ' ἤλθ' ἔπειτ' (lett. 'che è arrivato dopo') viene tradotta con «a lei d'accanto s'è posto»; si omette la traduzione di ἀντίπαλον ('complementare') mentre i verbi ἠῦρε e κείσηνέγκατο sono accorpati in 'donare'.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 346-350

[...] στειγέτω τις ὡς τάχος,  
 ἐλθὼν δὲ θάκουσ τοῦδ' ἴν' οἰωνοσκοπεῖ  
 μοχλοῖς τριαίνου κἀνάτρεπον ἔμπαλιν,  
 ἄνω κάτω τὰ πάντα συγγέας ὁμοῦ,  
 καὶ στέμματ' ἀνέμοις καὶ θυέλλαισιν μέθεσ.

350

Romagnoli 1912, 23, vv. 331-335

[...] Presto,  
 muoviti, e di costui giunto alla sede  
 on'egli oracoleggia, abbatti, scalza,  
 che vada tutto all'aria, e sian ludibrio  
 le sacre bende ai venti e le tempeste.

335

**331.** Viene apostrofato un personaggio, probabilmente una guardia nel progetto di spettacolo, mentre il testo greco usa l'indefinito τις (*Ba.*, v. 346) in quanto «the attendants in Greek tragedy cannot be addressed by name, as they would be on the modern stage, for convention requires that they shall be anonymous» (Dodds 1960<sup>2</sup>, 115).

**332-335.** Manca il riferimento a μοχλοῖς (*Ba.*, v. 348: 'sbarre') e l'espressione καὶ στέμματ' ἀνέμοις καὶ θυέλλαισιν μέθεσ (*Ba.*, v. 350) viene resa con una perifrasi introdotta da «sian ludi-

brio». Inoltre, di particolare rilievo è la resa degli ordini di Penteo («muoviti, [...] abbatti, scalza, / che vada tutto all'aria, e sian ludibrio [...]») che riproduce efficacemente il carattere iracondo e concitato del personaggio.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 438-439

[...] οὐδ' ἤλλαξεν οἰνωπὸν γένυν,  
γελῶν [...]

Romagnoli 1912, 29, vv. 420-421

[...] ma così vermiglio  
e ridente

420

Viene semplificata l'espressione omettendo il verbo οὐδ' ἤλλαξεν ('non mutò') e congiungendo «vermiglio» con il participio «ridente» (= γελῶν) che assume valore aggettivale.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 481-482

ΠΕ. ἤλθεες δὲ πρῶτα δεῦρ' ἄγων τὸν δαίμονα;  
ΔΙ. πᾶς ἀναχορεύει βαρβάρων τάδ' ὄργια.

Romagnoli 1912, 33, vv. 464-465

PENTEIO E a noi per primi addotte hai tu quest'orge?  
DIONISO Ognuno già le cèlebra dei barbari.

465

Risulta omessa la traduzione di τὸν δαίμονα che viene sostituito con «quest'orge», effettivamente nominate invece nel verso successivo e tradotte da Romagnoli semplicemente con il pronome per evitare la ripetizione. Inoltre manca la traduzione del verbo ἤλθεες, a resa più diretta della domanda di Penteo.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 486-487

ΔΙ. νύκτωρ τὰ πολλὰ: σεμνότητ' ἔχει σκότος.  
ΠΕ. τοῦτ' ἐς γυναικας δόλιόν ἐστι καὶ σαθρόν.

Romagnoli 1912, 33, vv. 469-470

DIONISO Di notte, per lo più: divina è l'ombra.

PENTEO È un marcio inganno per sedurre femmine. 470

L'espressione σεμνότητ' ἔχει σκότος («la tenebra ha qualcosa di solenne» in Guidorizzi 2020) viene tradotta più direttamente con «divina è l'ombra», mentre σαθρόν viene reso come aggettivo di δόλιον mantenendo tuttavia il senso generale dell'espressione (lett. 'per le donne vi sono inganno e vizio').

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 533-536

τί μ' ἀναίνῃ; τί με φεύγεις;

ἔτι ναι τὰν βοτρυώδη

Διονύσου χάριν οἶνας,

535

ἔτι σοι τοῦ Βρομίου μελήσει.

Romagnoli 1912, 38, vv. 514-517

[...] Perché respingermi,

rinnegarmi perché? Dovrai, pei grappoli

515

lo giuro di Diòniso

volgere ancor dovrai la mente a Bromio!

La domanda τί με φεύγεις (lett. 'perché mi fuggi') viene resa con il verbo 'rinnegare', mentre riguardo all'espressione βοτρυώδη Διονύσου χάριν οἶνας («sulla bellezza della vite dionisiaca splendente di grappoli» in Ieranò 1999) la traduzione risulta estremamente semplificata.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 550-552

ἔσορᾶς τάδ', ὦ Διὸς παῖ

550

Διόνυσε, σοὺς προφήτας

ἐν ἀμίλλαισιν ἀνάγκας;

Romagnoli 1912, 38-39, vv. 529-530

[...] Or vedi tu, Diòniso,

contro qual fato i tuoi seguaci lottano?

530



Nel passo viene omessa la traduzione di Διὸς παῖ, in quanto presente il vocativo Διόνυσε che precisa l'identità del personaggio, mentre σοὺς προφήτας («chi ti annuncia» in Ieranò 1999) viene tradotto con «i tuoi seguaci», mantenendo tuttavia il senso dell'espressione.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 610-616

Δι.	εἰς ἀθυμίαν ἀφίκεσθ', ἥνικ' εἰσεπεπόμην,	610
	Πενθέως ὡς ἐς σκοτεινὰς ὀρκάνας πεσοῦμενος;	
Χο.	πῶς γὰρ οὐ; τίς μοι φύλαξ ἦν, εἰ σὺ συμφορᾶς τύχους;	
	ἀλλὰ πῶς ἠλευθερώθης ἀνδρὸς ἀνοσίου τυχών;	
Δι.	αὐτὸς ἐξέσωσ' ἑμαυτὸν ῥαδίως ἄνευ πόνου.	
Χο.	οὐδὲ σου συνῆψε χεῖρε δεσμίοισιν ἐν βρόχοις;	615
Δι.	ταῦτα καὶ καθύβρισ' αὐτόν, ὅτι με δεσμεύειν δοκῶν	

Romagnoli 1912, 43, vv. 587-594

DIONISO	V'ha sgomento invaso il cuore, allorché me visto avete tratto lungi, per cadere di Pentèo nelle segrete?	
CORIFEA	Come no? Chi mi restava, se di te faceano scempio?	
	Ma com'è ch'ora sei libero? In poter t'avea quell'empio!	590
DIONISO	Io da me, senza fatica, dalla carcere mi tolsi!	
CORIFEA	Non t'aveva ei dunque avvinti di catene entrambi i polsi?	
DIONISO	Non poté neppur toccarmi: anche in ciò scornar lo seppi: si nutrì d'illusione, stringer me pensando in ceppi.	

**588-589.** La traduzione omette σκοτεινὰς e la domanda τίς μοι φύλαξ ἦν («chi mi avrebbe protetto?») in Ieranò 1999) viene resa con «chi mi restava?».

**590.** La domanda ἀλλὰ πῶς ἠλευθερώθης τυχών viene resa con un'espressione piuttosto colloquiale («Ma com'è ch'ora sei libero?»), mentre il genitivo ἀνδρὸς ἀνοσίου diventa un'esclamazione («In poter t'avea quell'empio!»).

**591.** Il verbo ἐξέσωσα ('mi salvai') è tradotto con una perifrasi che insiste sul carcere in cui Dioniso si trovava.

**593.** L'espressione ταῦτα καὶ καθύβρισ' αὐτόν («questo è stato il mio insulto supremo» in Ieranò 1999) viene reso con «anche in ciò scornar lo seppi» e si aggiunge l'espressione «Non poté

neppur toccarmi», quasi a specificare maggiormente l'inganno escogitato da Dioniso contro Penteo, raccontato ai versi immediatamente successivi.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 628-630a

ἔεται ζῆφος κελαινὸν ἀρπάσας δόμων ἔσω.  
κᾶθ' ὁ Βρόμιος, ὡς ἔμοιγε φαίνεται, δόξαν λέγω,  
φάσμι' ἐποίησεν κατ' αὐλήν· 630

Romagnoli 1912, 44, vv. 605-606

ed in casa, stretto il ferro, si precipita. Un fantasma 605  
nella corte allora Bacco – Bacco almen parvemi – plasma.

Manca la traduzione dell'aggettivo κελαινὸν riferito a ζῆφος e si registra un accorpamento delle due espressioni ὡς ἔμοιγε φαίνεται, δόξαν λέγω in «Bacco almen parvemi».

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 707-710

καὶ τῆδε κρήνην ἐξανῆκ' οἴνου θεός·  
ὄσαις δὲ λευκοῦ πώματος πόθος παρῆν,  
ἄκροισι δακτύλοισι διαμῶσαι χθόνα  
γάλακτος ἔσμούςς εἶχον· 710

Romagnoli 1912, 50, vv. 689-692

[...] e spicciar vino ne faceva il Dio.  
E quante brama avean di puro latte, 690  
graffiando il suolo con le somme dita,  
ne attingevano.

Manca il riferimento alla 'fonte' (κρήνην) di vino che il dio fa zampillare per le baccanti, mentre l'espressione «puro latte» ingloba sia λευκοῦ πώματος sia γάλακτος ἔσμούςς.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 714-716

ξυνήλθομεν δὲ βουκόλοι καὶ ποιμένες,  
κοινῶν λόγων δάσσοντες ἀλλήλοις ἔριν  
ὡς δεινὰ δρωῶσι θαυμάτων τ' ἐπάξια· 715

Romagnoli 1912, 50, vv. 697-698

Noi, bifolchi e pastori, ci adunammo,  
parlammo, contendemmo.

Il verso viene estremamente semplificato, omettendo inoltre il v. 716.

\* \* \* \* \*

E., *Ba.*, vv. 1133-1134

[...] ἔφερε δ' ἡ μὲν ὠλένην,  
ἡ δ' ἴχνος αὐταῖς ἀρβύλαις [...]

Romagnoli 1912, 81, v. 1113

Ed una un braccio, un piè l'altra portava:

Semplificazione delle due proposizioni che vengono accorpate in una con omissione di αὐταῖς ἀρβύλαις.

\* \* \* \* \*

Un'altra tipologia di esempi per le chiarificazioni a livello testuale è rappresentata dai nomi di divinità, che spesso vengono sostituiti con sostantivi comuni equivalenti: in questo caso il traduttore teatrale rende espliciti i valori assegnati al dio o alla dea greci perché siano immediatamente comprensibili al pubblico di spettatori. Nella versione di *Baccanti*, ad esempio, Romagnoli traduce il teonimo di Afrodite tramite sinonimi che si riferiscono all'ambito di influenza della dea.<sup>47</sup> Al v. 232 (Romagnoli 1912, 17) il grecista rende ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων (*Ba.*, v. 236) con «**voluttà** spirante / dalle pupille» richiamando al piacere o al desiderio sessuale; similmente al v. 666 (Romagnoli 1912, 49) la traduzione «**voluttà** segrete» rimanda al passo

---

<sup>47</sup> La traduzione di *Ba.*, v. 225 (τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου) mantiene tuttavia il teonimo (Romagnoli 1912, 17, v. 222: «ma più che Bacco onorano Afrodite») forse perché preceduto al v. 223 dall'espressione πτόσσουσαν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν che riferisce l'opinione di Penteo circa la reale natura delle attività praticate dalle baccanti, rendendo così già chiaro il significato dell'allusione ad Afrodite.

del testo originale θηρᾶν καθ' ὕλην **Κύπριν** ἡρημωμένας (*Ba.*, v. 688). I vv. 296-297 (Romagnoli 1912, 21) «A **castità** Diòniso le femmine non vuol costrette» traducono οὐχ ὁ Διόνυσος **σωφρονεῖν** ἀναγκάσει / γυναῖκας ἐς τὴν **Κύπριν** (*Ba.*, vv. 314-315) eliminando l'apparato mitologico per rendere il passo intelligibile, pur restando in linea con il senso del testo originale (cfr. Dodds 1960<sup>2</sup>, 111). Al v. 442 (Romagnoli 1912, 31) si traduce τὴν **Ἀφροδίτην** καλλονῆ θηρώμενος (*Ba.*, v. 459) con «per far con tua beltà preda **d'amore**».

### 2.1.3. SOPPRESSIONI

Gli esempi di soppressione testuale permettono di svolgere ulteriori considerazioni sulla natura drammatica della versione. In primo luogo, Romagnoli elimina porzioni di testo che si possono ricondurre a espunzioni, lacune o interpolazioni accolte nelle edizioni critiche (*Ba.*, vv. 182; 229-230; 316; 461; 537; 652-353;<sup>48</sup> 1028; 1372: sui passi cfr. Dodds 1960<sup>2</sup>, 92; 98; 111-112; 135; 144; 206-207; 240) ma, allo stesso tempo, tralascia di tradurre interi versi o parti di essi che rappresentano palesi ripetizioni di concetti già espressi precedentemente nel testo oppure riferimenti poco comprensibili ai lettori e agli spettatori. Ad esempio, al v. 18 della traduzione (Romagnoli 1912, 4) Romagnoli rende con «il gelo della nuda terra» il testo greco δύσχιμον χθόνα / Μήδων (*Ba.*, vv. 15-16) eliminando il riferimento alla terra dei Medi, forse perché l'etnonimo poteva suonare oscuro al pubblico. Nella traduzione dei vv. 30-31 delle *Baccanti* ([...] ὧν νιν οὐνεκα κτανεῖν / Ζῆν' ἐξεκαυχῶνθ', ὅτι γάμους ἐψεύσατο) con «[...] onde l'Iddio / per le nozze mentite a lei diè morte» (Romagnoli 1912, 5, vv. 35-36) il grecista omette il verbo ἐξεκαυχῶντο (composto da ἐκ e καυχάομαι 'blaterare', 'cianciare'). Infatti, già al v. 31 (*ibidem*) compare l'espressione «disser che mai» riferita alle sorelle di Agave come traduzione di οὐκ ἔφασκον (*Ba.*, v. 27).

<sup>48</sup> Il primo è segnalato come lacuna (Dodds 1960<sup>2</sup>, 28), il secondo viene omesso da Romagnoli perché in risposta al precedente.

L'omissione potrebbe dunque dipendere dalla presunta ripetizione, nonostante il verbo ἐκκαυχάομαι acquisti in questo contesto una valenza «spregiativa che inclina al grottesco» (Ieranò 1999, 102)<sup>49</sup> e perciò da distinguere rispetto al verbo precedente.

Risultano, inoltre, 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. 242-247 e 286-297, che si riferiscono alla nascita di Dioniso, già raccontata nel primo stasimo ai vv. 88-102; i vv. 300-301 e 305, che ripetono il concetto sul potere profetico del furore bacchico già espresso ai vv. 298-299 immediatamente precedenti; ὡς ἐγὼ κλύω al v. 771, per evitare la ripetizione con κάκεινό φασιν αὐτόν (= Romagnoli 1912, 53, v. 755: «a quel che dicono»); ἀλλ' οὐκ ὀκνεῖν δεῖ al v. 780 (= Romagnoli 1912, 53, v. 764, a cui si aggiunge la didascalia «ad un messo»), così come i vv. 784-785, 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 (= Romagnoli 1912, 60, v. 845), che ribadisce il concetto sulla divinità di Dioniso; δωμάτων al v. 914 (= Romagnoli 1912, 65, v. 900), probabilmente perché inserito nel contesto dell'azione con l'uscita di Penteo dalla reggia in veste di baccante; il vocativo ὦ γυναῖκες del v. 1040 (= Romagnoli 1912, 76, v. 1012), perché il contesto denota già la presenza delle baccanti in scena, così come χεροῖν ἄγων del v. 1068 (= Romagnoli 1912, 78, v. 1042), 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;

<sup>49</sup> Cfr. anche Dodds 1960<sup>2</sup>, 67: «the term expresses the malicious triumph of the sisters».

ἐν ὕλῃ κείμενον δυσσευρέτω del v. 1221 (= Romagnoli 1912, 82, v. 1199), in quanto ribadisce un concetto similmente citato ai vv. 1219-1220 (εὐρών ἐν Κιθαιρώνος πτυχαῖς / διασπαρακτόν); il v. 1300 con la domanda di Agave a cui segue una lacuna nella risposta di Cadmo (Dodds 1960<sup>2</sup>, 232) e, analogamente, anche il v. 1371 (ivi, 240); 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. I vv. 1150-1152 e 1260-1262, dal sapore di massime filosofiche, non risultano presenti nella traduzione di Romagnoli probabilmente perché avrebbero rallentato il ritmo dell'azione drammatica, così come le esclamazioni quali ᾄ ᾄ al v. 596.

Che questi versi siano stati omissi per eliminare eventuali ridondanze nella *performance* drammatica è confermato dal fatto che gli stessi tagli sono presenti anche nell'edizione Zanichelli del 1922, ma non in quella del 1930. Quest'ultima edizione venne infatti destinata a un diverso *target* di lettori e presenta sostanziali modifiche rispetto al testo del 1912 (e del 1922) a livello di correzione dei refusi e anche di didascalie, che risultano aumentate e più articolate rispetto alle precedenti versioni, quasi a voler fornire al lettore dati maggiormente completi.<sup>50</sup> Alcune modifiche di punteggiatura denotano una certa cura editoriale e riguardano, per esempio, l'aggiunta di virgole per isolare particolari espressioni o incisi, la precisazione dell'accento o della dieresi sulle parole o i nomi più inusuali (cfr., ad es., «Dìoniso»), la resa con iniziale maiuscola di alcuni nomi comuni che denotano,

---

<sup>50</sup> «La scena si svolge a Tebe, davanti alla reggia di Pentèo. Da un lato si vedono, ancora fumiganti, le rovine della casa di Semèle» (Romagnoli 1930, 26); «Entra Dioniso, e rivolge lo sguardo alle rovine della casa di Semele» (ivi, 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 Dìoniso 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; in Id. 1912, 103 venivano apostrofate le «fantesche»). Si registra in un caso l'eliminazione della didascalia «agitato da lieve delirio» riferita a Penteo nel quarto episodio (Id. 1930, 66).

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. Più interessanti, inoltre, sono le evidenti varianti d'autore<sup>51</sup> e l'integrazione nella nuova

<sup>51</sup> In questo 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. Id. 1930, 40, «bel parlare» al posto di «ben parlare» (Id. 1912, 19, v. 260); Id. 1930, 40, «il tuo nome festeggia» per «esalta il nome tuo» (Id. 1912, 21, v. 302); Id. 1930, 40, «saggio ti mostri» per «saggezza mostri» (Id. 1912, 22, v. 313); Id. 1930, 46, «Bocòro» per «Bocàro» (Id. 1912, 27, v. 391); Id. 1930, 48, «Non per voler mio, straniero» inverte il precedente «Straniero, non per mio volere» (Id. 1912, 30, v. 424); Id. 1930, 49, «i rai del sole schivi» per «i rai del sole eviti» (Id. 1912, 31, v. 443); Id. 1930, 50, «Conoscerli ai profani non è lecito» varia al plurale il «Conoscerlo» del v. 455 (Id. 1912, 32); Id. 1930, 51, «Vuoi con orpelli curioso rendermi?» varia il «Vuoi con simile orpello incuriosirmi?» al v. 458 (Id. 1912, 32); Id. 1930, 51, «e qual n'era l'aspetto» per «e quale aspetto aveva» (Id. 1912, 32, v. 460); Id. 1930, 52, «E a noi per primi addotte l'orge hai tu?» per «E a noi per primi adotte hai tu quest'orge?» (Id. 1912, 33, v. 464); Id. 1930, 54, «E te custodiremo in ceppi avvinto» per «E avvinto in ceppi te custodiremo» (Id. 1912, 34, v. 480); Id. 1930, 58, «coi bacchici / tripudi, in danze» aggiunta dell'accento circonflesso e sostituzione del singolare «danza» (Id. 1912, 39, v. 543); Id. 1930, 71, «scudi leggeri» per il precedente «leggieri» (Id. 1912, 54, v. 768); Id. 1930, 77, «Mai non indosserò veste da femmina» variante per «Indossar mai potrà femminea veste» (Id. 1912, 58, v. 818); Id. 1930, 81, «E qual mai fu [...]», inversione di «fu mai» (Id. 1912, 62, v. 863), rende maggiormente poetica la battuta, che viene pronunciata dal coro in uno stasimo; Id. 1930, 96, «Quella, sputando bava» trasmette un errore già presente nell'edizione 1922 e corretto, nel 'copione', a matita da Romagnoli con «spumando» (Id. 1912, 81, v. 1101); Id. 1930, 98, «Su via, la madre di Pentèo s'accolga» sostituisce «Dunque accogliete di Pentèo la madre» (Id. 1912, 84, v. 1142); Id. 1930, 99-103, le battute attribuite al coro in Id. 1912, 85-89 sono qui assegnate alla Corifea; Id. 1930, 105, «E tu, padre, gradiscili» sostituisce «E tu li accogli, o padre» (Id. 1912, 91, v. 1218); Id. 1930, 106, «Più limpido mi sembra, ora, più lucido» varia il precedente «Più limpido e più lucido mi sembra» (Id. 1912, 93, v. 1243); Id. 1930, 108, «Che vedo, ahimè! Queste mie man' che recano?» sostituisce «Ah! Che vedo? Che recan queste mani?» (Id. 1912, 94, v. 1256), eliminando così la concitata sequenza di esclamazioni e domande; Id. 1930, 113, «Come potrò, me misera» varia il «povera» al v. 1310 (Id. 1912, 99); *ibid.*, «bacerò», normalizzazione del precedente «bacierò» (Id. 1912, 99, v. 1313); Id. 1930, 115, «guidare all'are e alle tombe Ellène» sostituisce e corregge (cfr. E., *Ba.*, v. 1359: τάρουε) il pre-

traduzione di quelle porzioni testuali che nelle precedenti edizioni erano state eliminate o perché ripetitive rispetto a versi a esse precedenti, oppure perché difficilmente intellegibili nel contesto scenico per il quale la versione era stata elaborata, portando così a un aumento del numero di versi complessivo.

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:

E., Ba., vv. 229-230

[Ἴνώ τ' Ἀγαύην θ', ἧ μ' ἔτικτ' Ἐχίονι,  
Ἀκταίωνος τε μητέρ', Ἀὐτονόην λέγω.] 230

Romagnoli 1930, 38

Ino, ed Àgave ond'io nacqui ad Echíone,  
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, prelundendo al parallelo delineato da Cadmo ai vv. 337-340 tra la fine di quest'ultimo e il destino del re tebano (Dodds 1960<sup>2</sup>, 98).

---

cedente «corti Ellene» (Id. 1912, 101, v. 1352); Id. 1930, 117, «Troppa fu dura l'onta che Diòniso / sopra la casa tua volle aggravare» inverte la precedente espressione «volle aggravare su la casa tua» (Id. 1912, 103, v. 1368).



E., *Ba.*, v. 1300

ἦ πᾶν ἐν ἄρθροισι συγκεκλιμένον καλῶς;

. . . . .

Romagnoli 1930, 111

Congiunte insieme le membra sue trovasti?

. . . . .

Le ‘membra’ (ἄρθροισι) sostituiscono il significato proprio di πᾶν, che a sua volta rimanda a σῶμα del v. 1298. In questa edizione, Romagnoli riporta anche graficamente la lacuna che conteneva la risposta di Cadmo.

E., *Ba.*, v. 1371

σταῖχέ νυν, ᾧ παῖ, τὸν Ἀρισταίου

. . . . .

Romagnoli 1930, 116

O figlia, muovi or dove d’Aristèo...

Romagnoli riporta la lacuna con i tre puntini di sospensione, segnalando così la perdita del verso successivo (cfr. Dodds 1960<sup>2</sup>, 56).

Sulle integrazioni di versi attorno a concetti o vicende precedentemente nominati nel testo, che potevano dunque appesantire la dizione scenica e renderla meno intellegibile al pubblico, si segnalano innanzitutto i vv. 242-247 e 286-297 che narrano la leggenda sulla nascita di Dioniso riprendendo i versi 94-98 della parodo. Questi ultimi inoltre, rispetto all’edizione Quattrini, vengono modificati nella versione del Zanichelli 1930 per rendere in italiano il gioco di parole originale tra μηρός/ὄμηρος riportato ai vv. 292-296. I vv. 94-98 (λοχίσις δ’ αὐτίκα νιν δέ- / ξατο θαλάμαις Κρονίδας Ζεύς, / κατὰ μηρῷ δὲ καλύψας / χρυσέαισιν συνερίδει / περόναις κρυπτὸν ἀφ’ ἼΗρας) vengono tradotti da Romagnoli nelle due edizioni rispettivamente con:

Romagnoli 1912, 9, vv. 101-105

Ed in novello genitale talamo  
il Cronide l'accolse, e nel suo femore  
 lo chiuse, ove con fibule  
 d'oro lo assicurava, per nasconderlo  
 ad Era;

Romagnoli 1930, 31

Ed in novello genitale talamo  
Giove l'accolse, e nella propria scàpola  
 lo chiuse, ove con fibule  
 d'oro lo assicurava, per nasconderlo  
 ad Era;

Il riferimento al «femore» che traduce il μηρός, la coscia, di Zeus viene invece reso nel 1930 con «scapola» e anche al v. 508 (Romagnoli 1912, 37), in riferimento all'attribuzione a Dioniso del nome Ditirambo da parte di Zeus, si trova ancora «femore», prontamente sostituito con «scapola» nell'edizione 1930 (Id. 1930, 57). La variante «scapola» si ritrova poi nei versi reintegrati:

E., Ba., vv. 242-247

ἐκεῖνος εἶναί φησι Διόνυσον θεόν,  
 ἐκεῖνος ἐν μηρῷ ποτ' ἐρράφθαι Διός,  
 ὃς ἐκπυροῦται λαμπάσιν κεραυνίαις  
 σὺν μητρὶ, Δίους ὅτι γάμους ἐψεύσατο. 245  
 ταῦτ' οὐχὶ δεινῆς ἀγχόνης ἔστ' ἄξια,  
 ὕβρεις ὑβρίζειν, ὅστις ἔστιν ὁ ξένος;

Romagnoli 1930, 39

Ei bandisce che esiste un Dio Diòniso,  
 cucito un di di Giove nella scapola,  
 che fu bruciato dal fiammante folgore  
 con la sua madre insiem, perché, mentendo,  
 favoleggiò di sue nozze con Giove.  
 E se tale onta a noi reca il foresto,  
 non è, chiunque ei sia, degno d'un laccio?

\* \* \*

E., Ba., vv. 286-297

καὶ καταγελάσ νιν, ὡς ἐνερράφη Διὸς  
 μηρῷ; διδάξω σ' ὡς καλῶς ἔχει τόδε.  
 ἐπεὶ νιν ἤρπασ' ἐκ πυρὸς κεραυνίου  
 Ζεύς, ἐς δ' Ὀλυμπον βρέφος ἀνήγαγεν θεόν,

Ἦρα νιν ἦθελ' ἐκβαλεῖν ἀπ' οὐρανοῦ· 290  
 Ζεὺς δ' ἀντεμηχανήσαθ' οἷα δὴ θεός.  
 ῥήξας μέρος τι τοῦ χθόν' ἐγκυκλουμένου  
 αἰθέρος, ἔθηκε τόνδ' ὄμηρον ἐκδιδούς,

Διόνυσον Ἦρας νεικέων: χρόνω δέ νιν  
 βροτοὶ ῥαφήναι φασιν ἐν μηρῷ Διός, 295  
 ὄνομα μεταστήσαντες, ὅτι θεᾶ θεός  
 Ἦρα ποθ' ὠμήρευσε, συνθέντες λόγον.

Romagnoli 1930, 40-41

Tu lo beffeggi perché nella scapola  
 fu cucito di Giove: io questo fatto  
 ti dirò proprio come avvenne. Giove,  
 poiché tratto dal fuoco della folgore  
 ebbe il fanciullo, lo recò fra i Numi.  
 E Giunone voleva scaraventarlo  
 dal cielo giù; ma tale astuzia Giove  
 trovò, ch'era pur Dio. Franse una parte  
 dell'ètra che la terra intorno cinge,  
 e un idolo ne finse, ed in ostaggio  
 a Giunone lo die'. Quindi, col tempo,  
 narrâr, sul nome equivocando, gli uomini  
 che nutrito di Giove entro la scapola  
 il Nume fu; che scapolato invece  
 era così dall'ira di Giunone.

Nonostante Romagnoli traduca pertinentemente ὄμηρον (v. 293) con «ostaggio», il gioco fonico, per cui nella trasmissione della leggenda si sarebbero confusi i termini μηρός/ὄμηρος, 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 θεᾶ θεός / Ἦρα 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.<sup>52</sup> Quindi,

<sup>52</sup> Dodds 1960<sup>2</sup>, 106-107 riporta e confuta le principali obiezioni alla genuinità del passo.



χιον εὐαζομένα.  
 - τίς ὁδῶ τίς ὁδῶ; τίς;  
 μελάθροισ ἔκτοπος ἔστω, στόμα τ' εὐφη-  
 μον ἅπασ ἐξοσιούσθω· 70  
 τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ  
 Διόνυσον ὑμνήσω.

Romagnoli 1912, 7-8, vv. 72-81

I SEMICORO L'asiatico suolo  
 e le balze abbandonai del sacro Tmolo:  
 ché per Bromio m'è soave la fatica, m'è dolcezza  
 la stanchezza mentre intono l'evòè! 75  
 TUTTI Evòè!  
 II SEMICORO Chi, chi sbarra la via?  
 Si ritiri ogni profano, lunge stia  
 nella casa, in pio silenzio si raccolga: ché levare  
 la canzone sacra a Bacco spetta a me! 80  
 TUTTI Evòè!

**73.** Aggiunta del sostantivo «balze» al termine «sacro Tmolo» probabilmente per denotare con maggiore chiarezza il monte della Lidia, il paese da cui proviene il coro di baccanti.

**74.** Si registra la soppressione del verbo *θοάζω* (*Ba.*, v. 66) e l'inserzione di una subordinata introdotta dalla congiunzione «ché» e retta dal verbo essere che ha come soggetti gli accusativi *πόνον ἠδὺν* e *κάματόν τ' εὐκάματον* (ivi, 66-67), resi nella traduzione ai vv. 74-75 in forma di sostantivi.

**75.** *Βάκχιον εὐαζομένα* («quando invoco il dio Bacco») diventa «mentre intono l'evòè», utilizzato al verso immediatamente successivo come un grido collettivo del coro.

**78.** Nel testo greco manca il riferimento ai 'profani', invece nominati nella versione di Romagnoli: è probabile che l'aggiunta definisca chiaramente lo *status* delle baccanti d'Asia che, a differenza dei teban, sono seguaci di Dioniso. Si registra inoltre la ripetizione del concetto *μελάθροισ ἔκτοπος ἔστω* (*Ba.*, v. 69), sdoppiato nelle espressioni «Si ritiri ogni profano, lunge stia / nella casa».

**79-80.** Nella traduzione risulta omissa il futuro *ὑμνήσω* (*Ba.*, v. 72) che invece è reso con la perifrasi «levare / la canzone [...]»

spetta a me», rimando con il successivo «Evoè!», grido distintivo di Dioniso, come già notato ai vv. 72-76 della versione.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 135-139

- ἡδὺς ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων δρομαίων  
πέση πεδόσσε, νεβρίδος ἔχων ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων  
αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν [...]

Romagnoli 1912, 11, vv. 138-142

I CORIFEA Dolce tra i monti correr nel tiaso,  
cinte del sacro vello di dàino,  
e al suol cadere, correndo in traccia 140  
del capro, e ucciderlo, fumante beverne  
il sangue, [...]

**138.** Il complemento di moto da luogo ἐκ θιάσων (*Ba.*, v. 135) è reso con «nel tiaso».

**140-142.** L'espressione ἀγρεύων / αἷμα τραγοκτόνον ὠμοφάγον χάριν («mentre è in caccia del sangue del capro sgozzato, della gioia d'una carne cruda» in Ieranò 1999) viene amplificata liberamente in «correndo in traccia / del capro, e ucciderlo, fumante beverne / il sangue».

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 221-225

πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἐστάναι  
κρατῆρας, ἄλλην δ' ἄλλοσ' εἰς ἐρημίαν  
πτώσουσας εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν,  
πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θουσκοῦς,  
τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου. 225

Romagnoli 1912, 17, vv. 218-222

Fra i loro crocchi son colmi boccali;  
e a sollazzo dei maschi si rimpattano  
di qua, di là, per solitari anfratti: 220  
Ménadi, a lor dir, di fiere in traccia;  
ma più che Bacco onorano Afrodite.

**218.** Si registra l'aggiunta dell'aggettivo possessivo «loro» riferito alle baccanti;

**221.** L'aggettivo *θυοσκόους* (*Ba.*, v. 224, «che celebrano sacrifici» in Guidorizzi 2020)<sup>53</sup> relativo a *μαινάδες* viene reso con «di fiere in traccia» ribadendo, così, l'attività venatoria delle menadi, più volte richiamata nel corso del dramma.

\* \* \* \* \*

*E., Ba.*, vv. 389-391

ὁ δὲ τᾶς ἡσυχίας  
βίωτος καὶ τὸ φρονεῖν  
ἀσάλευτόν τε μένει [...]

390

Romagnoli 1912, 26, vv. 374-376

Ma dell'accorto senno e del pio vivere  
tranquillo il corso volgesi  
senza tempesta; [...]

375

Il termine *ἡσυχίας* viene tradotto con «pio vivere» e risulta aggiunta la metafora della tempesta, non presente nell'originale, per rafforzare il concetto del sereno svolgersi della vita.

\* \* \* \* \*

*E., Ba.*, vv. 406-408

Πάφον θ' ἄν ἐκατόστομοι  
βαρβάρου ποταμοῦ ῥοαὶ  
καρπίζουσιν ἄνομβροι.

Romagnoli 1912, 27, vv. 390-392

O a Pafò, cui fecondano  
i flutti del Bocàro, che in mar gittasi  
per cento bocche, e mai piogge vi cadono!

390

Romagnoli riporta il nome del fiume cipriota Bocaro («Bocoro» in Romagnoli 1930, 46), secondo l'emendazione Βωκάρου del Meursius per βαρβάρου (*Ba.*, v. 407), forse anche per creare

<sup>53</sup> La lezione *θυοσκόους* è riportata anche in Prinz - Wecklein 1898, 13.

un effetto parchetico con il sostantivo ‘bocche’ al verso successivo; 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, quest’ultima espressione tradotta dal grecista con la perifrasi «che in mar gitasi / per cento bocche».

\* \* \* \* \*

E., *Ba.*, vv. 493-496

ΠΕ. πρῶτον μὲν ἀβρὸν βόστρυχον τεμῶ σέθεν.  
 ΔΙ. ἱερὸς ὁ πλόκαμος· τῷ θεῷ δ’ αὐτὸν τρέφω.  
 ΠΕ. ἔπειτα θύρσον τόνδε παράδος ἐκ χεροῖν. 495  
 ΔΙ. αὐτός μ’ ἀφαιροῦ· τόνδε Διονύσου φορῶ.

Romagnoli 1912, 34, vv. 476-479

PENTEIO Mozzero prima i tuoi morbidi ricci.  
 DIONISIO Sacri sono: li nutro a onor del Nume.  
 PENTEIO Quel tirso dammi poi: schiudi la palma!  
 DIONISIO Toglimelo tu stesso: a Bacco è sacro.

**478.** Si registra la suddivisione in due frasi distinte dell’espressione ἔπειτα θύρσον τόνδε παράδος ἐκ χεροῖν (*Ba.*, v. 495), con particolare rilievo all’imperativo «schiudi la palma!», assente in greco ma forse idoneo alla dinamica interpretativa degli attori.<sup>54</sup>

**479.** L’espressione τόνδε Διονύσου φορῶ (*Ba.*, v. 496) risulta travisata nel suo significato, in quanto la traduzione ribadisce piuttosto la sacralità del tirso, come avviene per le chiome di Dioniso.

---

<sup>54</sup> Sul medesimo passo nell’allestimento siracusano delle *Baccanti* diretto da Luca Ronconi (2002), Condello (2020, 28) commenta: «Ma se, quando Penteo minaccia a Dioniso concrete punizioni (tagliare le sue chiome, strappargli il tirso e imprigionarlo, vv. 492-497), chi traduce imposta il dialogo su toni di sfida spavalda («poi mi darai il tirso che hai in mano», «dai, toglimelo tu!», vv. 495s.), è chiaro che in scena ne deriverà un’azione precisa: Dioniso (Massimo Popolizio) porge provocatoriamente il tirso e Penteo (Giovanni Crippa) glielo strappa di mano; eppure il testo non lascia intendere chiaramente se tali azioni siano soltanto prospettate o concretamente effettuate in scena: il traduttore, tuttavia, l’ha deciso, e il regista ha eseguito di conseguenza».



E., Ba., vv. 608-609

ὃ φάος μέγιστον ἡμῖν εὐίου βακχεύματος,  
ὡς ἐσεῖδον ἀσμένη σε, μονάδ' ἔχουσ' ἐρημίαν.

Romagnoli 1912, 42-43, vv. 585-586

Come esulto, o delle bacchiche cerimonie somma luce, 585  
nel vederti, io che rimasta m'ero sola, e senza luce!

**586.** Aggiunta di «senza luce» che ripete φάος, presente anche al verso immediatamente precedente della traduzione.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 977-981

ἴτε θοαὶ Λύσσης κύνες ἴτ' εἰς ὄρος,  
θίασον ἔνθ' ἔχουσι Κάδμου κόραι,  
ἀνοιστήσατέ νιν  
ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ  
λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων.

980

Romagnoli 1912, 71, vv. 961-965

Al monte, al monte, sù, della Rabbia ministre, rapide  
cagne, nel tiaso dove di Cadmo le figlie danzano.  
Aizzatele  
contro il furente che di femminee  
vesti ravvolto, l'orge a spiare vien delle Mènadi!

965

**961.** Si registra l'aggiunta di «ministre» in riferimento a Λύσσης, che nel testo greco risulta in rapporto con θοαὶ κύνες. Inoltre Romagnoli ripete εἰς ὄρος (*Ba.*, v. 977) segnalando così la presenza del supposto tema musicale 'dell'estro bacchico'.

**965.** Aggiunta di «orge» all'espressione greca κατάσκοπον μαινάδων.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 1165-1167

ἄλλ', εἰσορῶ γὰρ ἐς δόμους ὀρμωμένην  
Πενθέως Ἀγαύην μητέρ' ἐν διαστρόφοις  
ὄσσοις,

1165

Romagnoli 1912, 84, vv. 1142-1143

Dunque accogliete di Pentèo la madre  
che roteando le pupille giunge,

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.

Riguardo all'aggiunta di espressioni colloquiali, nel primo episodio, ad esempio, se ne registrano varie consentendo di denotare il tono umoristico della scena.<sup>55</sup>

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 191-192

ΚΑ. οὐκοῦν ὄχοισιν εἰς ὄρος περάσομεν;

ΤΕ. ἀλλ' οὐχ ὁμοίως ἂν ὁ θεὸς τιμὴν ἔχοι.

Romagnoli 1912, 14-15, vv. 188-189

CADMO Al monte sopra un cocchio andremo dunque?

TIREZIA A piedi! Onor più grande il dio ne avrà!

**189.** Romagnoli aggiunge l'esclamazione «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.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 248-251

ἀτὰρ τόδ' ἄλλο θαῦμα, τὸν τερασκόπον

ἐν ποικίλαισι νεβρίσι Τειρεσίαν ὄρῶ

πατέρα τε μητρὸς τῆς ἐμῆς – πολὺν γέλων – 250

νάρθηκι βακχεύοντ' [...]

Romagnoli 1912, 18, vv. 238-241

Ma che nuovo prodigio io veggo mai?

L'indovino Tiresia, avvolto in pelli

variopinte, e il padre di mia madre 240

che folleggian col tirso! Eh via, ridicoli!

<sup>55</sup> A questo proposito vd. Seidensticker 1978.

**238.** L'espressione «io veggo mai» traduce ὄρω (*Ba.*, 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 ulteriormente l'atteggiamento di stupore di fronte al loro abbigliamento.

**241.** L'apostrofe di Penteo «Eh, via, ridicoli!» rivolta a Cadmo e Tiresia rende il πολὺν γέλωσιν (*Ba.*, v. 251) adattandosi propriamente al tono ironico della scena.

\* \* \* \* \*

E., *Ba.*, vv. 260-263

ΠΕ. [...] γυναιξὶ γὰρ	260
ὄπου βότρυος ἐν δαιτὶ γίγνεται γάνος,	
οὐχ ὑγιᾶς οὐδὲν ἔτι λέγω τῶν ὀργίων.	
ΧΟ. τῆς δυσσεβείας. ὦ ξέν', [...]	

Romagnoli 1912, 18-19, vv. 252-255

PENTEIO [...] ché dove	
trovo donne in baldoria e umor di grappoli,	
non credo a santità di cerimonie	
I CORIFEA Qual empietà! Signore, [...]	255

**253.** L'espressione «donne in baldoria» è probabilmente basata sul greco ἐν δαιτὶ γυναιξὶ e si registra la banalizzazione di βότρυος γίγνεται γάνος (*Ba.*, v. 261) con «umor di grappoli».

**255.** Il vocativo ξένε (*Ba.*, v. 263) viene reso con «Signore» 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.

Infine, la versione di Romagnoli presenta alcuni casi di traduzione libera, tra cui si registrano giochi fonici per mantenere le allitterazioni presenti nell'originale oppure mutamenti del testo greco per rendere la versione maggiormente sciolta nei dialoghi e nelle parti corali.

E., *Ba.*, vv. 311-312

μηδ' ἦν δοκῆς μὲν, ἡ δὲ δόξα σου νοσῆ,  
φρονεῖν δόκει τι.

Romagnoli 1912, 21, vv. 292-293

né reputarti, sol perché lo credi,  
saggio, quando non saggia è la tua mente.

Resa del gioco fonico tra il verbo δοκέω e il sostantivo δόξα, tramite l'anafora di 'saggio'.

\* \* \* \* \*

E., *Ba.*, vv. 367-369

Πενθεὺς δ' ὅπως μὴ πένθος εἰσοίσει δόμοις  
τοῖς σοῖσι, Κάδμε· μαντικῆ μὲν οὐ λέγω,  
τοῖς πράγμασιν δέ· μῶρα γὰρ μῶρος λέγει.

Romagnoli 1912, 24, vv. 353-356

[...] E mai Pentèo

a pentire non s'abbia! Il mio profetico  
spirito non parla, no: parlano i fatti:  
ché stolte cose quello stolto dice.

355

Viene mantenuta l'allitterazione Πενθεὺς δ' ὅπως μὴ πένθος (*Ba.*, v. 367) a discapito del senso letterale. Si nota anche la resa allitterante di μῶρα γὰρ μῶρος (*Ba.*, v. 369) con «stolte cose quello stolto dice» mantenendo però, in questo caso, anche il significato del testo greco.

\* \* \* \* \*

E., *Ba.*, v. 970

Δι. δεινός σὺ δεινός κἀπὶ δειν' ἔργῃ πάθη,

970

Romagnoli 1912, 70, v. 955

Dioniso Duro, sei, duro, e a dura impresa or muovi:

Resa dell'anafora finale δεινός con 'duro'.

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 638-640

ὡς δέ μοι δοκεῖ – ψοφεῖ γοῦν ἀρβύλη δόμων ἔσω –  
 ἐς προνώπι' αὐτίχ' ἤξει. τί ποτ' ἄρ' ἐκ τούτων ἐρεῖ;  
 ῥαδίως γάρ αὐτὸν οἶσω, κἂν πνέων ἔλθῃ μέγα. 640

Romagnoli 1912, 45, vv. 615-618

Ma mi sembra di udire un passo risonar dentro. Uscirà 615  
 a momenti nel vestibolo. Non è pago? Che vorrà?  
 Io per me, se pure ei giunga pieno d'impeto selvaggio,  
 sarò calmo: ché frenarsi dee sapere l'uomo saggio.

**615.** Il termine ἀρβύλη ('stivale') è reso per metonimia con «passo».

**616.** L'espressione τί ποτ' ἄρ' ἐκ τούτων ἐρεῖ; («cosa dirà dopo quanto è successo» in Ieranò 1999) viene tradotta liberamente in «Non è pago? Che vorrà?».

**617-618.** L'espressione ῥαδίως αὐτὸν οἶσω (lett. 'lo sopporterò facilmente') viene tradotta in «Io per me [...] sarò calmo». Come in altri brani analizzati, compresi nel dialogo Dioniso-Coro del terzo episodio, la vivacità e la libertà nella resa di questo passo potrebbero dipendere dal metro in ottonari doppi e dalla rima, nonché dal tono burlesco che Romagnoli intende attribuire al passo nell'originale (vd. *supra*).

\* \* \* \* \*

E., Ba., vv. 788-793

ΔΙ. [...] κακῶς δὲ πρὸς σέθεν πάσχων ὄμωζ  
 οὐ φημι χρῆναί σ' ὅπλ' ἐπαίρεσθαι θεῶ,  
 ἀλλ' ἡσυχάζειν: Βρόμιος οὐκ ἀνέξεται 790  
 κινουῦντα βάκχας σ' εὐίων ὄρων ἄπο.  
 ΠΕ. οὐ μὴ φρενώσεις μ', ἀλλὰ δέσμιος φυγῶν  
 σῶσῃ τόδ'; ἢ σοὶ πάλιν ἀναστρέψω δίκην;

Romagnoli 1912, 54, vv. 772-777

DIONISO Ma sebbene tu m'offendi, io t'ammonisco  
 a non lottar col Nume, e a star tranquillo.  
 Bromio non mai sopporterà che tu  
 dall'orgie alpestri le Baccanti scacci. 775  
 PENTEIO Non vo' consigli! Ai ceppi sei sfuggito:  
 sii cauto: o ch'io legare ancor ti faccio.

772. In *Ba.*, 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.

775. L'espressione εὐίων ὄρων (*Ba.*, v. 791, lett.: 'montagne bacchiche, evie') viene tradotta invertendo sostantivo e aggettivo.

777. L'espressione σφῶσι τόδ'; ἢ σοὶ πάλιν ἀναστρέψω δίκην (*Ba.*, v. 793) risulta tradotta liberamente riprendendo, forse, le conseguenze descritte nel precedente episodio ed enfatizzando in un certo senso l'irritazione e l'insofferenza di Penteo nei confronti di Dioniso, che traspare anche nella traduzione, altrettanto libera, di *Ba.*, vv. 800-801 (ἀπόρω γε τῷδε συμπεπλεγμέθα ξένω, / ὃς οὔτε πάσχων οὔτε δρῶν σιγήσεται = Romagnoli 1912, 55, vv. 784-785: «Mal c'imbattermo in questo forestiero, / che tacer non saprà, se pur l'uccidi»).

\* \* \* \* \*

E., *Ba.*, vv. 826-833

ΠΕ.	πῶς οὖν γένοιτ' ἄν ἂ σύ με νουθετεῖς καλῶς;	
ΔΙ.	ἐγὼ στελῶ σε δωμάτων ἔσω μολῶν.	
ΠΕ.	τίνα στολήν; ἢ θῆλυν; ἀλλ' αἰδῶς μ' ἔχει.	
ΔΙ.	οὐκέτι θεατῆς μαινάδων πρόθυμος εἶ.	
ΠΕ.	στολήν δὲ τίνα φῆς ἀμφὶ χρωτ' ἐμὸν βαλεῖν;	830
ΔΙ.	κόμην μὲν ἐπὶ σφ' κρατὶ ταναὸν ἐκτενῶ.	
ΠΕ.	τὸ δεύτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι;	
ΔΙ.	πέπλοι ποδήρεις· ἐπὶ κάρᾳ δ' ἔσταιμίτρα.	

Romagnoli 1912, 57-58, vv. 808-815

PENTEIO	Travestirmi da donna? Io n'ho vergogna.	
DIONISO	Veder dunque le Mènadi non brami?	
PENTEIO	Consigli bene, tu; ma come fare?	810
DIONISO	Entriamo nella reggia, ed io ti acconcio.	
PENTEIO	Acconciarmi, tu dici? e in che maniera?	
DIONISO	La chioma pria sugli omeri ti scioglio.	
PENTEIO	E qual foggia di veste mi porrai?	
DIONISO	Un peplo sino al piè: bende sul capo.	815

La traduzione del dialogo tra Dioniso e Penteo si presenta abbastanza libera con l'ordine dei versi variato: i vv. 826-827 del testo greco corrispondono ai vv. 810-811 della traduzione;

vv. 828-829 a 808-809; v. 830 a 814; v. 831 a 813; 833 a 815. Il v. 812 della traduzione non è presente nel 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 (οὐχ ὡς ἐγὼ νιν ὑπὸ μίτρα καθήρμισσα).

\* \* \* \* \*

<u>E., Ba., vv. 968-969</u>	<u>Romagnoli 1912, 70, vv. 952-954</u>
Δι. φερόμενος ἤξεις ...	DIONISO Ritornerei presto.
Πε. ἀβρότητ' ἐμὴν λέγεις.	PENTEIO A mio bell'agio!
Δι. ἐν χερσὶ μητρός.	DIONISO Nelle man di tua madre.
Πε. καὶ τρυφᾶν μ' ἀναγκάσεις.	PENTEIO Oh me felice!
Δι. τρυφάς γε τοιάσδε.	DIONISO Quello ch'io dico.
Πε. ἄξιον μὲν ἄπτομαι.	PENTEIO Αυτό quello che merito!

L'intera sticomitia appare tradotta abbastanza liberamente per mantenere la suddivisione delle battute nei versi.

\* \* \* \* \*

<u>E., Ba., vv. 1002-1010</u>	
γνωμᾶν σωφρόνα θάνατος ἀπροφάσι- στος ἐς τὰ θεῶν ἔφν· βροτείως τ' ἔχειν ἄλπος βίος. τὸ σοφὸν οὐ φθονῶ·	1005
χαίρω θηρεύουσα: τὰ δ' ἕτερα μεγάλα φανερά τ' ὦ, νάει<ν> ἐπὶ τὰ καλὰ βίον, ἦμαρ ἐς νύκτα τ' εὐ- αγοῦντ' εὐσεβεῖν, τὰ δ' ἔξω νόμιμα δίκας ἐκβαλόντα τιμᾶν θεούς.	1010

<u>Romagnoli 1912, 73, vv. 981-986</u>	
Aver modesta mente che docile si piega ai Numi, che non soverchia gli umani limiti, questo è tranquillo viver. Saggezza scevra da invidia cerco, e m'allieto. Chiaro m'è ogni altro supremo compito: di e notte compier sempre sante opere:	985
e respingendo ciò che non lece, dar gloria ai Superi	

L'intero passo presenta una traduzione estremamente libera che in alcuni punti non coincide con l'originale greco, a testimonianza della libertà con cui spesso Romagnoli si dedica alla resa delle parti corali.

### 2.1.5. OSSERVAZIONI SUL LESSICO DI *BACCANTI*: TRADIZIONE POETICA E INSERTI OPERISTICI

Nonostante l'intento drammaturgico della versione e la presenza di espressioni prosastiche rilevate, Romagnoli non trascura di utilizzare un lessico che richiama, soprattutto nei canti corali, ben determinati testi della tradizione poetica italiana. Ad esempio, i vv. 99-100 (Romagnoli 1912, 9: «e lei strusse la fiamma in cenere, / ed esalò lo spirito») sembrano quasi rimandare ai primi versi del *Cinque maggio* di Alessandro Manzoni (vv. 3-4: «stette la spoglia immemore / orba di tanto spiro»): il grecista, d'altronde, fu egli stesso 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, per cui potrebbe non stupire una certa familiarità con l'opera manzoniana.<sup>56</sup> È plausibile, dunque, ipotizzare la presenza di ulteriori influenze letterarie che Romagnoli, più o meno consapevolmente, rielabora e inserisce nella sua traduzione delle *Baccanti*.

Secondo un'indagine di Vittorio Citti (1991, 95) sulle versioni 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 con-

---

<sup>56</sup> Cfr. a questo proposito Romagnoli 1932b. L'espressione 'esalare lo spirito' è ripresa inoltre nella traduzione dei *Sette a Tebe* (cfr. Id. 1921a, 214: «Percozzo, esalava lo spirito»). Non è da escludere, d'altronde, che il sintagma «ed esalò lo spirito» derivi da un'eco di passi evangelici in Vulgata (cfr. *Mt.* 27, 50: ὁ δὲ Ἰησοῦς πάλιν κράζας φωνῇ μεγάλῃ ἀφῆκεν τὸ πνεῦμα = *Jesus autem iterum clamans voce magna emisit spiritum*; *Io.* 19, 30: ὅτε οὖν ἔλαβεν τὸ ὄζος '[ὁ] Ἰησοῦς' εἶπεν: τετέλεσται, καὶ κλίνας τὴν κεφαλὴν παρέδωκεν τὸ πνεῦμα = *Cum ergo accepisset Jesus acetum dixit consummatum est et inclinato capite tradidit spiritum*). Inoltre, il nesso «strusse la fiamma in cenere» viene sfruttato, ad esempio, nel sonetto 266 di Michelangelo (Girardi 1960, 126, vv. 1-4: «Qual meraviglia è, se prossim'al foco / mi strussi e arsi, se or ch'egli è spento / di fuor, m'affligge e mi consuma drento, / e 'n cener mi riduce a poco a poco?») e nel poema burlesco *Ricciardetto* (1, 90) di Niccolò Forteguerra (1989 [1730], 23: «Stride la vecchia e far vorrebbe un salto / quando sente la fiamma che la tasta, / ma sta legata, e muore al primo assalto / della fiamma vorace, che la strusse / e in cener 'n un momento la ridusse»).



tinuità linguistica della poesia alta italiana, nel registro specifico della lirica». Dall'analisi di Citti emerge, ad esempio, la presenza di influssi dannunziani nella versione di Romagnoli (ivi, 99), come nell'espressione «il tirso squassa» (Romagnoli 1912, 8, v. 90 = *Ba.*, v. 80: ἀνὰ θύρσων τε τίνασσων) che pare una reminiscenza 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 del medesimo passo da parte di Bellotti.<sup>57</sup> Un altro inserto 'dannunziano' potrebbe essere rilevato nel verso finale della traduzione di Romagnoli (1912, 104, v. 1384): «Della favola triste è questo il termine», infatti, sembra riprendere, con variazioni, *La pioggia nel pineto* e riproduce, modificandolo, il v. 1392 conclusivo delle *Baccanti* (τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα).

Altre influenze potrebbero essere rilevate nella traduzione di *Ba.*, vv. 597-598 (πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ' ἀνγάζη, / Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον), dove Romagnoli utilizza la *iunctura* «sacro avello» (Romagnoli 1912, 42, v. 574), frequente anche nel lessico del melodramma (Telve 1998, 362), per rendere ἱερὸν τάφον: in un contesto simile, un possibile richiamo potrebbe essere l'*Oreste* di Alfieri dove l'espressione viene pronunciata per due volte da Elettra in riferimento alla tomba del padre Agamennone.<sup>58</sup> L'uso di 'terrazzani' all'interno del discorso del secondo messaggero e in un contesto guerresco (*Ba.*, vv. 758-759: [...] οἱ δ' ὀργῆς ὑπο / ἐς ὄπλ' ἐχώρουν φερόμενοι βακχῶν ὑπο = Romagnoli 1912, 52, vv. 742-743: «[...] I terrazzani corsero / furiosi sull'orme delle Mènadi») potrebbe rimandare al *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, appare del tutto pertinente con la figura 'umile' del Bifolco che sta raccontando la scena.

<sup>57</sup> Cfr. Bellotti 1851, 10; Citti 1991, 97.

<sup>58</sup> V. Alfieri, *Oreste*, I, 1, vv. 9s. (si cita dall'edizione Maier 2010<sup>9</sup>): «[...] O notte, almen mi scorgi / non vista, al sacro avello»; III, 2, vv. 9s.: «[...] porger meco di furto al sacro avello / lagrime e voti?». Cfr. Troiani 2022, 204.

Se la poesia e la letteratura italiane rappresentano i referenti privilegiati per le scelte lessicali del Romagnoli traduttore, un altro genere potrebbe aver di certo influito sulla resa maggiormente ‘teatrale’ della versione delle *Baccanti*: il melodramma. Seppure il paragone tra alcune tragedie di Euripide e il moderno melodramma, sottolineato da Romagnoli in più studi (vd. *supra*), non si applichi al caso di *Baccanti*, è indubbio che la traduzione sia debitrice di alcuni inserti, più o meno certi,<sup>59</sup> a questo genere enfatizzando ulteriormente la natura scenica del testo. Come profondo conoscitore di musica e occasionale librettista<sup>60</sup> Romagnoli inserisce tracce di opera lirica, ad esempio, nella sua versione del *Ciclope*: Michele Napolitano ha rilevato almeno due citazioni, la prima nella resa del v. 8 τοῦτ’ ἰδὼν ὄναρ λέγω che Romagnoli traduce con «l’avrei forse sognato?», un’espressione che sembra ammiccare all’«avrò dunque sognato!» di *Rigoletto* (II, 3); mentre al v. 663 «Dell’occhio il fulgor bruciato m’hanno!» la traduzione di σέλας con «fulgor» potrebbe celare un riferimento all’aria del conte di Luna nel *Trovatore* (II, 3: «Il fulgor del suo bel viso / nuovo infonde in me coraggio!...»)).<sup>61</sup>

La presenza di citazioni operistiche nelle *Baccanti* è, in alcuni casi, ipotetica dal momento che il bagaglio lessicale della poesia italiana viene reimpiegato anche dall’opera lirica;<sup>62</sup> inoltre, l’influenza di precedenti traduzioni della tragedia avrebbe potuto

---

<sup>59</sup> A questo proposito si rinvia all’analisi di Troiani 2022, 199-210 maggiormente dettagliata. Di seguito sono riportati alcuni esempi.

<sup>60</sup> Romagnoli collaborò alla commedia musicale *Giove a Pompei* (1921), su musiche di Umberto Giordano e Alberto Franchetti, come revisore del libretto di Luigi Illica dopo la sua morte nel 1919 (sull’opera cfr. Cipriani - Masselli 2018). Inoltre fu librettista del poema pastorale *Dafni* (1928) musicato da Giuseppe Mulè.

<sup>61</sup> Cfr. Napolitano 2011, 101 e 108-109. Si citano i due passi operistici da Gronda - Fabbri 1997, 1341; 1381. Esempio, circa la ripresa dell’aria del conte di Luna nella poesia di Montale e Saba, l’analisi offerta da Lonardi 2003, 18-23; 206-207.

<sup>62</sup> Seriani (2002, 114) definisce la lingua dei libretti d’opera «una sorta di quintessenza della tradizionale lingua poetica».

concorrere all'elaborazione della versione di Romagnoli. Questa seconda opzione può essere rilevata, ad esempio, nel passo in cui viene narrata la morte di Semele bruciata viva dal fulmine di Zeus: l'espressione τῆς μητρὸς κεραννίας (*Ba.*, v. 6) viene resa da Romagnoli con «dell'arsa madre» (Romagnoli 1912, 3, v. 7), trovando un parallelismo tematico e, parzialmente, lessicale con l'aria cantata da Ferrando nel *Trovatore* verdiano (I, 1),<sup>63</sup> dove si racconta come la madre della zingara Azucena venne condannata al rogo dal conte di Luna con l'accusa di stregoneria («ov'arsa un giorno la strega venne!...»)<sup>64</sup> Tuttavia, la locuzione «arsa madre» rimanda più presumibilmente a Felice Bellotti, il quale usa la stessa espressione proprio in riferimento a Semele κεραννία al v. 1139 di *Antigone* (Bellotti 1825, 219: «E all'arsa madre estolle-re») e al v. 6 delle *Baccanti* (Id. 1851, 7: «[...] e veggo / La tomba qua, presso al regal palagio / Dell'arsa madre [...]»).

Di maggiore interesse sono invece i riferimenti alla figura di Cherubino dalle *Nozze di Figaro*, che Romagnoli sembra accostare a Dioniso per la bellezza efebica con cui viene connotato nel libretto di Da Ponte. Il rimando principale è la prima strofa della celebre aria *Non più andrai* (I, 8) in cui si nomina il «vermiglio, donnesco color».<sup>65</sup> Come già visto nella precedente analisi di alcuni passi delle *Baccanti*, Romagnoli sfrutta gli aggettivi 'vermiglio' e 'donesco' per rendere rispettivamente οἰνώπας (*Ba.*, vv. 236, 438) e θηλύμορφον (v. 353) in riferimento all'aspetto di Dioniso (Romagnoli 1912, 17, v. 232: «vermiglio in viso»; ivi, 23, v. 338: «il forestiere di donnesco aspetto»; ivi, 29, vv. 420-421: «ma così vermiglio / e ridente»)<sup>66</sup> Inoltre, il personaggio eu-

<sup>63</sup> Si cita da Gronda - Fabbri 1997, 1366-1367.

<sup>64</sup> Si veda Troiani 2022, 206-207 dove si associa anche la chiusa dei due passi: Romagnoli (1912, 4, v. 10) utilizza «vivo ancor» per rendere Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα (*Ba.*, v. 8) riecheggiando il «fumante ancor» dell'aria di Ferrando ma anche il finale stesso del libretto (IV, 4: «E vivo ancor!»).

<sup>65</sup> Si cita da Lecaldano 1990, 84-85.

<sup>66</sup> Iannucci 2011, 359. Bellotti (1851, 46) usa «donesco abbigliamento» per rendere θῆλυν στολήν al v. 836 delle *Baccanti*.

ripideo condivide il tratto della seduzione con lo stesso Cherubino e con un altro seduttore mozartino-dapontiano, Don Giovanni, di cui vengono narrate proprio le «donesche imprese» (I, 5).<sup>67</sup> Ad un altro personaggio, infine, Dioniso sembra essere associato per le capacità manipolatorie: nel rendere γόης ἐπωδός (*Ba.*, v. 234),<sup>68</sup> il termine con cui Penteo nomina per la prima volta lo Straniero nelle *Baccanti*, Romagnoli (1912, 17, v. 230) si serve del termine «ciurmator» che potrebbe rimandare, significativamente, allo Jago di Boito-Verdi, che definisce se stesso proprio come un ‘ciurmador’ (*Otello*, II, 5).<sup>69</sup>

I tratti femminili di Cherubino, tuttavia, non sono limitati all’aspetto di Dioniso: il grecista infatti potrebbe essersi basato su un’altra scena delle *Nozze di Figaro* per sottolineare il travestimento di Penteo in baccante. Nel secondo atto dell’opera, infatti, Cherubino viene travestito da donna da Susanna, con la connivenza della contessa d’Almaviva (II, 3), per ingannare il marito di quest’ultima facendogli credere di incontrare la futura sposa di Figaro ad un appuntamento segreto. Tuttavia, durante il camuffamento, il conte stesso si presenta alla porta della camera della moglie e il giovane paggio fugge per non essere scoperto. La contessa, messa alle strette, confessa al marito la burla organizzata ai suoi danni, adducendo che Cherubino si trovava nella stanza «sciolto il collo... nudo il petto [...]. Per vestir femminee spoglie...» (II, 8).<sup>70</sup> L’espressione verrebbe recuperata da Romagnoli, con alcune varianti, proprio per descrivere il re di Tebe *en travesti*:

---

<sup>67</sup> L’aria *Non più andrai* viene inoltre citata in *Don Giovanni* (II, 15). Romagnoli ([1897-1911], 96-97) allude ai personaggi di Don Giovanni e Leporello anche nella descrizione del cratere di Asteas (presso i Musei Vaticani). Cfr. anche Cipriani - Masselli 2018, 53, n. 9.

<sup>68</sup> Dodds 1960, 98-99. ricorda che i due termini si trovano anche in *Hipp.*, v. 1038, mentre ἐπωδή viene usato in Pl., *R.* 364b-c in riferimento a indovini mendicanti (ἀγύρται δὲ καὶ μάντιες) che propagavano i culti misterici ad Atene.

<sup>69</sup> Baldacci 1975, 513: «Otello: Forse onesto tu sei. / Jago: Meglio varrebbe / Ch’io fossi un ciurmador».

<sup>70</sup> Si cita da Lecaldano 1990, 110-111.

E., *Ba.*, vv. 854-855

χρήζω δέ νιν γέλωτα Θηβαίοις ὀφλεῖν  
γυναικόμορφον ἀγόμενον δι' ἄστεως 855

Romagnoli 1912, 60, vv. 839-841

[...] io vo' che tratto  
per la città sotto femminee spoglie, 840  
sia ludibrio di Tebe.

\* \* \*

E., *Ba.*, v. 836

οὐκ ἂν δυναίμην θῆλυν ἐνδῦναι στολήν.

Romagnoli 1912, 58, v. 818

Indossar mai potrò femminea veste.

\* \* \*

E., *Ba.*, vv. 1154-1158

ἀναβοάσωμεν ξυμφορὰν  
τὰν τοῦ δράκοντος Πενθέος ἐκγενέτα· 1155  
ὄς τὰν θηλυγενῆ στολάν  
νάρθηκά τε, πιστὸν Ἴαιδαν,  
ἔλαβεν εὐθυρσον

Romagnoli 1912, 83, vv. 1131-1135

[...] ad alte grida  
annunciam di Pentèo la triste sorte,  
del figliuolo del drago, che femminee  
vesti cingeva, che impugnò la ferula  
a cercar la sua morte; 1135

Se nel primo caso la locuzione potrebbe essere stata ripresa dal libretto di Da Ponte,<sup>71</sup> negli altri la variazione di ‘spoglie’ con ‘veste/vesti’ non oblitera il riconoscimento della citazione operistica e permette di comprendere come Cherubino non rappresenti

<sup>71</sup> La locuzione «femminee spoglie» viene usata nell'*Imeneo* di Händel (1740) in relazione al protagonista Imeneo travestito da donna (I, 2: «Sotto femminee spoglie, / Andai con le donzelle al sacro rito») e si ritrova nel 1755 anche nella tragicommedia *Ircana in Julfa* (IV, 6) di Carlo Goldoni.

unicamente il modello su cui Romagnoli foggia l'immagine di Dioniso, ma sia sfruttato anche per descrivere il re di Tebe travestito da baccante: la scena del travestimento (*Ba.*, vv. 912-944), d'altronde, poteva richiamare alla mente del pubblico la medesima situazione rappresentata nelle *Nozze di Figaro* riproducendo, grazie al sottile paragone, la sfumatura farsesca propria dell'episodio euripideo, che rappresenta un inquietante preludio al raccapricciante finale della tragedia.<sup>72</sup>

La presenza di riferimenti all'opera lirica nella traduzione di Romagnoli potrebbe aver agito sulle aspettative del pubblico moderno. Sulla base della genesi 'drammaturgica' della traduzione delle *Baccanti*, il grecista potrebbe aver sfruttato, più o meno consapevolmente, alcune convenzioni lessicali e reminiscenze operistiche più facilmente intelleggibili.<sup>73</sup> La condivisione di un codice linguistico riconoscibile potrebbe aver quindi favorito una

---

<sup>72</sup> Dodds 1960<sup>2</sup>, 192: «The scene between these two is as gruesome as anything in literature, and its gruesomeness is enhanced by a bizarre and terrible humour. The situation of scene 2 is now reversed: the stage business with Pentheus' costume (925-44) is the counterpart of the stage business with the Stranger's costume at 493-7; for the outrage done to his person the Stranger now takes a fantastic revenge on the pretext of playing the valet (*θεραπευειν* 932). Such a situation could easily be exploited as pure farce [...]. But here the effect of the farcial by-play is to intensify the underlying horror which peeps out in lines like 922 and 934. As Hermann said, the groundlings will laugh and are meant to laugh; but for the sensitive spectator amusement is transmuted into pity and terror».

<sup>73</sup> In riferimento all'opera lirica cfr. le considerazioni di Telve (1998, 429-31). Un'operazione simile è stata, d'altronde, compiuta anche in periodi più recenti: Funaioli (2011, 52-53) per la resa dei vv. 531-538 e 1262-1272 della *Lisistrata* si è ispirata rispettivamente all'*Habanera* di *Carmen* (I, 5) e a *Casta diva* di *Norma* (I, 4). Napolitano (2011, 95-99) ha invece organizzato la sua traduzione del *Ciclope* come un libretto d'opera isolando, attraverso l'uso di endecasillabi, alcune porzioni testuali che avrebbero così costituito le 'arie'. L'operazione di Napolitano intende rispondere al procedimento di «straniamento» e di «coinvolgimento» messo in scena dal dramma satiresco di Euripide: da un lato l'allontanamento dall'ipotesto odissiaco, dall'altro l'integrazione di elementi come il simposio e il *komos* propri delle pratiche ateniesi, sono rievocati attraverso il ricorso all'opera lirica che permette di ricreare similmente il processo di allontanamento/riconoscimento per il pubblico di lettori italiani.

maggior comprensione del testo euripideo da parte del pubblico stesso che, pur provenendo principalmente da classi medio-alte,<sup>74</sup> era composto da non specialisti e assisteva all'epoca ad una delle prime tragedie greche che venivano rappresentate in Italia agli esordi del XX secolo.

## 2.2. IL 'COPIONE' DEL 1922

Il testo dell'edizione Zanichelli del 1922 è lo stesso della traduzione pubblicata da Quattrini dieci anni prima. Anche per lo spettacolo siracusano, dunque, l'intenzione di Romagnoli è quella di avvalersi di una riduzione scenica, come ribadito in un'intervista rilasciata prima del debutto di *Baccanti* ed *Edipo re*: «[...] in fin dei conti, non dobbiamo dimenticare che queste riesumazioni si riducono a lavori di adattamento, non soltanto per quanto riguarda la musica ma anche per ciò che si riferisce al testo».<sup>75</sup> Grazie alle annotazioni lasciate da Romagnoli sul 'copione' delle *Baccanti*, rinvenuto nel Fondo roveretano, è possibile stabilire quali ulteriori modifiche furono apportate per la rappresentazione al Teatro greco di Siracusa, a livello anche di dinamiche sceniche.

Il testo presenta svariati appunti a matita sulla prima, seconda e quarta pagina di copertina (*figg. 11 e 12*) che sembrano riferirsi alle note di regia di Romagnoli circa alcuni dettagli scenici per attori, danzatrici e maestranze tecniche. In copertina 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;

---

<sup>74</sup> Come già ricordato, in merito al ciclo di rappresentazioni classiche portato in scena da Romagnoli al Teatro del Popolo di Milano, le cronache dell'epoca riferiscono la presenza di un pubblico prevalentemente composto da aristocratici, borghesi, letterati, intellettuali e studiosi: tra questi spicca anche il nome di Giacomo Puccini (cfr. Troiani 2020a, 242 e *ibidem*, n. 78).

<sup>75</sup> AFI, Rassegna stampa 1922, *L'Edipo re e le Baccanti nell'anfiteatro di Siracusa. Un'intervista con Ettore Romagnoli*, «Il Resto del Carlino», 20 aprile 1922.

nella seconda pagina Romagnoli scrive «mettere subito i campanelli di [...] per la [...] e per la musica / Penteo nel cocchio seguito da due cavalieri / La statua di Dirce»; infine sulla quarta di copertina le note risultano estremamente fitte e quasi illeggibili e si segnalano dal margine superiore i seguenti frammenti testuali: «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 / - Più fuoco a tempo e / il fuoco più alto / A tempo il terremoto / Fare l'incendio nella reggia / - Scepi - è alte grida / 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». Questi appunti ci riferiscono interessanti informazioni sulla messinscena siracusana del 1922, indicando ad esempio la presenza di un cocchio e di cavalli per l'ingresso in scena di Penteo, insieme alla realizzazione dell'incendio nel palazzo e ad alcuni movimenti scenici e indicazioni per gli attori. Ad esempio, la nota «- Scepi - è alte grida» potrebbe riferirsi all'attore Mario Scepi che interpretava il Bifolco nello spettacolo: l'espressione «alte grida», infatti, rimanda al v. 707 (ivi, 38) che fa parte delle sue battute. In maniera simile l'annotazione «- Pentèo strappa il tirso a Diòniso» probabilmente si riferisce ad un'azione per i vv. 478-479 (ivi, 25: «PENTEO Quel tirso dammi poi: schiudi la palma! / DIONISO Toglímelo tu stesso: a Bacco è sacro»).

Nella prima pagina interna si legge in alto «Personaggi - Manca Pentèo<sup>76</sup> / Pag. 11 Squilli / =<sup>77</sup> 20 squilli / 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 effet-

---

<sup>76</sup> Romagnoli segnala l'omissione del nome di Penteo nella lista dei personaggi.

<sup>77</sup> Il segno è da intendersi come virgolette alte ("), a denotare quindi la ripetizione della stessa parola alla riga soprastante («Pag.»).



ti sonori che andavano a sottolineare particolari momenti della messinscena. I vv. 206-211 (Romagnoli 1922b, 11), corrispondenti alla battuta di Cadmo che informa Tiresia 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<sup>78</sup> sottolineasse l'avvicinarsi del re sulla scena. Alle pp. 20 e 21 (ivi) 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 accompagna Dioniso al cospetto di Penteo. Alle pp. 30-31 (*fig. 14*) in corrispondenza con i vv. 549-566, che riguardano lo scambio di battute tra Dioniso e il coro all'inizio del terzo episodio, troviamo tre annotazioni a margine che si collocano rispettivamente ai vv. 549-551 («1° campanello / levare / le spire»), 560 («2° campanello / breve rombo») e 566 («3° campanello»), in un momento del dramma, per così dire, 'magico' o 'miracoloso': il terremoto, richiamato da quel «breve rombo», e il riferimento alle «spire» di fumo, infatti, indicano il tentativo di riprodurre sulla scena siracusana i *palace miracles* che saranno poi narrati da Dioniso al coro di *Baccanti*. Similmente a p. 76 dopo la didascalia «Sulla tomba di Semele appare Dioniso» una nota a margine recita «Campanello per / [...] / di Dioniso», segnalando così l'epifania finale del dio. Attraverso l'inserzione di un suono di campanelli, dunque, Romagnoli sottolinea il carattere soprannaturale di questi momenti del dramma, da lui stesso evidenziati già nella prefazione dell'edizione Quattrini:

Il presunto ciurmadore, Diòniso, che neanche le Baccanti sue seguaci fanno dio, giunge avvinto di catene, e ride: rideva anche nel momento che lo fecero prigioniero. Quando Penteo lo fa trascinare nelle stalle e

---

<sup>78</sup> Secondo una lettera di Mulè al conte Gargallo, datata 2 marzo 1922 (AFI, Artisti, Giuseppe Mulè, b. 31, fasc. 1), 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♭, un triangolo, uno «silofono», tamburelli, un sistro e venti trombette speciali da far suonare a dei bambini.

legare, l'ordine naturale si sommuove: dalla tomba di Semele si levano altissime fiamme, la terra traballa, la reggia di Penteo arde e crolla. (Romagnoli 1912, xxxii)

Le cronache dell'epoca ricordano inoltre la prima entrata in scena di Ninchi nei panni di Dioniso, percepita come una vera e propria epifania (Pedersoli 2012, 317), dopo i tre consueti squilli di tromba che segnalano l'inizio dello spettacolo: «Tre squilli di tromba e Dioniso appare. Ninchi, avvolto in un peplo, coi lunghi capelli sparsi sulle spalle, stringendo in pugno un tirso guizzante di fiamme, sembra davvero un dio».<sup>79</sup>

La nota, prima citata, con il rimando a Romagnoli 1922b, 39 apre invece alle modifiche di singole varianti apportate alla traduzione, alcune da presumere legate a motivi scenici, dal momento che non risultano poi integrate nel testo del 1930, altre da ricondurre a chiare correzioni di tipo editoriale. Nel primo caso, ad esempio, la sostituzione di p. 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 libraria (Romagnoli 1930, 70). Altre modifiche si trovano sull'ultima pagina bianca del volume. L'elenco che si legge in alto si riferisce alla correzione di errori di stampa alle relative pagine: «9 – Oh mio diletto» per segnalare l'espunzione di 'h' al v. 175; «32 – se di te faceano scempio?» rimanda al v. 589 dove si corregge il punto esclamativo con l'interrogativo come nell'edizione Quattrini;<sup>80</sup> «69 = traffissi»<sup>81</sup> per sostituire al v. 1193 «trassi», integrato anche a matita nella pagina segnalata<sup>82</sup> per correggere un altro errore di stampa, riportato corret-

<sup>79</sup> AFI, Rassegna stampa 1922, «La Tribuna», 28 aprile 1922.

<sup>80</sup> Cfr. Romagnoli 1912, 43, v. 589. Anche in Id. 1930, 63 viene riportata la correzione della punteggiatura.

<sup>81</sup> Si riconoscono almeno due cancellature sopra questa nota.

<sup>82</sup> Cfr. Fondo Romagnoli, Romagnoli 1922b, 69.

tamente nell'edizione Quattrini e Zanichelli 1930;<sup>83</sup> «58 – Coro per Messo» notifica l'attribuzione dei vv. 1004-1005 al coro e non al Secondo Messaggero, come invece indicato sempre nelle edizioni del 1912 e del 1930;<sup>84</sup> «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, pronunciato da Cadmo, ad Agave.<sup>85</sup> Nella stessa pagina sul margine in basso si trovano poi una serie di appunti simili a quello riferito alla correzione di p. 39: «12 – Chi qua chi là» sostituisce il «di qua, di là» al v. 220, così mantenuto anche nel 1930 (ivi, 38); «15 – O figlio» corregge al v. 314 l'interiezione 'Oh' con 'h', depennata anche con un tratto di matita analogamente al v. 175 precedentemente annotato e 502, quest'ultimo segnalato alla nota seguente («28 – D' Acheloo») con la sostituzione della preposizione 'di'.<sup>86</sup> Al centro della pagina si leggono poi alcune annotazioni che non si riferiscono ad interventi testuali ma sembrano essere appunti o promemoria: «cartolina Coefore / " " "<sup>87</sup> Edipo Baccanti / [...] / facoltà [...] / prove».

Passando alle annotazioni interne al testo, si leggono ulteriori correzioni di refusi: in margine al v. 1101 (ivi, 62) 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 (ivi, 96) ma non in quella edita da Quattrini dove si trova, secondo le corrette intenzioni autoriali (e filolo-

---

<sup>83</sup> Cfr. Id. 1912, 90, v. 1193; Id. 1930, 104.

<sup>84</sup> Id. 1912, 76, vv. 1004-1005; Id. 1930, 93.

<sup>85</sup> Cfr. Id. 1912, 102, v. 1361; Id. 1930, 116.

<sup>86</sup> 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'.

<sup>87</sup> I segni sono da intendersi come un rimando alla parola «cartolina» alla riga soprastante.

giche),<sup>88</sup> «spumando».<sup>89</sup> Altre note indicano invece alcuni tagli al testo e la presenza di croci o altri segni grafici in margine a parole o interi versi, da interpretare come possibili segnalazioni di ‘appuntamenti’ per i movimenti scenici o a sussidio della musica e delle maestranze tecniche. Riguardo ai tagli Romagnoli (1922b, 2) elimina i vv. 43-44 («e donne insieme e giovinette corrono / a ciel sereno sotto i verdi abeti») che, come per gli esempi di omissioni testuali prima considerati, rendono il testo scenico 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. 54-57 (ivi, 3: «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) il verso successivo «tenti dal monte discacciar con l’armi»; il v. 87 (ivi, 5) «rendendo puro sé nei riti mistici», viene eliminato forse perché eccessivamente specifico e ritenuto inutile ai fini dell’azione e analogamente, anche il v. 155 (ivi, 7) «belle d’oro cui reca il Tmolo» riferito alle Menadi risulta cancellato; i vv. 640-653 (ivi, 36), che riguardano una battuta del Primo messaggero e la relativa risposta di Penteo, possono essere stati omessi per introdurre più direttamente la *rhexis* del Bifolco, congiungendola quindi al v. 639 (*ibidem*: «PENTEIO Per qual cagione a favellarmi giungi?»); i vv. 976-986 e 991-993 vengono eliminati dal quarto stasimo forse per l’oscurità testuale, non direttamente intellegibile al pubblico; i vv. 1078-1079, 1091, 1097-1098, 1113-1116 e 1123 del monologo del Secondo messaggero sono eliminati in quanto rappresentano dettagli che probabilmente non risultano determinanti all’azione descritta.

Degli altri tipi di annotazioni si riportano i vari casi e le relative ipotesi su un’eventuale connessione con lo spettacolo

<sup>88</sup> E., *Ba.*, v. 1122: ἀφὸν ἐξίτιστα.

<sup>89</sup> Cfr. Romagnoli 1912, 81, v. 1101.

del 1922. A p. 3 (*fig. 13*), prima della didascalia «[Dioniso] Si volge verso l'interno della scena», un segno a croce rimanda a un'annotazione sul margine destro «Entrata Baccanti», tuttavia cancellata e inserita al v. 63 (*ibidem*), dopo l'apostrofe di Dioniso «o mie seguaci», attraverso 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 si trova sottolineata l'espressione «frigi timpani», forse un altro segnale per gli artisti in scena. A p. 5 i vv. 84, 88, 89 e 90 sono preceduti da numeri dall'uno al quattro probabilmente per suddividere le battute tra le quattro Corifee, secondo una prassi sperimentata da Romagnoli negli spettacoli universitari e proseguita anche a Siracusa già con l'*Agamennone* (vd. *infra*, cap. III, § 3). A p. 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 il coro replicasse la prima coreografia alla fine della *parodos*. A p. 17 dopo la didascalia «I due vecchi si allontanano» al termine del primo episodio si trova, cancellata, la scritta «Danzatrici»: alla pagina successiva, infatti, comincia il primo stasimo e in margine ai vv. 357-363 («Pietà che fra le Dee sei venerabile, / Pietà, che batti l'auree / penne sopra la terra, odi or di Penteo / le minacce? Odi l'empie / offese contro Bromio, / contro il figliuolo di Semele, il demone / 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 (Dodds 1960<sup>2</sup>, 117-118). La «DANZA II» viene segnalata a p. 19 in corrispondenza dei vv. 380-386, anche se in margine si leggono le parole cancellate «DANZATRICI». A p. 46, in conclusione del terzo episodio, si trova la «III DANZA», mentre la «DANZA IV» conclude il quarto stasimo. A p. 63, dopo

la conclusione della *rthesis* del Secondo messaggero, Romagnoli indica «DANZE IV [bis? ...]», per poi tornare alle pp. 68-69 segnalando con piccole croci a matita le parole «cacciata» al v. 1180, «mani» al v. 1184, «predato» al v. 1187, «solida / scala» ai vv. 1190-1191, «infigga» al v. 1193.

Dall'analisi del 'copione' risulta chiaro che riprendendo il testo del 1912 con l'aggiunta di pochi ulteriori tagli, che seguono le medesime tipologie di omissioni già rilevate, Romagnoli considerasse quella prima versione come l'adattamento di riferimento per il nuovo allestimento siracusano, probabilmente riproponendo alcune idee performative già insite nel testo.

Il grecista nei suoi appunti insiste su alcuni aspetti della *performance*, come l'incendio e il terremoto, che rimandano a un effetto di spettacolarità evidenziato anche nella *Prefazione* del volume di Quattrini e potrebbe aver avuto un certo rilievo anche negli spettacoli universitari e negli allestimenti con la Drammatica Compagnia di Roma.

La presenza di Ninchi come capocomico e protagonista, il quale aveva già partecipato nello stesso ruolo alle *Baccanti* portate in scena da Romagnoli a Fiesole e Roma, potrebbe d'altronde suffragare l'ipotesi di una riproposizione di soluzioni drammatiche simili a quelle che Romagnoli ideò in passato. Le danze, ad esempio, furono inscenate anche nelle *Baccanti* con la Drammatica Compagnia di Roma e, in riferimento alla rappresentazione allo Stadio Palatino, Domenico Oliva rammenta che «il coro danzò, per quanto parcamente o con rispetto non di certo esagerato alle leggi del ritmo»: l'inserzione delle coreografie nello spettacolo siracusano, dunque, potrebbe essere stata concepita sulla base dei riferimenti contenuti nel dramma stesso, come Romagnoli avrebbe ribadito (vd. *supra*), nonché riprendendo aspetti delle precedenti rappresentazioni con l'intenzione sottesa di migliorale, forse, grazie alla collaborazione di danzatrici professioniste.

### 3. Agamennone (1914)

#### 3.1. LA VERSIONE DI *AGAMENNONE* TRA STUDIO FILOLOGICO E INTENTI DRAMMATICI

Nel 1914 Romagnoli pubblica l'edizione di *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 il volume, significativamente, a Mario Tommaso Gargallo. Questa versione era stata probabilmente riservata per la vendita al pubblico degli spettacoli classici di Siracusa, e non è da escludere un suo utilizzo da parte degli artisti e del personale che partecipò all'allestimento. La casa editrice Zanichelli pubblicò la versione nel 1922 all'interno della neoinaugurata collana «I 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 *Agamennone* fu portato in scena a Siracusa nel 1914, mentre *Coefore* avrebbe debuttato nel 1921.<sup>90</sup> La presentazione della trilogia eschilea nell'edizione Zanichelli, infatti, si sofferma su alcuni elementi, quali l'interpretazione psicologica dei personaggi e l'analisi della scena di Cassandra, riportando conclusioni che si adattano maggiormente a una visione, si potrebbe dire, registica del testo piuttosto che ad una ricostruzione storico-critica.<sup>91</sup>

L'analisi della scena di Cassandra (*Ag.*, vv. 1072-1330), che occupa buona parte della *Prefazione*, sembra infatti confermare

---

<sup>90</sup> Sulla traduzione di *Coefore* si veda il recente contributo di Lapini 2021.

<sup>91</sup> In chiusura 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 1922a, 18).

questa linea interpretativa: «La scena di Cassandra non ha davvero bisogno di commenti estetici. La sua potenza è così sflogorante che, anche ieri, pubblici di variissima composizione, di variissima sensibilità, l'hanno seguita avvinti, affascinati, esterrefatti» (Romagnoli 1922a, 12-13). Concepita da Eschilo, a opinione di Romagnoli, nell'alveo dei sintomi di «una crisi epilettica» l'interpretazione del personaggio risulta alternata da momenti di «accessi e stasi» (ivi, 13), delirio e coscienza, a cui corrispondono registri ben definiti: quello dell'accesso, in particolare, è caratterizzato da un linguaggio immaginifico dominato da metafore teriomorfe, dietro cui si celano i protagonisti della vicenda (Clitennestra descritta come giovenca, cagna e leonessa, Agamennone visto come toro e leone, Egisto come leone imbellè 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 terra d'Ellade, e che, soffocata dalla religione olimpica, mandava però attraverso i numerosi spiragli la sua tetra luce» (ivi, 15).

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 (fig. 15; cfr. Norcia 2004, 32-33). I costumi di Bruno Puozzo, a loro volta, presentano stilizzazioni di animali e decorazioni geometriche che rimandano alla collezione raccolta da Paolo Orsi nel Museo archeologico di Siracusa (Di Martino 2019a, 190) e a certe pitture vascolari minoico-micenee (figg. 16 e 17). La traduzione di *Agamennone* e il relativo spettacolo, dunque, possono essere analizzati entro le coordinate del fascino esercitato dai richiami archeologico-culturali, così come era stato anche per altre



versioni e *performances* precedenti: per quanto riguarda il teatro italiano, la produzione della *Città morta* di D'Annunzio andata in scena al teatro Lirico di Milano nel 1901 risulta altrettanto debitrice di simili influenze.<sup>92</sup> Allo stesso tempo, i bollettini degli scavi a Troia e Micene da parte di Heinrich Schliemann così come le riproduzioni dei manufatti rinvenuti, che circolavano in Inghilterra grazie alla rivista «The Illustrated London News» (Macintosh 2005, 141-142), ispirarono il poeta Robert Browning a tradurre, o meglio *trascrivere*, l'*Agamennone* di Eschilo.<sup>93</sup> Il poeta avrebbe inoltre confidato al suo editore, George Smith, di voler pubblicare il testo con le riproduzioni fotografiche dei reperti, anche se alla fine non furono inserite rendendo così il lavoro «more obscure as it should be [...]. For Browning had envisaged that the transcription would be 'illustrate[d] by', as distinct from illustrated with photographs: not merely adorned, but elucidated, or illuminated» (Turtle 2005, 197).

Che la versione di *Agamennone* del 1914 fosse stata prodotta per l'allestimento teatrale dovrebbe immediatamente definirne la natura di adattamento drammatico, come si è potuto rilevare per *Baccanti* (1912): in realtà, rispetto a quest'ultima riduzione, *Agamennone* si presenta più fedele al testo greco, nonostante contenga 1832 versi rispetto ai 1670 dell'originale sulla base del confronto con l'edizione Page (1972), su cui si fonderà la successiva analisi. Il vero e proprio testo di scena, in questo caso, non è rappresentato dalla versione a stampa ma potrebbe essere stato riportato sui due presunti 'copioni' di cui ad oggi si conosce l'esistenza, l'uno conservato presso l'AFI, l'altro presso il Fondo Romagnoli: su questi due testi, infatti, sono presenti tagli e modifiche che si possono riferire allo spettacolo. Inoltre, alcune edizioni critiche dell'*Agamennone*, con appunti e note a matita di Romagnoli stesso, ora presenti nel Fondo roveretano, possono es-

---

<sup>92</sup> Si vedano ad esempio le riproduzioni dello spettacolo pubblicate su «L'illustrazione italiana», 28 (1901), fasc. 12.

<sup>93</sup> Sulla particolare natura della 'trascrizione' di Browning, cfr. Turtle 2005 e Ieranò 2014.

sere assunte con una certa sicurezza come i testi di riferimento per la versione: si tratta delle edizioni critiche di E.W. Schneidewin (1883), A. Sidgwick (1905) e P. Ubaldi (1909), mentre di alcune varianti proposte da Wecklein si discute nella *Prefazione* all'*Oresteia* del 1922 (Romagnoli 1922a, 17, n. 1). La copia dell'edizione critica di Wilamowitz (1914) presente nel Fondo roveretano non offre invece alcun rimando al suo uso come testo di riferimento per la traduzione di *Agamennone*, probabilmente perché pubblicata in seguito alla stesura definitiva della versione. I tre volumi di Schneidewin, Sidgwick e Ubaldi permettono, quindi, di ragionare sulla traduzione in maniera parzialmente differente rispetto a quanto è stato effettuato con *Baccanti*: analizzando il *work in progress* del Romagnoli traduttore è possibile individuare gli elementi drammatici comparando le scelte operate sul testo a stampa, di volta in volta filologiche e teatrali, e la riduzione scenica ricostruibile a partire dai copioni e dalle informazioni ricavabili dalla stampa coeva.

### 3.1.1. I DEBITI VERSO GLI 'IPOTESTI'

L'analisi che segue consentirà di mettere in luce i debiti della traduzione di *Agamennone* verso le edizioni critiche utilizzate nel corso della sua preparazione. In particolare, è il testo commentato di Paolo Ubaldi a essere stato sfruttato da Romagnoli: nel volume presso il Fondo roveretano sono presenti numerosi segni a matita e note che testimoniano lo studio e il lavoro preparatorio del grecista, così come la traduzione riportata in commento viene ripresa, talvolta parola per parola, anche nella versione di Romagnoli.

Le edizioni critiche permettono di comprendere innanzitutto come la prevalenza dei tagli operati da Romagnoli nel testo riguardino passi filologicamente incerti o corrotti, come ad esempio *Ag.*, vv. 7, 1521-1522. L'espressione in *Ag.*, vv. 527-528 βωμοὶ δ' αἴστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα [...] ἐξάπολλυται, riportata nel secondo episodio all'interno del discorso dell'Araldo, viene ritenuta sospetta per la sua somiglianza con *Pers.* v. 811 anche se, come rileva Ubaldi (1909, 104-105), l'atto empio rivendicato dal

κῆρυξ potrebbe essere messo in relazione con precedenti affermazioni di Clitennestra (*Ag.*, vv. 338-340: εἰ δ' εὐσεβοῦσι τοὺς πολιτισσοῦχους θεοὺς / τοὺς τῆς ἀλούσης γῆς θεῶν θ' ἰδρύματα, / οὗ τὰν ἐλόντες αὐθις ἀνθαλοῖεν ἄν)<sup>94</sup> e, in riferimento proprio a quest'ultimo passo, Romagnoli annota a matita sull'edizione Sidgwick (1905, *ad loc.*), forse non a caso, la parola «Profezia». Nella versione il v. 1291 (ὁμώμοται γὰρ ὄρκος ἐκ θεῶν μέγας), spesso trasposto dagli editori dopo il v. 1293, non viene tradotto probabilmente perché Romagnoli segue il commento di Ubaldi che interpreta ὁμώμοται come «un inciso che dichiara meglio 'ἐν θεῶν κρίσει'» (*Ag.*, v. 1289).<sup>95</sup> Riguardo al v. 930, invece, l'omissione può essere dovuta perché il senso è ridondante rispetto ai vv. 928-929. Altri casi di omissione verranno riportati nell'analisi dei singoli passi.

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 1-17<sup>96</sup>

θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος στέγαις Ἀτρειδῶν ἀγκαθεν, κυνὸς δίκην, ἄστρων κάτοιδα νυκτέρων ὁμήγουριν, καὶ τοὺς φέροντας χειῖμα καὶ θέρος βροτοῖς	5
λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν ἀντολαῖς τε τῶν· καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ σύμβολον, αὐγὴν πυρὸς φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν	10
ἀλώσιμόν τε βάζιν· ὧδε γὰρ κρατεῖ γυναϊκὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ· εὗτ' ἂν δὲ νυκτίπλαγκτον ἔνδροσόν τ' ἔχω εὐνήν ὀνειροῖς οὐκ ἐπισκοπουμένην ἐμήν· φόβος γὰρ ἀνθ' ὕπνου παραστατεῖ, τὸ μὴ βεβαίως βλέφαρα συμβαλεῖν ὕπνω·	15
ὅταν δ' αἰεΐδειν ἢ μινύρεσθαι δοκῶ, ὕπνου τόδ' ἀντίμολπον ἐντέμων ἄκος, [...]	

<sup>94</sup> Sulla questione cfr. anche Medda 2017, II, 313-314.

<sup>95</sup> Ubaldi 1909, 231; cfr. anche Medda 2017, III, 267-268.

<sup>96</sup> Si usa l'edizione Page 1972 per il testo greco.

Romagnoli 1914, 9-10, vv. 1-19  
 Numi, il riscatto concedete a me  
 dei miei travagli, della guardia lunga  
 un anno già, ch'io vigilo sui tetti  
 degli Atridi, prostrato su le gomita  
 a mò d'un cane. E de le stelle veggo 5  
 il notturno concilio, ed i signori  
 riscintillanti che nell'ètra fulgono,  
 ed il verno e la state all'uomo recano.  
 Ed ora il segno aspetto della lampada,  
 del fuoco il raggio, che da Troia rechi 10  
 della presa città la fama e il grido.  
 Così comanda il cuor che aspetta e brama  
 di maschia donna. E intanto, ecco il mio letto,  
 irrequieto, molle di rugiada,  
 né sogno alcuno lo frequenta mai: 15  
 ché non sovrasta a me sonno, ma téma  
 ch'io le pupille a sopor greve chiuda.  
 E quando intòno – a cogliere un antidoto  
 che il sonno vinca – un canto od una nenia, [...]

1. Romagnoli rende i Numi (θεοός) con un vocativo per poi concordare questo termine con il verbo 'concedere', che traduce αἰτῶ del greco. L'esordio con l'invocazione alle divinità si alterna nelle traduzioni di vari periodi e lingue con la resa letterale di θεοός come accusativo (Ierano 2014, 56): 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» (ivi, 57).<sup>97</sup> Nell'*Agamennone*, in verità, la guardia svolge un soliloquio più che una preghiera caratterizzata da un'invocazione agli déi (*ibidem*), ma per la versione di Romagnoli si può supporre che questo inizio magniloquente, così come l'allocuzione «Suol di Tebe, a te giungo» al v. 1 delle *Baccanti* (Romagnoli 1912, 3), rivesta una funzione teatrale ad enfatica apertura del dramma. Tuttavia, da una

<sup>97</sup> Cfr. anche Romagnoli 1957 [1918], 70; Medda 2017, II, 11.

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 monotamente pesante»: <sup>98</sup> in questo caso, lo stile di recitazione potrebbe essere stato condizionato dalle affermazioni della Scolta in *Ag.*, vv. 16-17 (vd. *infra*).

**2-5.** La traduzione dell'ossimorico <sup>99</sup> φρουρὰν κοιμᾶσθαι viene resa con «della guardia lunga / [...] ch'io vigilo / [...], prostrato su le gomita» seguendo l'edizione Ubaldi (1909, 5), in cui si eguaglia l'espressione eschilea con «φρουρὰν φρουροῦντα κοιμᾶσθαι, 'giacere facendo la guardia'» e da cui Romagnoli trae lo sdoppiamento di κοιμώμενος in «vigilo [...], prostrato». La scelta del verbo 'prostrare' potrebbe anche derivare dal senso di ἄγκαθεν <sup>100</sup> ('tra le braccia' in A., *Eu.*, v. 80) reso da Paley con «with head in hand», da Ahrens «ulnis nixus», da Sidgwick (1905, II, 3) «couched head on arms» <sup>101</sup> e da Ubaldi (1909, 6) «appoggiato ai gomiti (cioè col capo fra le braccia)». <sup>102</sup> Infine, Romagnoli omette di tradurre il v. 7 espunto dall'edizione Ubaldi (*ibidem*). <sup>103</sup>

**8.** Resa di φυλάσσω con 'aspettare'.

**12-15.** «Maschia donna» varia γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (*Ag.*, v. 11) attribuendo l'attitudine maschile direttamente a

<sup>98</sup> AFI, Rassegna stampa 1914, «Eco della cultura», 15 aprile 1914.

<sup>99</sup> Cfr. Schneidewin 1883, 3. 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, 57-59; Medda 2017, II, 12-13.

<sup>100</sup> Cfr. Fraenkel 1962 [1950], II, 4 per una discussione sulla corretta interpretazione di ἄγκαθεν.

<sup>101</sup> Nella nota ad inizio del suo commento, Sidgwick (1905, II, 3) non solo puntualizza la posizione della guardia con la testa tra le braccia ma chiarisce anche che sta svolgendo un soliloquio: «PROLOGUE. *The palace of Agamemnon at Argos, at night. Enter a watchman, who reclines head on arm, and soliloquises*».

<sup>102</sup> Nell'edizione posseduta da Romagnoli la traduzione di Ubaldi è sottolineata in rosso, così come il passo delle *Eumenidi*.

<sup>103</sup> In Schneidewin 1883, 4, v. 7 Romagnoli ha aggiunto le parentesi quadre a matita. Sul verso cfr. l'analisi in Medda 2017, II, 16-18.

Clitennestra 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.<sup>104</sup> Romagnoli omette inoltre il verbo ἔχω (*Ag.*, v. 12) che sostituisce con l'espressione deittica «ecco il mio letto» e rende il dativo d'agente ὀνειροῖς (*Ag.*, v. 13) come soggetto del participio ἐπισκοπομένην, congiunto con εὐνήν ἐμήν, rendendo la frase all'attivo («né sogno alcuno lo frequenta mai»).<sup>105</sup>

**16.** Il verbo παραστατεῖ viene reso con 'sovrastare', mentre l'avverbio βεβαίως è mutato in aggettivo 'greve' riferito a 'sopore'.<sup>106</sup>

**18** L'espressione «intono [...] un canto od una nenia» rende αἰδεῖν ἢ μινύρεσθαι δοκῶ (*Ag.*, v. 16), omettendo il verbo principale sostituito da 'intonare' e mutando i due infiniti nei rispettivi sostantivi.<sup>107</sup>

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 22-24

ὦ χαῖρε λαμπτήρ νυκτός, ἡμερήσιον  
φάος πιφάσκων καὶ χορῶν κατάστασιν  
πολλῶν ἐν Ἄργει, τῆσδε συμφορᾶς χάριν.

Romagnoli 1914, 10. vv. 25-27

Oh! Salve, face, che diurna luce  
annunzi nella notte, e danze in Argo,  
danze, mercé di questa sorte fausta!

25

<sup>104</sup> Ubaldi 1909, 7. Al v. 11 (*ibidem*) ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ è sottolineato a matita da Romagnoli.

<sup>105</sup> Sulla sua edizione di Schneidewin (1883, 4) in corrispondenza di εὐτ' ἄν (*Ag.*, v. 12) Romagnoli annota: «[da sostituzione?] si dovrebbe all'εὐνή il verso seguente e si connetterebbe strettamente al καὶ νῦν φυλάσσω».

<sup>106</sup> In Schneidewin 1883, 5 Romagnoli annota «pesantemente» in margine al v. 15.

<sup>107</sup> Nell'edizione Schneidewin (*ibidem*) del Fondo roveretano si legge un appunto di Romagnoli 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».

**22-23.** L'aggettivo νυκτός da riferire a λαμπτήρ viene reso con un complemento di tempo determinato («nella notte»), mentre l'accusativo κατάστασιν risulta omissso probabilmente per non rendere ridondante il testo (lett. 'apportando luce diurna e istituzione di molte danze').

**24.** Si registra la ripetizione della parola 'danze', forse per rendere πολλῶν e per denotare l'esplosione di gioia da parte della guardia al pensiero dei futuri χοροί a celebrazione del ritorno di Agamennone.

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 30-38

[...] ὡς ὁ φρυκτὸς ἀγγέλλων πρέπει·	30
αὐτὸς τ' ἔγωγε φροῖμιον χορεύσομαι,	
τὰ δεσποτῶν γὰρ εὖ πεσόντα θήσομαι	
τρὶς ἔξ βαλοῦσης τήσδε μοι φρυκτωρίας·	
γένοιτο δ' οὖν μολόντος εὐφιλῆ χέρα	
ἄνακτος οἴκων τῆδε βαστάσαι χερί.	35
τὰ δ' ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας	
βέβηκεν· οἶκος δ' αὐτὸς, εἰ φθογγὴν λάβοι,	
σαφέστατ' ἂν λέξειεν· [...]	

Romagnoli 1914, 10-11, vv. 33-43

[...] come la face annunzia e brilla.	
Io stesso il primo canto levo, e danzo:	
ché tale colpo ai dadi della sorte	35
tirò pei signor' miei la mia custodia:	
tre volte sei. Deh! Com'ei giunga, io possa	
con questa mano premere la mano	
del re di questa casa, e un bacio imprimervi!	
Taccio del resto: un grosso bove calca	40
la lingua mia. Le mura stesse, se	
avessero la lingua, parlerebbero	
a chiare note.	

**33-34.** L'espressione «annunzia e brilla» rende con due verbi coordinati ἀγγέλλων πρέπει (lett. 'annunciando spicca, splende'), mentre la traduzione «il primo canto levo, e danzo» separa e modifica in due azioni distinte il φροῖμιον χορεύσομαι (lett. 'danzerò il preludio').

**35-37a.** L'espressione in *Ag.*, vv. 32-33 rimanda al gioco denominato *κυβεία*.<sup>108</sup> Per la traduzione Romagnoli riprende e rielabora la versione letterale riportata nel commento di Ubaldi (1909, 11): «questa mia guardia del fuoco avendomi gettato tre volte sei».

**37b-39.** Nel suo commento Ubaldi (*ibidem*) specifica la traduzione di *γένοιτο* con «“avvenga”»; cioè: “ch'io possa”» che sembra essere seguita anche da Romagnoli, il quale inoltre aggiunge l'espressione «e un bacio imprimervi [*scil.* sulla mano del sovrano]» assente nel testo greco.

**40-43.** L'espressione «Taccio del resto» per τὰ δ' ἄλλα σιγῶ sembra riprendere la traduzione proposta da Ubaldi (1909, 12: «il resto io taccio»). «Mura» e «lingua» traducono rispettivamente οἶκος e φθογγή (*Ag.*, v. 37), mentre «a chiare note» rende con perifrasi l'avverbio σαφέστατα (*Ag.*, v. 38).

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 40-75

δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμου	40
μέγας ἀντίδικος	
Μενέλαος ἀναξ ἡδ' Ἀγαμέμνων,	
διθρόνου Διόθεν καὶ δισκήπτρου	
τιμῆς ὄχυρὸν ζευγὸς Ἄτρειδᾶν,	
στόλον Ἀργείων χιλιοναύτην	45
τῆσδ' ἀπὸ χώρας	
ἦραν, στρατιῶτιν ἀρωγὴν,	
μεγάλ' ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη,	
τρόπον αἰγυπιῶν, οἷτ' ἐκπατίοις	
ἄλγεσι παίδων ὑπατοὶ λεχέων	50
στροφοδινοῦνται	
πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι,	
δεμνιότηρη	
πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες·	

<sup>108</sup> Sulla spiegazione del gioco cfr. Romagnoli 1922a, 271: «Assai chiara è questa metafora popolare. 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». Cfr. anche Medda 2017, II, 31-32.



ὕπατος δ' αἰὼν ἢ τις Ἀπόλλων 55  
 ἢ Πᾶν ἢ Ζεὺς οἰωνόθορον  
 γόον ὄξυβόαν τῶνδε μετοίκων  
 ὑστερόποινον  
 πέμπει παραβᾶσιν Ἐρινύν.  
 οὕτω δ' Ἀτρέως παῖδας ὁ κρείσσων 60  
 ἐπ' Ἀλεξάνδρω πέμπει ξένιος  
 Ζεὺς πολάνορος ἀμφὶ γυναικός,  
 πολλὰ παλαίσματα καὶ γυιοβαρῆ,  
 γόνατος κονίαισιν ἐρειδομένου  
 διακναιομένης τ' ἐν προτελείοις 65  
 κάμακος, θήσων Δαναοῖσιν  
 Τρωσί θ' ὁμοίως. ἔστι δ' ὄπη νῦν  
 ἔστι, τελεῖται δ' ἐς τὸ πεπρωμένον·  
 οὐθ' ὑποκαίων οὐτ' ὑπολείβων  
 ἀπύρων ἱερῶν 70  
 ὀργᾶς ἀτενεῖς παραθέλξει.  
 ἡμεῖς δ' ἀτίται σαρκὶ παλαιᾷ  
 τῆς τότε ἄρωγῆς ὑπολειφθέντες  
 μίμνομεν ἰσχὺν  
 ἰσόπαιδα νέμοντες ἐπὶ σκήπτροις. 75

Romagnoli 1914, 13-15, vv. 45-83

L'anno decimo volge, dal giorno 45  
 che di Priamo il grande avversario,  
 Menelao, col sovrano Agamènnone,  
 salda coppia d'Atridi, cui Giove  
 diè fregio di duplice scettro,  
 di duplice trono, disciolsero 50  
 da questa contrada lo stuolo  
 dei mille navigli,  
 belligero, vindice, alzando  
 dall'alma clangore di guerra  
 altissimo, come avvoltoi 55  
 che, perso il travaglio dei figli  
 dai nidi vegliati, nel cruccio  
 immane, sovressi i giacigli  
 s'aggirano, a guisa di turbine,  
 libراتi su i remi dell'ale. 60  
 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. 65

Così Giove possente, che vigila  
 sugli ospiti, i figli d'Atreo  
 contro Paride manda; e prepara<sup>109</sup>  
 pei Dànai, e insiem pei Troiani,  
 intorno alla donna dai molti 70  
 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, 75  
 coi libami, né vittime ardendo,  
 placherai le inflessibili furie  
 degli Dei, se le offerte non arsero.  
 E noi, cui la carne vetusta  
 scema pregio, lasciati in disparte 80  
 quando mossero gli altri, attendiamo,  
 sugli scettri reggendo la forza  
 fanciullesca [...]

**47.** Romagnoli attribuisce «sovrano» (*Ag.*, v. 42, ἄναξ) ad Agamennone, ma l'appellativo in greco è riferito a Menelao. Inoltre, non traduce il nominativo Ἀγαμέμνων come soggetto insieme a Μενέλαος, rendendolo complemento di compagnia forse sulla base del commento di Ubaldi al passo (1909, 14: «Menelao infatti è il vero e diretto avversario di Priamo, solo indirettamente Agamennone»).

**49.** Romagnoli rende con «Giove diè fregio» l'espressione greca Διόθεν τιμῆς, ponendo quindi Zeus soggetto della frase. Il passo è invece tradotto da Ubaldi (ivi, 15) 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».

**50.** Con il verbo «disciolsero» Romagnoli traduce ἤσαν (*Ag.*, v. 47) seguendo anche in questo caso il suggerimento di Ubaldi (1909, 15) che propone di tradurre «sciolsero» oppure «fecero alzare».

---

<sup>109</sup> Nella copia di Schneidewin 1883, 11 presso il Fondo Romagnoli si legge a margine «apparecchiando» per tradurre il participio θήσων (*Ag.*, v. 66).

**53.** Per στρατιῶτιν ἀρωγὴν («belligero, vindice») Romagnoli segue l'interpretazione di Nägelsbach, riportata da Ubaldi (*ibidem*), il quale attribuisce a ἀρωγὴν non il significato di 'soccorso', ma quello di 'spedizione vendicativa per giusta causa'.

**54.** Come nel caso del teonimo di Afrodite, approfondito nell'analisi della versione di *Baccanti*, Romagnoli traduce κλάζοντες Ἄρη (*Ag.*, v. 48) con «clangore di guerra», rendendo quindi Ares attraverso il nome comune di riferimento.

**55-60.** La traduzione della metafora in *Ag.*, vv. 49-54 è pressoché aderente al testo greco e si segnalano solo alcune modifiche da comparare anche alle edizioni critiche su cui Romagnoli lavora: δαμνιοτήρη / πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες (*Ag.*, v. 54) è anticipato nella versione, probabilmente per ricostruire l'espressione greca secondo la sintassi italiana, e viene tradotto seguendo il commento di Ubaldi (1909, 17): «avendo perduto (ὀλέσαντες) la fatica degli allevati pulcini (πόνον ὀρταλίχων) che giaceva dentro il nido». Per la traduzione di *Ag.*, v. 52 Romagnoli potrebbe aver colto un altro suggerimento di Ubaldi (*ivi*, 16) che rimanda a immagini simili in Dante (*Inferno*, XXVI, v. 125: «De' remi facemmo ale al folle volo») e Carducci (*La chiesa di Polenta*, vv. 5-6: «[...] il barcaiol, torcendo / l'ala de' remi [...]»)<sup>110</sup>.

**63-65.** Il termine ὑστερόποινον (*Ag.*, v. 58) tradotto con «che vendichi pur tarda» potrebbe riprendere quasi letteralmente la traduzione proposta da Ubaldi (1909, 18): «'l'Erine tarda punitrice», cioè l'Erine che, seppur tarda, tuttavia sempre punisce». La resa di παραβᾶσιν con «che vendichi / gli aligeri sacri» non ha effettivo riscontro nel testo greco. Anche l'interpretazione di Ubaldi (*ibidem*: «*transgressoribus*, cioè a quelli che rubarono i pulcini; ai rapitori») non permette di comprendere da dove Romagnoli tragga l'immagine, così come sull'edizione Sidgwick (1905, I, in margine al v. 59) si legge «trasgressori» per mano

<sup>110</sup> Cfr. anche Sidgwick 1905, I, v. 52 dove a margine si trova scritto da Romagnoli «remeggio dell'ale».

del grecista, mentre sul testo di Schneidewin (1883, 10) si trova annotato «rapitori».

**68.** Romagnoli sostituisce Ἀλέξανδρος con «Paride», probabilmente per rendere il soggetto immediatamente riconoscibile al lettore/spettatore.

**70.** Si rende con l'espressione «intorno alla donna» il complemento di causa ἀμφὶ γυναικός (*Ag.*, v. 62), in quanto Ubaldi (1909, 19) specifica nel suo commento che «si combatte intorno ad essa [*scil.* Elena]».

**71-75a.** Il passo rende abbastanza liberamente i vv. 63-67 del testo originale: πολλὰ παλαίσματα καὶ γυιοβαρῆ = «assai zuffe e travagli», due termini, questi ultimi, che ricorrono spesso anche nella traduzione dell'*Iliade* di Romagnoli (cfr., ad esempio, Romagnoli 1923, I, 287: «Ché poi, se pure lì la zuffa infierisce e il travaglio»; II, 120: «di lor patria pugnando, affrontano zuffe e travagli»); ἐρειδομένου = «riombar»; διακναιομένης = «fiaccarsi»; τελεῖται δ' ἐς τὸ πεπωμένον = «Bene il Fato / si deve compir».

**75b-76.** Sia Schneidewin (1883, 12) che Ubaldi (1909, 20) riportano al v. 70 delle loro edizioni critiche la lezione οὔτε δακρύων ἀπύρων ἱερῶν,<sup>111</sup> utilizzata da Romagnoli per la sua traduzione.

**76.** Si segnala l'aggiunta «degli Dei» al precedente «le inflessibili furie»<sup>112</sup> (*Ag.*, v. 71, ὀργὰς ἀτενεῖς).

**78.** L'espressione «se le offerte non arsero» si riferisce a ἀπύρων ἱερῶν (*Ag.*, v. 70), nel senso di sacrifici che vengono celebrati senza l'uso del fuoco.<sup>113</sup> Da notare che nell'edizione di Schneidewin (1883, 12) Romagnoli traduce a margine «che non vollero ardere», mentre in Sidgwick (1905, I, v. 70) si legge annotato «sacrifici che non vogliono accendersi».

<sup>111</sup> Medda (2017, I, 244) riporta δακρύων tra *crucis*, avanzando la possibilità nel commento (ivi, II, 53) che οὔτε δακρύων sia una glossa di ὑποκλαίον trasmesso dai codici al v. 69.

<sup>112</sup> Cfr. Ubaldi 1909, 20: «inflexibili ire».

<sup>113</sup> Cfr. Medda 2017, II, 53-54.

**80-81.** L'espressione τῆς τότ' ἀρωγῆς ὑπολειφθέντες (*Ag.*, v. 73) viene tradotta con «lasciati in disparte / quando mossero gli altri», alludendo nuovamente per ἀρωγή non al concetto di 'soccorso' ma di 'spedizione'.

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 101-112

τοτὲ δ' ἐκ θυσιῶν ἄς ἀναφαίνεις  
 ἐλπὶς ἀμύνει φροντίδ' ἄπληστον  
 †τῆν θυμοφθόρον λύπης φρένα†  
 κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν  
 ἐκτελέων: ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει  
 Πειθῶ, † μολπὰν ἀλκὰν † σύμφυτος αἰών·  
 ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἦβας  
 ζύμφρονα ταγάν, 110  
 πέμπει σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι  
 θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν,

Romagnoli 1914, 16-17, vv. 109-120

ed or se le offerte son fauste,  
 appare speranza benevola, 110  
 e allontana la cura mai sazia  
 dell'ambascia che l'alma divora.  
 Ben potrei dire nel canto la possa e la gesta fatale  
 di valorosi campioni – fiducia m'ispirano i Numi  
 possa canora l'età –: 115  
 come la forza dal duplice trono, i concordi signori  
 del fior giovanile de l'Ellade,  
 verso la spiaggia di Troia  
 sospinse con lance, con vindice mano  
 impetuoso portento [...] 120

**109-111.** Nel passo considerato si registra l'aggiunta di «son fauste». La traduzione «appare speranza benevola» segue le lezioni dei codici stampate sulle edizioni Schneidewin (1883, 15) e Ubaldi (1909, 25) per il v. 101 del testo greco: il primo riporta τοτὲ δ' ἐκ θυσιῶν ἀγανὰ φαίνεις, mentre il secondo legge ἀγανὴ φαίνουσ'. Si segnala inoltre che il v. 103 del testo originale, posto da Page tra *crucis*, viene tradotto da Romagnoli seguendo l'emendamento di Needham riportato da Ubaldi (*ibidem*: τῆς

θυμοβόρου φρένα λύπησ, «il pensiero insaziabile del dolore che divora l'animo»<sup>114</sup>).

**113-115.** Si nota, innanzitutto, l'aggiunta di «nel canto» che potrebbe rappresentare una ripetizione del concetto espresso in *Ag.*, v. 106, in cui il coro dichiara la propria *μολπᾶν ἀλκᾶν* (cfr. Fraenkel 1962 [1950], I, 96). Romagnoli traduce liberamente con «la possa e la gesta fatale» l'espressione ὄδιον κράτος αἴσιον (resa da Ubaldi seguendo letteralmente il testo greco: «la forza di una spedizione [...] bene augurata»). Per la traduzione di *Ag.*, vv. 105-107, di cui Page segnala come una corruttela *μολπᾶν ἀλκᾶν*, Romagnoli si basa sull'edizione Ubaldi (*ibidem*) il quale per il v. 106 riporta, senza *crucis*, *μολπᾶν κάλκᾶν*<sup>115</sup> seguendo Fraccaroli (1895, 501-505)<sup>116</sup> e traducendo con «poiché ancora dagli Dei (θεόθεν) la fiducia (= la fiducia delle proprie forze, che mi viene dagli dei) spira il canto (καταπνεῖει, forma epica), e l'età senile (σύμφυτος αἰών) a me ispira virtù [...]».

**116-117.** La traduzione del v. 110 è ripresa dal testo congetturato da Dindorf (1862, 64) *ξύμφορνε ταγῶ*<sup>117</sup> e pubblicato da Ubaldi (1909, 28), il quale traduce l'apposizione con «i due concordi duci»; inoltre Romagnoli omette *Ἀχαιῶν* forse perché ripeterebbe la derivazione geografica espressa anche da *Ἑλλάδος ἦβας* (*Ag.*, v. 109) e da lui resa con «fior giovanile de l'Ellade».

\* \* \* \* \*

*A., Ag.*, vv. 117-118

[...] χερὸς ἐκ δοριπάλτου  
παμπρέπτοις ἐν ἔδραισιν

<sup>114</sup> Cfr. Ceadel 1940, 60; Fraenkel 1962 [1950], II, 56; Diggle 1968; Medda 2017, II, 67-68.

<sup>115</sup> Romagnoli corregge *ἀλκᾶν* con un κ a margine della sua copia di Schneidewin 1883, 16.

<sup>116</sup> Cfr. Medda 2017, II, 80.

<sup>117</sup> La correzione è riportata a matita, di nuovo, sull'edizione Schneidewin (*ibidem*). Sul passo cfr. Medda 2017, II, 82-83.

Romagnoli 1914, 17, vv. 124-125

da destra,  
nell'etra ben nitido 125

L'espressione *χερὸς ἐκ δοριπάλτου* («dalla parte del braccio che brandisce la lancia» nella traduzione di R. Cantarella) viene semplificata da Romagnoli in «da destra». In questo passo, inserito nel presagio delle due aquile e dell'uccisione della lepre (*Ag.*, vv. 113-120), l'espressione *ἐν ἔδραισιν* fa riferimento al luogo per l'osservazione degli uccelli,<sup>118</sup> che Romagnoli rende con «nell'etra ben nitido».

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 122-124

κεδνὸς δὲ στρατόμαντις ἰδὼν δύο λήμασι δισσοῦς  
Ἀτρεΐδας μαχίμους ἐδάη λαγοδαίτας,  
πομποῦς τ' ἀρχᾶς,

Romagnoli 1914, 18, vv. 129-132

Il venerando profeta Calcante, ben vide che i due  
per animo e ardire diversi, belligeri Atridi, erano essi 130  
l'aquile divoratrici,  
i condottier' della gesta;

**129.** Romagnoli aggiunge 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 (*Ag.*, v. 122, *στρατόμαντις*) sostituito dal semplice «profeta».<sup>119</sup> Il verbo *ἐδάη* (*Ag.*, v. 123) viene accorpato a *ἰδὼν* (ivi, v. 124) per essere reso con un'unica espressione («ben vide»). Il termine *λήμα* viene sdoppiato in «per animo e ardire».

**131-132.** Romagnoli rende *λαγοδαίτας* (lett. 'divoratori di lepri') con «l'aquile divoratrici» per richiamare i precedenti versi, così come *πομποῦς* (*Ag.*, v. 124) viene tradotto con «gesta», come al v. 113 (Romagnoli 1914, 17).

<sup>118</sup> Cfr. Medda 2017, II, 87-88.

<sup>119</sup> Sull'edizione Sidgwick 1905, I, al v. 122 Romagnoli annota «PROFEZIA», intendendo la profezia di Calcante.

A., Ag., vv. 133-137

[...] οἴκτω γὰρ ἐπίφθονος

Ἄρτεμις ἀγνὰ

παανοῖσιν κυσὶ πατρὸς

135

αὐτότοκον πρὸ λόχου μογερὰν πτάκα θυομένοισιν·

στυγεῖ δὲ δεῖπνον αἰετῶν.

Romagnoli 1914, 18, vv. 140-143

[...] Ché Artemide aborre

140

gli aligeri cani di Giove,

e il pasto dell'aquile aborre, pietosa alla timida lepree,

sbranata digiuna coi figli.

Il dativo con valore avverbiale οἴκτω è reso con l'aggettivo «pietosa» che si riferisce ad Artemide omettendo, però, l'appellativo ἀγνὰ. Romagnoli traduce con «Giove» il πατρός al v. 135 del testo greco, forse per meglio esplicitarne l'identità. Il termine ἐπίφθομος viene assimilato a στυγεῖ e tradotto con «aborre», reiterato anche al v. 142 della traduzione. Infine Romagnoli rende con «digiuna» l'espressione originale πρὸ λόχου (lett. 'prima del parto').<sup>120</sup>

\* \* \* \* \*

A., Ag., v. 140

τόσον περ εὐφρων, ἀ καλά,

Romagnoli 1914, 19, v. 145

Per quanto tu sii, bella diva

Aggiunta di «tu sii» all'invocazione ad Artemide sulla base dell'edizione Ubaldi (1909, 33), dove si trova sottolineata in rosso la sua traduzione: «sebben tanto, per quanto benevola < tu sia >, o bella < dea >».<sup>121</sup>

<sup>120</sup> Nel commento di Ubaldi (1909, 32) l'espressione si trova tradotta secondo il senso originale.

<sup>121</sup> L'uso della forma 'sii' per il congiuntivo del verbo essere potrebbe richiamare, più o meno consapevolmente, il *Cantico delle creature* francescano.



A., Ag., vv. 144-157

τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι,  
 δεξιὰ μὲν, κατάμομοφα δὲ φάσματα· 145  
 ἰήιον δὲ καλέω Παιᾶνα,  
 μὴ τινὰς ἀντιπνόους Δαναοῖς χρονί-  
 ας ἐχενῆδας ἀπλοίας τεύξει,  
 σπευδομένα θυσιᾶν ἑτέραν ἄνομόν τιν' ἄδαιτον, 150  
 νεικέων τέκτονα σύμφυτον, οὐ δει-  
 σήνορα· μίμνει γὰρ φοβερὰ παλινόρτος  
 οἰκονόμος δολία, μνάμων Μῆνης τεκνόποιος. 155  
 τοιάδε Κάλχας ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαγξεν  
 μόρσιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὀδίων οἴκοις βασιλείοις·

Romagnoli 194, 19, vv. 149-165

«ti prego che questo presagio  
 commisto d'augurî felici e di biasimo, 150  
 tu arrechi a benevolo termine,  
 E supplico Apollo Peane che ai Danai  
 la Dea non appresti  
 indugi di venti contrarî  
 che a lungo le navi trattengano, 155  
 non affretti novello esecrabile  
 sacrificio che, scevro di mensa,  
 di liti domestico artefice  
 divenga, ed immoli lo sposo.  
 Ché l'ira terribile 160  
 risollevasi, memore, subdola,<sup>122</sup>  
 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. 165

**149.** La terza persona singolare di αἰτεῖ (*Ag.*, v. 144) riferita ad Artemide è stata oggetto di dibattito sulla corretta interpretazione del passo in quanto la dea, che nei versi precedenti si dimostra benevola nei confronti della prole di qualsiasi animale, avanza la crudele richiesta del sacrificio di Ifigenia (Medda 2017, II, 105-106). Nel testo di Ubaldi (1909, 33) il verbo è alla prima persona

<sup>122</sup> In Ubaldi 1909, 35 si leggono i medesimi termini per tradurre φοβερὰ παλινόρτος / οἰκονόμος δολία, μνάμων Μῆνης τεκνόποιος, con lievi varianti.

singolare secondo il testo congetturato da Schütz,<sup>123</sup> accogliendo quindi una linea interpretativa che trasforma l'espressione in una preghiera ad Artemide «perché permetta il compiersi di ciò che l'apparizione fa presagire» (Medda 2017, II, 106). Romagnoli accoglie dunque αἰτῶ nella traduzione e, allo stesso tempo, corregge la congettura αἶνει di Gilbert sulla sua edizione di Sidgwick (1905, a margine del v. 144), così come sottolinea la desinenza in terza persona nell'edizione Schneidewin (1883, 20, qui riportata al v. 136).

**151-165.** Il brano presenta alcune aggiunte per rendere più chiaro il dettato del coro: «tu arrechi a benevolo termine» per completare la richiesta al v. 149 della traduzione; «Apollo» per chiarire l'appellativo Παιῶνα; «la Dea» per richiamare ad Artemide. Inoltre si segnalano alcune modifiche del testo greco: «novello» traduce ἐτέραν; «ed immoli lo sposo» anticipa la sorte di Agamennone (in *Ag.*, vv. 151-152, οὐ δεισήνορα significa 'che non teme l'uomo, il marito'); ἀπ' ὀρνίθων ὀδίων (*Ag.*, v. 157) viene esplicitato con una subordinata («leggendo l'augurio»). Infine Romagnoli omette di tradurre ἰήιον (lett. 'soccorritore') come apposizione per Παιῶνα.

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 160-183

Ζεὺς, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὖ-	160
τῷ φίλον κεκλημένῳ,	
τοῦτό νιν προσενέπω·	
οὐκ ἔχω προσεικάσαι	
πάντ' ἐπισταθμώμενος	
πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος	165
χρῆ βαλεῖν ἐτητύμω·	
οὐδ' ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας,	
παμμάχῳ θράσει βρύων,	
οὐδὲ λέξεται πρὶν ὦν·	170
ὅς δ' ἔπειτ' ἔφν, τρια-	
κτῆρος οἴχεται τυχών·	
Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων	

<sup>123</sup> Cfr. Fraenkel 1962 [1950], II, 86.

τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν, 175  
 τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ-  
 σαντα, τὸν πάθει μάθος  
 θέντα κυρίως ἔχειν·  
 στάζει δ' ἐν θ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας  
 μνησιπήμων πόνος· καὶ παρ' ἄ- 180  
 κοντας ἦλθε σωφρονεῖν·  
 δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος  
 σέλμα σεμνὸν ἡμένων.

Romagnoli 1914, 20-21, vv. 168-192

Giove! – e sia chi sia: se gode  
 con tal nome esser chiamato,  
 con tal nome a lui mi volgo. 170  
 Ritrovar, per quanto ponderi  
 io non so che Giove solo  
 a cui mi rivolga, se voglio dall'animo  
 discacciare il grave duolo.  
 Né chi prima era possente 175  
 chi rigoglio avea di bellica  
 tracotanza, trova scampo;  
 e dispar chi a lui succede  
 sotto triplice sconfitta.  
 Se canti epinici per Giove, del senno 180  
 batterai la via diritta.  
 Esso gli uomini conduce  
 sopra vie di sapienza:  
 esso fa che dal dolore  
 forze attinga esperienza. 185  
 E nel sonno il cruccio memore  
 delle colpe, entro nell'anime  
 stilla; e pure a chi recalcitra  
 giunge l'ora di far senno,  
 di chinare la fronte ai dèmoni 190  
 che, seduti in sacri seggi,<sup>124</sup>  
 con la forza segnan leggi.

**169-170.** L'anafora «con tal nome» riprende, con minime variazioni, la traduzione di Bellotti (1825, 198: «Giove, se grato ha di tal nome il suono, / Con tal nome io l'invoco»).

<sup>124</sup> Per la diversa interpretazione di σέλμα come ζυγόν vd. Fraenkel 1962 [1950], II, 108-111 sulla base dello *schol.* M 183.

**173-174.** Aggiunta della relativa «a cui mi rivolga» e variazione di *χρή* (lett. ‘bisogna’) e *μάταν* (lett. ‘vano’) con «*voglio dall’animo / discacciare il grave peso*», omettendo l’avverbio *ἐτητύμως*.

**177.** L’espressione *οὐδὲ λέξεται πρὶν ὄν* (*Ag.*, v. 170) viene semplificata in «trova scampo».

**178-179.** La traduzione sembra seguire l’interpretazione del passo fornita da Ubaldi (1909, 38-39): «E chi fu (venne) dopo < di lui > scomparire (*οἴχεται*) avendo trovato uno superiore». <sup>125</sup>

**180-181.** L’indefinito *τις* (*Ag.*, v. 174) viene reso con una seconda persona singolare con valore impersonale, mentre *τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν* è tradotto liberamente nonostante il commento di Ubaldi (1909, 39) sia segnalato da Romagnoli sull’edizione critica («avrà colto tutto il senno»).

**182-185.** L’espressione *φρονεῖν ὁδώσαντα* (*Ag.*, vv. 176-177) viene tradotta con una perifrasi che riprende la metafora della strada del sapere, mentre la resa della massima del *πάθει μάθος* con «dal dolore forze attinga esperienza» segue probabilmente Ubaldi (1909, 39), il quale spiega *κυρίως ἔχειν* con il senso di ‘aver effetto, valore’.

**187.** L’espressione «entro l’anime» è ripresa dall’interpretazione di Headlam (riportata in Ubaldi 1909, 40) a proposito di *πρὸ καρδίας* come ‘davanti al cuore’ e, quindi, «‘all’animo’, ‘alla sede della coscienza’». <sup>126</sup>

**189.** Romagnoli aggiunge l’«ora di», <sup>127</sup> mentre al verso successivo l’espressione «chinar la fronte ai demoni» traduce *δαιμόνων δέ που χάρις* (*Ag.*, v. 182), seguendo l’indicazione di Ubaldi (1909, 41) su *χάρις* interpretata nel senso di ‘riverenza’, ‘timore’. <sup>128</sup>

<sup>125</sup> Cfr. Medda 2017, II, 124: «*τρια-/κτηρος*: ‘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».

<sup>126</sup> Cfr. anche Fraenkel 1962 [1950], II, 108.

<sup>127</sup> Cfr. Ubaldi 1909, 41, dove si integra la traduzione con ‘il tempo di’.

<sup>128</sup> Cfr. Medda 2017, II, 131 sull’interpretazione di *χάρις* nel senso di ‘riverenza’ a partire da Blomfield: «La resa di Blomfield (con *βίαιος* a testo) “et

192. L'aggiunta di «segnan le leggi» potrebbe derivare da un'interpretazione di Fraccaroli che si legge anche in Ubaldi (*ibidem*): «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».

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 188-189

εὐτ' ἀπλοῖα κεναγγεῖ βαρύ-  
νοντ' Ἀχαικὸς λεώς,

Romagnoli 1914, 21, vv. 197-200

[...] quando l'indugio  
a far vela, che scemava  
le provviste entro nei vasi,  
aggravò la gente Achea 200

La traduzione di κεναγγεῖ riferito a ἀπλοῖα sembra riprendere il commento di Ubaldi (1909, 43-44: «“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»<sup>129</sup>).

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 214-221

παυσανέμου γὰρ θυσίας  
παρθενίου θ' αἵματος ὀρ- 215  
γᾶ περιόργω σφ' ἐπιθυ-  
μεῖν θέμις. εὖ γὰρ εἶη.  
ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδου λέπαδνον  
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν  
ἄναγνον ἀνίερων, τόθεν 220  
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω·

deorum reverentia per vim incutitur” (*scil.* agli ἀκοντες), nonostante il rimando al valore che χάρις assume in Eur. *Med.* 439 βέβακε δ' ὀρκῶν χάρις (cfr. anche *Ag.* 371 ἀθικτῶν χάρις), è linguisticamente forzata: ‘il rispetto degli dèi è violento’ sarebbe un modo strano per esprimere quel concetto, e l’uso di χάρις in relazione all’atteggiamento di reverenza che gli uomini devono al dio non appare attestato altrove».

<sup>129</sup> Sull’interpretazione del passo cfr. anche Fraenkel 1962 [1950], II, 115-116.

Romagnoli 1914, 23, vv. 230-237

[...] – Oh, con furia 230  
 nelle virginee vene  
 il rimedio si cerchi, onde si plachino  
 i venti; e sia pel bene!  
 Or poi che al fatal giogo si piegò,  
 spirando nel pensiero 235  
 un esecrabile empio mutamento,  
 apprese ogni ardimento.

**230-231.** Nel passo la congettura di Blomfield περιργῶς per la lezione manoscritta περιόργως (*Ag.*, v. 216) è riportata in Ubaldi ma non è tradotta da Romagnoli, forse per evitare la tautologia con ὀργᾶ.<sup>130</sup> Il traduttore sembra comunque seguire l'interpretazione di Ubaldi (1909, 48) per il senso complessivo del brano: «È necessario (θέμις, sott. ἐστί) con furore (ὀργᾶ) bramar [...] concitatamente (περιργῶς) il sacrificio che acqueta i venti (παυσανέμου θυσ.), il sangue virgineo».<sup>131</sup>

**234.** Il verbo ἔδου (*Ag.*, v. 218) viene tradotto da Ubaldi (1909, 49) con 'subire' da cui il 'piegarsi' nella versione di Romagnoli.

**237.** I due verbi φρονεῖν μετέγνω sono unificati in 'apprendere', anche se Ubaldi traduce letteralmente con «“cambiò di parere (μετέγνω) sì da pensare ogni audacia”, cioè: “cambiò d'avviso sì da tutto osare”» (*ibidem*).

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 242-247

πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν  
 θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις  
 πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους  
 ἔμελυνεν, ἀγνᾶ δ' ἀταύρωτος αὐδᾶ πατρὸς 245  
 φίλου τριτόσπονδον εὐποτμον παι-  
 ῶνα φίλως ἐτίμα.

<sup>130</sup> Sul dibattito interpretativo cfr. *ivi*, 124-125.

<sup>131</sup> Per una discussione del passo cfr. *ivi*, 125.

Romagnoli 1914, 24, vv. 261-269

[...] muta, bella  
 come viva pittura  
 e anela di parlar: ché già la pura  
 voce innalzò la vergine  
 per il padre diletto 265  
 nei virili concilii:  
 essa, quando al banchetto  
 fortuna il terzo calice augurava,  
 il peana intonava.

**261.** Romagnoli aggiunge l'aggettivo 'muta', mentre *πρέπουσα θ' ὡς ἐν γραφαῖς* (lett. 'spiccando come nei dipinti') viene reso con «bella come viva pittura».<sup>132</sup>

**263-269.** I versi presentano una traduzione abbastanza libera, mantenendo il senso generale e anticipando alcune espressioni per rendere la sintassi più intellegibile al lettore italiano: ad esempio, il soggetto *ἀταύρωτος* (*Ag.*, v. 245) viene anticipato, così come il verbo *ἔμελψεν*.

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 250-251

Δίκαια δὲ τοῖς μὲν παθοῦ- 250  
 σιν μαθεῖν ἐπιρρέπει·

Romagnoli 1914, 25, vv. 273-274

Giustizia dopo i mali, offre a riparo  
 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.<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Cfr. Ubaldi 1909, 54-55: «spiccando (= bella) come nei dipinti, desiderosa di parlare».

<sup>133</sup> Cfr. *ivi*, 56: «a quei che già ebbero il danno offre [...] l'ammaestramento».

A., Ag., vv. 281-283

Ἥφαιστος, Ἴδης λαμπρὸν ἐκπέμπων σέλας·  
φρυκτὸς δὲ φρυκτὸν δεῦρ' ἀπ' ἀγγάρου πυρός  
ἔπεμπεν· [...]

Romagnoli 1914, 29, vv. 308-310

Efesto, che lanciò dall'Ida un rutilo  
primo fulgore; ed una fiamma accese  
l'altra fiamma [...]

310

Nell'*incipit* del monologo di Clitennestra, che narra al Coro la staffetta dei fuochi, Romagnoli aggiunge l'aggettivo 'primo' a specificare l'ordine di partenza del 'rutilo fulgore' (= Ag., v. 281: λαμπρὸν σέλας). La traduzione del verbo πέμπω con 'accendere', ne varia il significato letterale ma non il senso dell'azione espressa, che indica il mandare il messaggio attraverso l'accensione consecutiva dei fuochi.

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 287-293

ἰσχύς πορευτοῦ λαμπάδος πρὸς ἠδονήν  
< >  
πεύκη τὸ χρυσοφεγγές ὥς τις ἥλιος  
σέλας παραγγείλασα Μακίστου σκοπαῖς.  
ὁ δ' οὔτι μέλλων οὐδ' ἀφρασμόνως ὕπνω 290  
νικώμενος παρήκεν ἀγγέλου μέρος,  
ἐκάς δὲ φρυκτοῦ φῶς ἐπ' Εὐρίπου ροὰς  
Μεσσαπίου φύλαξι σημαίνει μολόν.

Romagnoli 1914, 19, vv. 314-322

[...] la furia  
della lampada in corsa, allegra scaglia 315  
la vampa d'oro del Macisto ai vertici  
simile a un sole: né il Macisto indugia,  
né la sua parte di messaggio oblia,  
vinto dal sonno o smemorato. Ed oltre,  
alle fluenti dell'Euripo, giunge 320  
il balenio del rogo; e del Messapio  
giunge ai custodi [...]

**314-317.** La traduzione del passo corrisponde ad Ag., vv. 287-289, nonostante la presenza di una lacuna testuale. Romagnoli



rende πρὸς ἡδονήν attraverso l'aggettivo 'allegra', forse in base al 'lietamente' attribuito alla locuzione nel commento di Ubaldi (1909, 65), mentre il verbo παραγγείλασα è tradotto con il presente indicativo di 'scagliare' amplificando in questo modo l'effetto visivo dell'azione.

**319.** Romagnoli traduce con «smemorato» l'avverbio ἀφρασμόνως (*Ag.*, v. 290) rendendo quindi la sfumatura di 'sconsideratamente'.

**322.** Il verbo 'giungere' (legato a «il balenio del rogo») ingloba σημαίνει μολόν (*Ag.*, v. 293).

\* \* \* \* \*

*A., Ag.*, v. 298

ἤγειρεν ἄλλην ἐκδοχὴν πομποῦ πυρός·

Romagnoli 1914, 30, vv. 328-329

[...] un nuovo passo suscita  
del messaggio del fuoco. [...]

La traduzione del verso originale è libera, ma ne mantiene il senso complessivo sostituendo il significato letterale dell'espressione ἤγειρεν ἄλλην ἐκδοχὴν con «suscitare un passo» che evoca la descrizione della strada percorsa dal messaggio sotto forma di fiamma da Troia ad Argo.

\* \* \* \* \*

*A., Ag.*, v. 304

ὥτρυνε θεσμόν μὴ † χαρίζεσθαι † πυρός·

Romagnoli 1914, 30, vv. 334-335

[...] sì che non mancasse  
la vampa

335

La corruzione al v. 304 è stata emendata in diversi modi e Romagnoli qui segue la congettura χαρίζεσθαι di Heath riportata in Ubaldi (1909, 67).<sup>134</sup>

<sup>134</sup> Per una rassegna delle diverse congetture vd. Medda 2017, II, 206-207.

A., Ag., vv. 326-328

οἱ μὲν γὰρ ἀμφὶ σώμασιν πεπτωκότες  
 ἀνδρῶν κασιγνήτων τε καὶ † φυταλμίων  
 παῖδες γερόντων †

Romagnoli 1914, 31, vv. 357-359

Questi, prostrati su le morte membra  
 degli sposi e i fratelli, ed i vegliardi  
 sui figli ch'essi han generato

Nel tradurre il passo Romagnoli accetta la congettura *φυτάλμιοι παίδων γέροντες* proposta da Weil seguendo il parallelo con l'immagine in Hdt. 1, 87<sup>135</sup> e, più in generale, con il *topos* dei genitori che piangono la morte prematura dei propri figli.<sup>136</sup>

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 345-347

θεοῖς δ' ἀναμπλάκητος εἰ μόλοι στρατός,  
 ἐγρηγορὸς τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων  
 γένοιτ' ἄν, εἰ πρόσπαια μὴ τύχοι κακά.

Romagnoli 1914, 32, vv. 379-382

e pur se immuni dalle offese ai Numi  
 giungan le schiere, incomberà sovra esse 380  
 dei defunti l'Erinni – ove sciagura  
 pria non li colga.

L'espressione *ἐγρηγορὸς τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων* è resa abbastanza liberamente, ma mantiene il senso delle parole di Clitennestra. Si cita inoltre l'Erinni al posto di *πῆμα*, allusione al tema della vendetta, che Romagnoli risalta nella *Prefazione* alla traduzione del 1922 (vd. *infra*, cap. III, § 3.1.2).

<sup>135</sup> Cfr. Ubaldi 1909, 72. Sull'edizione Sidgwick 1905, I, v. 327 la lezione *φυταλμίων* è annotata da Romagnoli con «*parens*».

<sup>136</sup> Denniston - Page 1960, 99. Sull'accettazione della locuzione così come tramandata vd. Medda 2017, II, 216.

A., Ag., vv. 367-408

Διὸς πλαγὰν ἔχουσιν εἰπεῖν,  
 πάρεστιν τοῦτό γ' ἐξιχνεῦσαι·  
 ἔπραξεν ὡς ἔκραεν· οὐκ ἔφα τις  
 θεοὺς βροτῶν ἀξιοῦσθαι μέλειν 370  
 ὅσοις ἀθίκτων χάρις  
 πατοῖθ'· ὁ δ' οὐκ εὐσεβής·  
 πέφανται δ' ἐγγόνιοις  
 † ἀτολήτων ἄρη † 375  
 πνεόντων μειζον ἢ δικαίως,  
 φλεόντων δωμάτων ὑπέρφου  
 ὑπὲρ τὸ βέλτιστον. ἔστω δ' ἀπή-  
 μαντον, ὥστ' ἀπαρκεῖν  
 εὖ πραπίδων λαχόντι. 380  
 οὐ γὰρ ἔστιν ἔπαλξις  
 πλούτου πρὸς Κόρον ἀνδρὶ  
 λακτίσαντι μέγαν Δίκας  
 βωμὸν εἰς ἀφάνειαν.  
 βιᾶται δ' ἀτάλαινα Πειθώ, 385  
 προβούλου παῖς ἄφερτος Ἄτας·  
 ἄκος δὲ πᾶν μάταιον· οὐκ ἐκρύφθη,  
 πρέπει δέ, φῶς αἰνολαμπές, σίνος·  
 κακοῦ δὲ χαλκοῦ τρόπον 390  
 τρίβω τε καὶ προσβολαῖς  
 μελαμπαγῆς πέλει  
 δικαιοθεῖς, ἐπεὶ  
 διώκει παῖς ποτανὸν ὄρνιν,  
 πόλει πρόστριμμα θεῖς ἄφερτον· 395  
 λιτᾶν δ' ἀκούει μὲν οὔτις θεῶν,  
 τὸν δ' ἐπίστροφον τῶν  
 φῶτ' ἄδικον καθαιρεῖ.  
 οἶος καὶ Πάρις ἐλθὼν  
 ἐς δόμον τὸν Ἄτρειδᾶν 400  
 ἦσχυνε ξενίαν τράπε-  
 ζαν κλοπαῖσι γυναικός.  
 λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀπίστοράς  
 κλόνους λοχιμούς τε καὶ  
 ναυβάτας θ' ὀπλισμούς, 405  
 ἄγουσά τ' ἀντίφερνον Ἴλιφ φθοράν,  
 βεβάκει ρίμφα διὰ  
 πυλᾶν ἄτλητα τλᾶσα [...]

Romagnoli 1914, 34-35, vv. 403-441

Come Giove colpisca  
 posson dire: visibili  
 son le vestigia: essi il destino s'ebbero 405  
 ch'egli prescrisse. Dice alcun che i Superi  
 non curano degli uomini  
 la sorte, chi calpesti le intangibili  
 cose sacre, ben empio è chi ciò reputa!  
 Nei discendenti vedilo 410  
 di quanti, oltre Giustizia,  
 superbamente, a Marte il diritto affidano,  
 sì che lor casa prospera  
 oltremisura: e pur misura è ottima.  
 Beni scevri d'ambascia 415  
 chi ha senno elegga. A chi superbo calcitra  
 per abbattere il grande  
 altare di giustizia, la ricchezza  
 non offrirà salvezza.  
 Ma lui sospinge misera 420  
 fiducia, insopportabile  
 della sciagura consigliera e figlia.  
 Né scampo v'ha: la colpa brilla, rutila  
 orrida luce; simile  
 a vile rame, se la sfregghi o mescoli, 425  
 negra al saggio ti pare; come pargolo  
 segue un errante aligero;  
 sciagure immedicabili  
 attira su la sua città; se supplica,  
 nessuno ode dei Superi 430  
 quest'uomo: anzi chi viola  
 le leggi di Giustizia,  
 ne purgano la terra. E tal fu Paride:  
 degli Atridi alla reggia  
 venne; e macchiò la mensa ospite il dì 435  
 che la donna rapì.  
 Lasciando ai cittadini suoi per retaggio il turbine  
 degli scudi, e dell'aste, e dei navigli l'impeto,  
 recando per sua dote ad Ilio lo sterminio,  
 audace oltre ogni audacia, 440  
 Elena a franco passo le porte valicò.

**403-406.** L'espressione Διὸς πλαγὰν (*Ag.*, v. 367: 'colpo di Zeus') è reso da Romagnoli con una proposizione modale, men-

tre il v. 368 (πάρεστιν τοῦτό γ' ἐξιχνεῦσαι) del testo originale sembra essere stato tradotto a partire dal commento di Ubaldi (1909, 80): «andar sulle vestigia di uno: investigare». Il plurale per ἔπραξεν è in realtà ripreso da ἔπραξαν proposto da Hermann e riportato sia in Sidgwick che in Ubaldi.<sup>137</sup>

**408-409.** Si registrano alcune aggiunte alla traduzione ('la sorte'; 'sacre'; 'è chi ciò reputa'), probabilmente seguendo il principio di maggior chiarezza rispetto al discorso del testo originale.

**410-419.** Il passo è tradotto liberamente, soprattutto in riferimento alla corruzione di *Ag.*, v. 373. Si segnala inoltre l'aggiunta «per abbattere» che specifica l'azione espressa dal participio λακτίσαντι (*Ag.*, v. 420).

**420-433.** I versi risultano tradotti tenendo ben presente il commento e il testo dell'edizione Ubaldi, insieme all'edizione Sidgwick (cfr. *Ag.*, v. 394: πρόστριμμ' ἄφερτον ἐνθείς). I richiami alla traduzione di Ubaldi si rinvencono, ad esempio, ai vv. 422-424 della versione di Romagnoli: Ubaldi (1909, 83) traduce βιάται (*Ag.*, v. 385) con 'spingere a forza' e Πειθῶ, / προβούλου παῖς ἄφερτος Ἄτας (*Ag.*, vv. 385-386) con il costrutto «misera persuasione, insopportabile, figlia consigliera della sciagura» (segnato in rosso da Romagnoli). Anche i versi successivi si basano sul commento di Ubaldi (1909, 83-85) e si può ipotizzare una loro semplificazione nella versione: al v. 423 risulta un accorpamento di ἄκος δὲ πᾶν μάταιον· οὐκ ἐκρύφθη (*Ag.*, v. 387) in «Né scampo v'ha»; Romagnoli rende τρίβω τε καὶ προσβολαῖς (*Ag.*, v. 391) con un'ipotetica alla seconda persona singolare; l'omissione di ἐπεὶ (*Ag.*, v. 393) introduce più liberamente la comparativa sottintesa («come pargolo [...]»), correlata alla precedente «simile a vile rame [...]» secondo l'interpretazione di Ubaldi (1909, 85); 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.

<sup>137</sup> Cfr. Sidgwick 1905, I, v. 369; Ubaldi 1909, 80.

**437-441.** L'avverbio ῥίμφα (*Ag.*, v. 407), riferito alla leggerezza con cui Elena era fuggita (Medda 2017, II, 256), viene reso da Romagnoli con l'espressione «a franco passo» e si aggiunge «per retaggio» a specificare il verbo 'lasciare' (*Ag.*, v. 402: λιποῦσα). Si notano, inoltre, alcune scelte di vocaboli alternative al significato proprio del greco che richiamano metaforicamente la guerra: κλόνους («turbine») e ὄπλισμούς («impeto», da intendersi 'degli armamenti').

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 412-413

πάρεσσι †σιγὰς ἄτιμους ἄτιμους ἀλοίδορος  
ἄδιστος ἀφημένων† ιδεῖν·

Romagnoli 1914, 36, vv. 445-448

Vedi, vedi, il silenzio  
senza onor, senza oltraggio,  
di chi siede in disparte,  
nella doglia acutissima.

445

Romagnoli segue l'emendamento pubblicato in Ubaldi (1909, 88: ἄτιμους ἀλοίδορους ἄλγιστ')<sup>138</sup> per tradurre la lacuna e ripete 'vedi' per rendere πάρεσσι ιδεῖν, quasi a dare un senso di urgenza alla visione profetica.

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 428-432

τάδ' ἐστὶ καὶ τῶνδ' ὑπερβατότερα·  
τὸ πᾶν δ' ἄφ' Ἑλλανος αἴας συνορμένοις πέν-  
θεια τλησικάρδιος  
δόμῳ ἕκαστου πρέπει.  
πολλὰ γοῦν θιγγάνει πρὸς ἧπαρ·

430

<sup>138</sup> Sidgwick 1905, I, v. 412 riporta ἀλοιδόρους. Sul passo cfr. Fraenkel 1962 [1950], II, 216-218; Medda 2017, II, 259-262.

Romagnoli 1914, 36-37, vv. 461-465

Ed altri puoi vederne anche più miserevoli:  
ché quanti dalla terra d'Ellade a schiera mossero,  
nelle lor case libراس  
sovrana la tristizia,  
e sopra i cuori aggravasi.

465

**461.** Romagnoli aggiunge l'espressione «puoi vederne» seguita dalla traduzione «anche più miserevoli» che connota l'avverbio greco ὑπερβατώτερα in senso negativo.

**463-464.** La traduzione «nelle lor case» si basa sulla lezione dei manoscritti δόμων ἐκάστου<sup>139</sup> riportata da Ubaldi (1909, 91) e Sidgwick (1905, *ad loc.*), mentre il verbo πρέπει viene amplificato con la perifrasi «libراس / sovrana».

\* \* \* \* \*

A., Ag., v. 437

ὁ χρυσαιοβὸς δ' Ἄρης σωμάτων

Romagnoli 1914, 37, v. 473

Ed Ares che con morti i vivi permuta

Romagnoli specifica il raro composto χρυσαιοβὸς (Medda 2017, II, 274) per chiarificare l'immagine della guerra che, identificata come Ares 'cambialute', restituisce cadaveri al posto di uomini in vita. A questo proposito è interessante ciò che viene riportato sul commento di Ubaldi (1909, 91-92): «Credo invece che la parola [*scil.* χρυσαιοβὸς] sia dovuta unicamente a concatenazione e derivazione plastica di immagini, vale a dire che l'idea di *permuta* accennata in ἀντὶ φωτῶν τεύχη καὶ σποδός (vv. 434-5), abbia suscitata l'idea di χρυσαιοβὸς; e però 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 cambialute che invece di oro rimette altro metallo meno nobile».

<sup>139</sup> Cfr. Fraenkel 1962 [1950], II, 226; Medda 2017, II, 271.

A., Ag., vv. 499-502

Κλ. τὸν ἀντίον δὲ τοῖσδ' ἀποστέρῳ λόγον·  
 εὖ γὰρ πρὸς εὖ φανεῖσι προσθήκη πέλοι. 500  
 Χο. ὅστις τὰδ' ἄλλως τῆδ' ἐπεύχεται πόλει,  
 αὐτὸς φρενῶν καρποῖτο τὴν ἁμαρτίαν.

Romagnoli 1914, 40, vv. 529-532

A [...] altra notizia udir non voglio.  
 Fausta conferma aggiungasi ai signacoli 530  
 fausti: chi ad Argo fa diverso augurio,  
 del suo malo pensier colga mal frutto.

I vv. 489-500 dell'originale greco vengono attribuiti a Clitennestra dai manoscritti, ma Romagnoli segue il testo di Scaliger, riportato in Sidgwick (1905, I, *ad loc.*) e Ubaldi (1909, 100-101), assegnando le battute al coreuta A.<sup>140</sup>

**529.** Il verbo ἀποστέρῳ viene mutato in «udir non voglio» attenuando l'intensità del senso letterale 'aborrire' che si ritrova nel commento di Ubaldi (ivi, 101).

**530-531.** La ripetizione «fausta [...] fausti» riprende il greco εὖ ... εὖ (*Ag.*, v. 500).

**532.** Romagnoli aggiunge 'malo' in riferimento a 'pensier' (φρενῶν) costituendo un gioco di parole, che modifica il testo greco (lett.: 'cogliere il peccato della mente'), con «malo frutto».

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 555-557

μόχθους γὰρ εἰ λέγοιμι καὶ δυσαυλίας, 555  
 σπαρνὰς παρήξεις καὶ κακοστρώτους, τί δ' οὐ  
 στένοντες, οὐ λαχόντες ἡματος μέρος;

Romagnoli 1914, 44, vv. 590-594

[...] Oh se i travagli 590  
 e le dure viglie io ti dicessi,  
 e il disagio, e l'angustia dei giacigli  
 entro le navi, senza un'ora mai  
 di riposo, gementi [...]

<sup>140</sup> Cfr. Medda 2017, I, 175-185 sulla presenza di Clitennestra in scena.



Al v. 557 del testo greco Ubaldi (1909, 109) segnala tra *cruces* οὐ λαχόντες e riporta uno scolio di cui Romagnoli sottolinea in rosso le parole «ristretti [...] e mal distesi [...] passaggi [*scil.* sul bordo delle navi]». Ubaldi, inoltre, commenta così l'intero 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» (*ibidem*).

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 560-562

ἐξ οὐρανοῦ δὲ κάπῳ γῆς λειμώνια 560  
 δρόσοι κατεψάκαζον, ἔμπεδον σίνος,  
 ἐσθημάτων τιθέντες ἔνθηρον τρίχα.

Romagnoli 1914, 44, vv. 597-600

e le brine del cielo e le terrestri  
 c'irroravano sui prati, e facean guaste  
 le vesti, e madidi orridi i capelli,  
 come di fiere. 600

Il complemento di luogo «sui prati» rende l'aggettivo λειμώνια concordato con δρόσοι, mentre l'espressione «e facean guaste le vesti» viene tradotta considerando la diversa punteggiatura riportata da Ubaldi (1909, 110) che pone la virgola dopo ἐσθημάτων, interpretando così ἔμπεδον σίνος come «costante danno delle vesti» che Romagnoli parafrasa in «facean guaste le vesti». La punteggiatura di questo passo, inoltre, isola τιθέντες ἔνθηρον τρίχα (*ibidem*) che viene interpretato nel senso di 'arruffato', 'ispido' correlato a τρίχα ('capelli').<sup>141</sup>

<sup>141</sup> In Denniston - Page 1960, 123 l'espressione è invece posta in riferimento a ἔνθηρον «'wild animal-life in it', verminous».

A., Ag., vv. 568-575<sup>142</sup>

παροίχεται δέ, τοῖσι μὲν τεθνηκόσιν  
 τὸ μήποτ' αὐθις μηδ' ἀναστῆναι μέλειν,  
 ἡμῖν δὲ τοῖς λοιποῖσιν Ἀργείων στρατοῦ [573]  
 νικᾷ τὸ κέρδος, πῆμα δ' οὐκ ἀντιρρέπει. [574]  
 τί τοὺς ἀναλωθέντας ἐν ψήφῳ λέγειν, [570]  
 τὸν ζῶντα δ' ἀλγεῖν χρῆ τύχης παλιγκότου; [571]  
 καὶ πολλὰ χαίρειν ξυμφοραῖς καταξιῶ, [572]  
 ὡς κομπάσαι τῷδ' εἰκὸς ἡλίου φάει

Romagnoli 1914, 45, vv. 607-615

Ignoto al cuore dei defunti è il cruccio  
 di non risorger più. Che giova il computo  
 far dei caduti? Della sorte avversa  
 perché si lagnerà chi vive? Io voglio 610  
 dare alle ambasce un lungo addio. Per quanti  
 sopravvivemmo delle schiere argive,  
 superiore è il guadagno; ed al confronto  
 non regge il danno. Onde ora, in faccia al sole  
 vanto meniamo a buon diritto noi [...] 615

**607.** Romagnoli rende παροίχεται δέ con un'espressione libera («Ignoto al cuore»).

**610.** Il verbo καταξιῶ (lett. 'ritengo degno') viene tradotto con il più diretto 'voglio'.

**611-612.** L'espressione «Per quanti sopravvivemmo» traduce il participio τοῖς λοιποῖσιν congiunto con ἡμῖν e al verso successivo «superiore è il guadagno» sta per νικᾷ τὸ κέρδος.

**614-615.** L'espressione τῷδ' ἡλίου φάει risulta amplificata.

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 581-582

[...] καὶ χάρις τιμήσεται  
 Διὸς τάδ' ἐκπράξασα.

<sup>142</sup> La traduzione di questi versi segue la disposizione tramandata dai manoscritti, e non la correzione che trasporta i vv. 570-572 dopo il v. 574. Ivi, 124; Medda 2017, II, 336-338.

Romagnoli 1914, 45, vv. 621-622

[...] grazie offrano a Giove  
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».

\* \* \* \* \*

A., Ag., v. 587b

[...] σὺν δὲ πλουτίζειν ἐμέ.

Romagnoli 1914, 45, v. 627

[...] E insieme io gioirò.

Il v. πλουτίζω viene reso con ‘gioire’ seguendo l’interpretazione proposta in Ubaldi (1909, 114: «“che mi arricchiscano”; cioè che mi colmino di gioia»).

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 611-612

οὐδ’ οἶδα τέρψιν οὐδ’ ἐπίψογον φάτιν  
ἄλλου πρὸς ἀνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς.

Romagnoli 1914, 47, vv. 656-658

Immersa mi sarei prima in un bagno  
d’ardente bronzo, che gustar piacere  
d’un altro uomo, ed averne scorno e biasimo.

L’espressione greca μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς<sup>143</sup> è oscura e Romagnoli la segnala sull’edizione Sidgwick (1905, I, *ad loc.*) con il termine «proverbiale», aggiungendo su un foglio di carta incollato alla corrispondente pagina il seguente appunto: «βαφή - bagno freddo in cui si temprà il ferro / - per la temprà».

<sup>143</sup> Cfr. Ubaldi 1909, 118; Denniston - Page 1960, 126; Fraenkel 1962 [1950], II, 304-305; Medda 2017, II, 356-358.

A., Ag., vv. 641-643

πολλοὺς δὲ πολλῶν ἐξαγισθέντας δόμων  
 ἄνδρας διπλῆ μάστιγι, τὴν Ἄρης φιλεῖ,  
 δίλογχον ἄτην, φοινίαν ξυωρίδα·

Romagnoli 1914, 687-690

[...] e Marte

da molte case spinge a branci gli uomini  
 al sacrificio, con la doppia sferza –  
 sanguinea coppia e duplice sciagura – 690

La traduzione rende all'attivo i verbi e pone come soggetto «Marte», omettendo e semplificando alcune espressioni per rendere più diretto il discorso.

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 681-692

τίς ποτ' ὀνόμαζεν ᾧδ'  
 ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως,  
 μή τις ὄντιν' οὐχ ὀρώμεν προνοί-  
 ασι τοῦ πεπρωμένου 685  
 γλῶσσαν ἐν τύχᾳ νέμων,ο  
 τὰν δορίγαμβρον ἀμφιπει-  
 κῆ θ' Ἑλένας; ἐπεὶ πρεπόντως  
 ἑλένας, ἔλανδρος, ἐλέ- 690  
 πτολις, ἐκ τῶν ἀβροτίμων  
 προκαλυμμάτων ἔπλευσεν  
 Ζεφύρου γίγαντος αὔρα,

Romagnoli 1914, 53, vv. 733-746

Chi mai scelse il nome d'Elena,  
 nome nunzio di sciagura – 735  
 fu tal, certo – ora visibile  
 prova n'hai – che la ventura  
 preveggendo, il dir fatidico  
 spinse verso verità –  
 per la donna a cui furon le mischie  
 corteo nuziale, 740  
 fūr pronube l'aste – per Elena,  
 che strusse navigli, che strusse  
 guerrieri, che strusse città?  
 Dai velarî preziosi –  
 sopra il mar gigante Zefiro 745  
 la spingeva – navigò.

**734.** Romagnoli inserisce la locuzione «nome nunzio di sciagura» che permette di richiamare al gioco fonico in *Ag.*, vv. 688-690 (ἑλένας, ἔλανδρος, ἐλέπτολις) reso in italiano con l'anafora «strusse» ai vv. 742-743 della versione.

**739-741.** Il complemento di causa «per la donna», non presente nel testo greco, anticipa «per Elena» che rende Ἑλέναν (*Ag.*, v. 687), mentre l'espressione «a cui furon le mischie / corteo nuziale, / fūr pronube l'aste» amplifica l'espressione greca τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ.

**745-746.** La traduzione rende il dativo di mezzo Ζεφύρου γίγαντος αὔρα (*Ag.*, v. 692) con una proposizione che ha per soggetto Zefiro.

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 714-716

† παμπρόθη πολύθρηνον  
αἰῶν' ἀμφὶ πολιτᾶν † 715  
μέλεον αἴμ' ἀνατλάσα.

Romagnoli 1914, 54-55, vv. 787-790

onde i lutti, onde la rocca  
cadde eversa, e lagrimevole,  
fra grondar di molto sangue  
cittadin volge l'età. 790

La corruttela<sup>144</sup> spinge Romagnoli alla scelta di una traduzione libera per questo passo.

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 790-794

τῶ δυσπραγοῦντι δ' ἐπιστενάχειν 790  
πᾶς τις ἐτόιμος: δῆγμα δὲ λύτης  
οὐδὲν ἐφ' ἦπαρ προσικνεῖται.  
καὶ ξυγχαίρουσιν ὁμοιοπρεπεῖς  
ἀγέλαστα πρόσωπα βιαζόμενοι

<sup>144</sup> Cfr. Medda 2017, II, 406-408.

Romagnoli 1914, 59-60, vv. 860-865

A pianger con chi s'addolora 860  
 è pronto ognun d'essi; né addenta  
 il morso del duolo i lor visceri;  
 e a quanti s'allegnano  
 sé mostrano allegri, sforzando  
 i volti, ove riso non brilla. 865

L'immagine del morso del dolore che non arriva (προσικνεῖται) al cuore viene modificata introducendo il verbo 'addentare' a cor-relazione semantica con il soggetto e la locuzione «i lor visceri», che rende ἦπαρ. I versi successivi, mantengono il senso del testo originale ampliandone alcune espressioni come per gli aggettivi ὁμοιοπρεπεῖς e ἀγέλαστα, resi con due proposizioni.

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 799-809

σύ δέ μοι τότε μὲν στέλλων στρατιάν  
 Ἑλένης ἔνεκ', οὐκ ἐπικεύσω, 800  
 κάρτ' ἀπομούσως ἦσθα γεγραμμένος,  
 οὐδ' εὖ πραπίδων οἶακα νέμων,  
 θράσος ἐκ θυσιῶν  
 ἀνδράσι θνήσκουσι κομίζων·  
 νῦν δ' οὐκ ἀπ' ἄκρας φρενός οὐδ' ἀφίλωσ 805  
 εὐφρων πόνον εὖ τελέσασιν < ἐγώ >  
 γνώση δὲ χρόνῳ διαπευθόμενος  
 τόν τε δικαίως καὶ τὸν ἀκαίρως  
 πόλιν οἰκουροῦντα πολιτῶν.

Romagnoli 1914, 60, vv. 870-881

Quando tu trascinasti l'esercito 870  
 dietro a Elena, a tristi colori,  
 non lo nego, dipinto io ti vidi:  
 né mi parve che tu del tuo senno  
 più reggessi la barra, che a morte  
 conducevi la gente. Ma ora, 875  
 non a cuore leggero, né senza  
 amistà, si rivolge il mio spirito  
 a chi bene l'impresa compié.  
 E col tempo, se indaghi, vedrai  
 chi fra gli uomini d'Argo, s'attenne 880  
 a giustizia; ed impronto chi fu.

**870-872.** I verbi *στέλλων* e *ἐπικεύσω* sono rispettivamente tradotti con ‘trascinare’, che modifica di conseguenza anche il complemento di causa *Ἑλένης ἔνεκα* 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* (*Ag.*, v. 799). Per *κάρτ’ ἀπομούσως* si nota nell’edizione Sidgwick (1905, I, v. 801) una traduzione alternativa annotata a margine da Romagnoli («sotto una luce sfavorevole»), che nel volume del 1914 diventa «a tristi colori». Il v. 803 del testo greco viene omesso dalla traduzione perché posto tra *crucis* sia in Sidgwick che in Ubaldi.<sup>145</sup>

**877-881.** I versi traducono liberamente *εὐφρων πόνον εὖ τελέσασιν*, così come i versi immediatamente successivi che variano la locuzione *πόλιν οἰκουροῦντα*, aggiungendo il toponimo ‘Argo’.

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 837-838

*εἰδὼς λέγοιμι ἄν, εὖ γὰρ ἐξέπισταμαι  
ὀμιλίας κάτοπτρον,*

Romagnoli 1914, 62, vv. 914-915

[...] Ben vidi e dir potrei –  
che le parole a me son chiaro specchio –

915

L’inciso del v. 915 fa riferimento alla versione di Ubaldi (1909, 153-154) che traduce *ὀμιλίας κάτοπτρον* con «specchio del conversare».

---

<sup>145</sup> Sidgwick 1905, I, v. 803; Ubaldi 1909, 147. Cfr. Fraenkel 1962 [1950], II, 363-365; Medda 2017, III, 12-13.

A., Ag., vv. 896-903

λέγοιμι ἄν ἄνδρα τόνδε τῶν σταθμῶν κύνα,  
 σωτήρα ναὸς πρότονον, ὑψηλῆς στέγης  
 στῦλον ποδήρη, μονογενὲς τέκνον πατρί,  
 ὄδοιπόρῳ διψῶντι πηγαῖον ῥέος,  
 καὶ γῆν φανείσαν ναυτίλοις παρ' ἐλίδα, 900  
 κάλλιστον ἦμαρ εἰσιδεῖν ἐκ χερίματος.  
 [τερπνὸν δὲ τὰναγκαῖον ἐκφυγεῖν ἅπαν].  
 τοιοῖσδέ τοί νιν ἀξιῶ προσφθέγμασιν,

Romagnoli 1914, vv. 977-985

[...] quest'uomo  
 dirò cane fedele della sua casa,  
 gòmena che salvezza è della nave,  
 saldo pilastro dell'eccelso tetto, 980  
 figliuolo unico al padre, terra apparsa  
 ai naviganti contro ogni speranza,  
 giorno fulgente dopo il turbine, acqua  
 di vena al peregrino arso di sete!  
 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.<sup>146</sup>

**983-984.** L'espressione «acqua di vena» viene suggerita a Romagnoli dal commento di Ubaldi (1909, 164-165) il quale cita un passo dantesco (*Purgatorio*, v. 121: «rivo che surge di vena»). Infine, *Ag.*, v. 902 risulta omesso dalla traduzione, nonostante Ubaldi e Sidgwick lo riportino sulle rispettive edizioni senza alcuna espunzione.<sup>147</sup>

<sup>146</sup> Così in Sidgwick 1905, I, vv. 889-901; Ubaldi 1909, 164. Cfr. anche Denniston - Page 1960, 147 per la discussione editoriale.

<sup>147</sup> Sidgwick 1905, I, v. 902 (tuttavia, Romagnoli segnala l'espunzione a matita); Ubaldi 1909, 165 (sopra il verso si trovano due segni a matita tracciati da Romagnoli). Cfr. anche Medda 2017, III, 59-60.



A., Ag., vv. 980-987

οὐδ' ἀποπτύσαι δίκαν 980

δυσκρίτων ὄνειράτων

θάρσος εὐπειθὲς ἴ-

ζει φρενὸς φίλον θρόνον.

† χρόνος δ', ἐπεὶ πρυμνησίων ξυνεμβόλοις

ψαμμίας ἀκάτα † παρή- 985

βησεν, εὐθ' ὑπ' Ἴλιον

ᾧρτο ναυβάτας στρατός.

Romagnoli 1914, 71, vv. 1070-1078

Perché dunque non respingerla 1070

come vol di sogni torbidi?

Onde avvien ch'entro le menti

la fiducia non s'adagi?

Tempo è già che le gomene

su la sabbia della spiaggia 1075

s'allacciarono; e dal di

che contro Ilio andò, l'esercito

delle navi imputridì!

**1070.** Romagnoli probabilmente traduce *Ag.*, v. 980 considerando la lezione *ἀποπτύσας* riportata sull'edizione critica di Ubaldi (1909, 179).<sup>148</sup>

**1071-1073.** Aggiunta di 'volo' alla traduzione di *δυσκρίτων ὄνειράτων* (*Ag.*, 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'.

**1074-1078.** Il passo, che presenta una corruttela ai vv. 984-985 del testo greco,<sup>149</sup> viene tradotto tenendo presente il commento dell'edizione Ubaldi (1909, 180), dove si riporta la congettura di Schneider *ξυνεμβολαῖς*: «Tempo è già (a χρόνος sott. ἐστὶ) *dacché* (ἐπεὶ) con l'allacciar delle gomene (*πρυμνησίων ξυνεμβολαῖς*) sulla sabbiosa spiaggia (*ψαμμίας ἀκτᾶς*) l'esercito navale (*ναυβάτας στρατός*) invecchiò (*παρήβησεν, defloruit*), quando a Troia si mosse (*ᾧρτο*)».

<sup>148</sup> Per una discussione sulla bontà della lezione cfr. Medda 2017, III, 105-106.

<sup>149</sup> Cfr. Ivi, 106-109.

A., Ag., vv. 995-1000  
 σπλάγχνα δ' οὔτοι ματά- 995  
 ζει πρὸς ἐνδίκους φρεσίν,  
 τελεσφόροις δίναις κυκλοῦμενον κέαρ·  
 εὐχομαι δ' ἐξ ἐμᾶς  
 ἐλπίδος ψύθη πεσεῖν  
 ἐς τὸ μὴ τελεσφόρον. 1000

Romagnoli 1914, 72, vv. 1084-1091  
 né deluso va il mio spirito  
 che presago è di sventura, 1085  
 il mio cuore che s'aggira  
 nei veridici precordi,  
 fra le spire inesorabili  
 del destino. Io voto fo  
 che dispersi i voti vadano 1090  
 che mi mormorano in cuor.

**1086-1089.** La traduzione si fonda sul commento di Ubaldi (1909, 182): «il cuore nei veraci (ἐνδίκους = ἀληθέσι) precordi (φρεσίν) essendo avvolto in turbinosi vortici (δίναις) che debbon aver compimento».

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 1047-1052  
 Κο. σοί τοι λέγουσα παύεται σαφή λόγον·  
 ἐντὸς δ' ἀλοῦσα μορσίμων ἀγρευμάτων  
 πείθου' ἄν, εἰ πείθου'· ἀπειθοίης δ' ἴσως.  
 Κλ. ἀλλ' εἶπερ ἐστὶ μὴ χελιδόνος δίκην 1050  
 ἀγνώτα φωνὴν βάρβαρον κεκτημένη,  
 ἔσω φρενῶν λέγουσα πείθω νιν λόγῳ.

Romagnoli 1914, 74, vv. 1137-1142  
 A Chiare parole t'ha dirette. Or tu  
 obbedisci, poiché sei nelle reti  
 fatali. Ma obbedir forse non vuoi!  
 CLITENNESTRA Se pur la lingua sua barbara, ignota 1140  
 non è, simile a quella delle rondini,  
 parlando il cuore suo convincerò.

**1137-1139.** Si registrano nella traduzione alcune omissioni e semplificazioni di locuzioni forse percepite come ridondan-

ti: παύεται (*Ag.*, v. 1047) e εἰ πείθοι' · ἀπειθοίης δ' ἴσως (*Ag.*, v. 1049). Inoltre, Romagnoli traduce «poiché sei nelle reti» seguendo la lezione dei codici ἄν οὔσα (al posto di δ' ἀλοῦσα, *Ag.*, v. 1048) a partire dal testo di Ubaldi (1909, 190).

**1140-1142.** Per la traduzione di questi versi, Romagnoli riprende molto da vicino il commento di Ubaldi (*ivi*, 191): «Pure se essa non possiede un barbaro (= estranio) linguaggio ignoto come quello di una rondine» (la similitudine va riferita ad ἀγνώτα) [...]. «Io, parlandole, la persuaderò nell'intimo dell'anima»».

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 1056-1061

[...] τὰ μὲν γὰρ ἐστίας μεσομφάλου  
 ἔστηκεν ἤδη μῆλα † πρὸς σφαγὰς † πυρός,  
 ὡς οὔποτ' ἐλπίσασι τήνδ' ἕξειν χάριν.  
 σὺ δ' εἰ τι δράσεις τῶνδε, μὴ σχολὴν τίθει,  
 εἰ δ' ἀξυνήμων οὔσα μὴ δέχη λόγον, 1060  
 σὺ δ' ἀντί φωνῆς φράζε καρβάνῳ χερσί.

Romagnoli 1914, 75, vv. 1146-1152

[...] Stanno già le vittime  
 sull'ara, in mezzo della casa, e attendono  
 il macello e il fuoco. – Oh chi sperava  
 mai questa grazia! – Or tu, se ciò che dissi  
 vuoi far, non indugiare: e se t'è oscura 1150  
 nostra favella, e dir non sai parola,  
 con un barbaro cenno almeno esprimiti.

**1148-1149.** La traduzione della corruzione πρὸς σφαγὰς con 'macello e fuoco' sembra seguire molto da vicino l'interpretazione che ne dà Ubaldi (1909, 192) nella sua edizione critica: «πρὸς σφαγὰς πυρός, cioè per il sacrificio del fuoco [...]. Si sarà osservato che nel pretesto addotto da Clitennestra per far entrare Cassandra in casa (il sacrificio, con le vittime da sgozzarsi) si celi in fondo l'idea del sangue che essa sta per versare con l'uccisione del marito». Si segnala anche l'esclamazione che rende in maniera più diretta la causale ὡς οὔποτ' ἐλπίσασι τήνδ' ἕξειν χάριν (*Ag.*, v. 1058).

A., Ag., vv. 1072-1075

ΚΑ. ὅτοτοτοῖ πόποι δᾶ·

ὄπολλον ὄπολλον.

ΧΟ. τί ταῦτ' ἀνωτότυζας ἀμφὶ Λοξίου;

οὐ γὰρ τοιοῦτος ὥστε θρηνητοῦ τυχεῖν.

1175

Romagnoli 1914, 76, vv. 1164-1167

CASSANDRA Ahimè, terra! Ahimè, terra!

Apollo! Apollo!

1165

A Perché d'ahimè saluti il Nume ambiguo?

Non s'addice a quel dio funebre nenia!

**1164.** Romagnoli accetta la derivazione di δᾶ come vocativo dorico di γή (Ubaldi 1909, 196), rigettata invece da Fraenkel (1962, III, 490-491).

**1166-1167.** Il verbo ἀνωτοτύζω viene reso con una perifrasi libera («salutare d'ahimè») e il successivo θρηνητής diventa «nenia».

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 1133-1135

[...] κακῶν γὰρ διαὶ

πολυεπιεῖς τέχναι θεσπιφδῶν

φόβον φέρουσιν μαθεῖν.

1135

Romagnoli 1914, 80, vv. 1229-1231

[...] Ma ben con le sciagure

gli ambigui vaticinî

1230

al cuor dell'uomo insegnano profetico terrore.

La traduzione del passo segue la lezione dei codici θεσπιφδῶν (Ag., v. 1134) riportata anche da Ubaldi (1909, 208), il quale traduce così il brano: «poiché per sciagure (κακῶν διαὶ) le ambigue (πολυεπιεῖς) arti portano a imparar profetico terrore».

A., Ag., vv. 1140-1143

φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος, ἀμ- 1140  
 φὶ δ' αὐτᾶς θροεῖς  
 νόμον ἄνομον, οἶά τις ζουθᾶ  
 ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ, ταλαίνας φρεσὶν

Romagnoli 1914, 80, vv. 1236-1240

Tu deliri. T'invasa furor divino: e intoni  
 a te dissono canto,  
 come il fulvo usignolo  
 non mai sazio di pianto,  
 che chiuso nel suo duolo [...] 1240

Il significato del verbo θροέω (*Ag.*, v. 1141) viene modificato in 'intonare' forse per renderlo più vicino al campo semantico del νόμον ἄνομον («dissono canto») di seguito nominato. L'espressione ταλαίνας φρεσὶν (*Ag.*, v. 1143) viene liberamente tradotta con «chiuso nel suo duolo».

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 1150-1153

πόθεν ἐπιστύτους θεοφόρους τ' ἔχεις 1150  
 ματαίους δῦας,  
 τὰ δ' ἐπίφοβα δυσφάτω κλαγγᾶ  
 μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ' ὀρθίοις ἐν νόμοις;

Romagnoli 1914, 81, vv. 1247-1251

Donde in te s'accendeva la frenetica smania  
 delle furie celesti?  
 E con sì chiara voce  
 moduli gli inni infesti 1250  
 della ventura atroce?

Il verbo ἔχεις è reso con «s'accendeva», mentre l'espressione «con sì chiara voce» ingloba δυσφάτω κλαγγᾶ e ὀρθίοις ἐν νόμοις riprendendo il commento di Ubaldi (1909, 211): «Con infaste grida annuncia Cassandra queste sciagure, ma nello stesso tempo ἐν ὀρθίοις νόμοις, cioè con un tono di voce alto e chiaro».

A., Ag., vv. 1167-1172

ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν,  
 ἰὼ πρόπυργοι θυσίαι πατρὸς  
 πολυκανεῖς βοτῶν ποιονόμων· ἄκος δ'  
 οὐδὲν ἐπήρκεσαν 1170  
 τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥσπερ οὖν ἐχρῆν παθεῖν,  
 ἐγὼ δὲ † θερμόνους τάχ' ἐνπέδω βαλῶ †.

Romagnoli 1914, 82, vv. 1266-1271

Oh pene, oh pene della città conversa in cenere!  
 Oh greggi e greggi tolti alla pastura,  
 e sgozzati a salvar le patrie mura!  
 Nulla dallo sterminio  
 salvò Troia. Ed anch'io 1270  
 verserò presto a fiotti il sangue mio.

**1266-1267.** Romagnoli usa, come già altrove,<sup>150</sup> il riferimento all'incendio di Troia per rievocare la sua distruzione (*Ag.*, v. 1167, πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν), mentre θυσίαι (*Ag.*, v. 1168) viene reso con lo sgozzamento delle greggi che richiama al sacrificio.

**1269-1271.** L'espressione «Nulla dallo sterminio / salvò Troia» semplifica il testo originale (*Ag.*, vv. 1169-1171), mantenendone però il senso complessivo. *Ag.*, v. 1172, corrotto, è reso con «Ed anch'io / verserò presto a fiotti il sangue mio» seguendo la congettura del Musgrave riportata in Ubaldi (1909, 213): «ἐγὼ δὲ θερμὸν ῥοῦν τ. ἐν π. β.: “ed io calda corrente < di sangue > presto getterò a terra”».

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 1188-1195

καὶ μὴν πεπωκώς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,  
 βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει,  
 δύσπεμπτος ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων 1190  
 ὕμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι  
 πρῶταρχον ἄτην, ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν  
 εὐνάς ἀδελφοῦ τῶ πατοῦντι δυσμενεῖς.  
 ἡμαρτον, ἢ θηρῶ τι τοξότης τις ὄς;  
 ἢ ψευδόμαντῖς εἰμι θυροκόπος φλέδων; 1195

<sup>150</sup> Cfr. *Ag.*, v. 1065: ἦτις λιποῦσα μὲν πόλιν νεαίρετον = Romagnoli 1914, vv. 1158-1159: [...] «lasciata la città / arsa or ora [...]».

Romagnoli 1914, 83, vv. 1290-1299

[...] D'umano sangue 1290  
 abbeverata, per più ardire, sta  
 dentro la casa la selvaggia schiera  
 delle cognate Erinni, e niun la scaccia.  
 Entro i tetti annidate, un inno levano  
 per lo scempio primiero: e obbrobrio sputano 1295  
 sopra il giaciglio del fratello, imprecano  
 a chi lo violò. M'inganno forse,  
 o, come destro arciero, il segno tocco?  
 Son cianciatrice che alle porte mendica?

**1292-1294.** Aggiunta dell'aggettivo 'selvaggia' in riferimento alla 'schiera delle Erinni'. La locuzione «niun la scaccia» rende il senso di δύσπεμπτος ἔξω (lett. 'difficile da mandare fuori'). Infine, Romagnoli usa un'espressione icastica, 'annidarsi sul tetto', per tradurre δώμασιν προσήμεναι (*Ag.*, v. 1191).

**1296-1297.** Romagnoli modifica τῷ πατοῦντι δυσμενεῖς (*Ag.*, v. 1193) in «imprecano / a chi lo violò»: aggiungendo il verbo imprecare e sostituendo l'idea di 'calpestare' (πατέω) con il senso figurato di 'violare'.

**1299.** Il sostantivo ψευδόμαντις e il participio φλέδων (*Ag.*, v. 1195) risultano accorpati in 'cianciatrice', su suggerimento di Ubaldi, dal quale Romagnoli riprende anche l'uso del verbo 'mendicare' tuttavia pertinente al significato di θυροκόπος.<sup>151</sup>

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, v. 1218

[...] ὄνειρων προσφερεῖς μορφώμασιν·

Romagnoli 1914, 85, v. 1324

pari a larve di sogni? [...]

Romagnoli riprende la traduzione di Bellotti (1825, 231) citata anche da Ubaldi (1909, 221) nel commento al passo.

<sup>151</sup> Ubaldi 1909, 218: «“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.

A., Ag., vv. 1260-1263

[...] ὡς δὲ φάρμακον 1260  
 τεύχουσα κάμοῦ μισθὸν ἐνθήσει κότῳ·  
 ἐπεύχεται, θήγουσα φωτὶ φάσανον,  
 ἐμῆς ἀγωγῆς ἀντιτείσασθαι φόνον.

Romagnoli 1914, 88, vv. 1370-1374

Mentre il ferro affila 1370  
 contro lo sposo, a vendicar col sangue  
 la mia venuta, mena vanto che  
 mescerà col suo sdegno il mio castigo,  
 quasi filtro con filtro!

Le coppie di versi 1260-1261 e 1262-1263 del testo originale risultano invertite nella traduzione. Si veda anche il commento di Ubaldi (1909, 227) al passo: «e quasi un farmaco preparando (τεύχουσα), si vanta che mescerà (ἐνθήσειν) alla < sua > collera (κότῳ) anche la mia mercede (κάμοῦ 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».

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 1322-1323

ἄπαξ ἔτ' εἰπεῖν ῥῆσιν ἢ θρηνον θέλω  
 ἐμὸν τὸν αὐτῆς.

Romagnoli 1914, 92, vv. 1435-1436

Anche una volta, sopra me, non lagrime, 1435  
 parole esprimo.

La traduzione segue la congettura di Hermann ῥῆσιν οὐ θρηνον riportata in Ubaldi (1909, 236).

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 1327-1329

[...] εὐτυχοῦντα μὲν  
 σκιᾶ τις ἂν πρέψειεν, εἰ δὲ δυστυχῆ,  
 βολαῖς ὑγρώσων σπόγγος ὄλεσεν γραφῆν.



Romagnoli 1914, 92, vv. 1440-1443

[...] Fortuna 1440  
 a un'ombra pinta assomigliar potresti;  
 e se giunge sventura, umida spugna  
 con pochi tratti la cancella. [...]

Il passo, già complesso per via della tradizione manoscritta (Medda 2017, III, 286-288), 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 (1883, 238) nelle note critiche alla sua edizione di *Agamennone*.<sup>152</sup> Il participio εὐτυχοῦντα e il congiuntivo δυστυχή sono tradotti rispettivamente con il sostantivo ‘fortuna’ e con la perifrasi «se giunge sventura».

\* \* \* \* \*

A., Ag., v. 1467

ἄξύστατον ἄλγος ἔπραξεν.

Romagnoli 1914, 104, v. 1599

apri non mai chiusa ferita!

Per metonimia Romagnoli rende ἄλγος con ‘ferita’ e sull’edizione Ubaldi (1909, 257) si legge «che non si rimargina» in riferimento a ἀξύστατον.

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 1475-1477

νῦν δ’ ὄρθωσας στόματος γνώμην, 1475  
 τὸν τριπάχυντον  
 δαίμονα γέννης τῆσδε κικλήσκων.

Romagnoli 1914, 104, vv. 1607-1610

A segno diritto, or ti volgi,  
 che al dèmone imprechi  
 di questa progenie, pasciuto  
 di sangue. 1610

<sup>152</sup> Per un esame generale del passo cfr. Ieranò 2011.

**1607-1608.** Romagnoli riprende la traduzione di Bellotti (1825, 240: «volgesti a diritto segno»), mentre *κυκλήσκω* risulta mutato dal suo significato di ‘invocare’ per sostituirlo con ‘imprecare’.

**1610.** L’aggettivo *τριπάχυντον* è specificato con ‘di sangue’ anticipando la spiegazione del successivo *αίματολοιχός* (*Ag.*, v. 1478) come suggerito dal commento di Ubaldi (1909, 259).

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 1507-1508

[...] *πατρόθεν* δὲ *συλλήπτωρ* γένοιτ’ ἂν *ἀλάστωρ*.

Romagnoli 1914, 106, vv. 1643-1645

[...] Ma vindice

un dèmone a riscatto

i padri manderanno.

1645

La traduzione del passo modifica parzialmente il testo originale ponendo come soggetto ‘i padri’, corrispondente all’avverbio *πατρόθεν*, e seguendo il commento di Ubaldi (1909, 263) sulla resa di *συλλήπτωρ γένοιτο* che traduce con «verrà a portare aiuto».

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 1560-1562

*ὄνειδος* ἦκει τόδ’ ἄντ’ *ὄνειδους*,

1560

*δύσμαχα* δ’ ἔστι κρῖναι.

φέρει φέροντ’, ἐκτίνει δ’ ὁ *καίνων*.

Romagnoli 1914, 109, vv. 1701-1703

All’oltraggio risponde

l’oltraggio: e dar giudizio è ben difficile;

preda risponde a preda, e morte a morte.

L’espressione *ἐκτίνει δ’ ὁ καίνων* viene tradotta con «e morte [risponde] a morte» per mantenere il parallelismo che si ritrova in *Ag.*, vv. 1560 (*ὄνειδος ἦκει τόδ’ ἄντ’ ὄνειδους* = «All’oltraggio risponde l’oltraggio»), 1562 (*φέρει φέροντ’* = «preda risponde a preda»).

A., Ag., vv. 1583-1587

Ἄτρεὺς γὰρ ἄρχων τῆσδε γῆς, τούτου πατήρ,  
 πατέρα Θεέστην τὸν ἐμόν, ὡς τορῶς φράσαι,  
 αὐτοῦ δ' ἀδελφόν, ἀμφίλεκτος ὢν κράτει, 1585  
 ἠνδρηλάτησεν ἐκ πόλεώς τε καὶ δόμων·  
 καὶ προστρόπαιος ἐστίας μολὼν πάλιν

Romagnoli 1914, 111, vv. 1728-1734

[...] – Atreo, signore  
 di questa terra, il padre di costui,  
 col fratel suo, col padre mio Tieste, 1730  
 pel potere contese; e dalla reggia,  
 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 ἐστίας.

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 1592-1596

[...] κρεουργὸν ἤμαρ εὐθύμως ἄγειν  
 δοκῶν, παρέσχε δαῖτα παιδείων κρεῶν.  
 τὰ μὲν ποδῆρη καὶ χερῶν ἄκρους κτένας  
 † ἔθρουπτ', ἄνωθεν ἀνδρακὰς καθήμενος. 1595  
 ἄσημα δ' †

Romagnoli 1914, 112, vv. 1739-1745

un banchetto prepara, a infinta festa  
 di sacrifici, e la carne dei figli 1740  
 gl'imbandì sulla mensa. Questo fu  
 il suo dono ospitale. I piedi, e l'ultime  
 falangi delle mani sminuzzò,  
 che segno umano non paresse, e in pezzi  
 glielle imbandì. 1745

La traduzione segue abbastanza da vicino il commento di Ubaldi,<sup>153</sup> in particolare nella ricostruzione della corruttela in Ag.,

<sup>153</sup> Ubaldi 1909, 273: «Unisci ἄνωθεν con ἔθρουπτε: “sminuzzò in alto”; cioè sminuzzò le estremità. ἀνδρακὰς (che Suida spiega per τὸ κατὰ ἄνδρα χωρίς)

vv. 1595-1596, ma si segnalano l'aggiunta «di sacrifici», che non trova corrispettivo nel testo greco, e di «Questo fu / il suo dono ospitale» che traduce e chiarisce ξένια (*Ag.*, v. 1590).

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 1625-1627

γύναι, σὺ τοὺς ἤκοντας ἐκ μάχης μένων                      1625  
οἰκουρὸς εὐνήν ἀνδρὸς αἰσχύνων ἅμα  
ἀνδρὶ στρατηγῷ τόνδ' ἐβούλευσας μόρον;

Romagnoli 1914, 114, vv. 1781-1784

Ah! Femminetta! E tu, seduto in casa,  
dopo macchiato il letto dell'eroe  
che dalla lotta ritornava or ora,  
questa sorte hai tramata al nostro duce!

L'epiteto γύναι è assegnato in Ubaldi a Clitennestra,<sup>154</sup> ma il seguito della traduzione sembra riferirlo ad Egisto a cui viene attribuita un'azione («seduto in casa») che rimanda a μένων οἰκουρὸς (*Ag.*, vv. 1625-1626). D'altronde il vocativo tradotto con 'femminetta' ne sottolinea il senso dispregiativo in riferimento proprio ad Egisto.

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, v. 1653

δεχομένοις λέγεις θανεῖν γε, τὴν τύχην δ' ἱρούμεθα.

Romagnoli 1914, 116, v. 1814

Per te valga quest'augurio: rida a noi la buona sorte!

La traduzione segue la variante σε per γε (cfr. Ubaldi 1909, 281, v. 1653). In generale, il passo è reso liberamente.

---

lo intendo per *in parti*, facendone tante porzioni; e ἄσημ(α) proletticamente, da unirsi con ἔθρουπτε: ὅστε εἶναι ἄσημα «sì da non esser riconoscibili».

<sup>154</sup> Ivi, 278. *Contra* Denniston - Page 1960, 218; Medda 2017, III, 432.

A., Ag., vv. 1672-1673

μη προτιμήσης ματαίων τῶνδ' ὑλαγμάτων· < ἐγὼ >  
καὶ σὺ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων < καλῶς >.

Romagnoli 1914, 117, vv. 1831-1832

Non curar questi latrati spersi all'aria! A noi la cura  
regnar su questa casa: ben ci arrida la ventura.

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, 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”».<sup>155</sup>

### 3.1.2. LA CARATTERIZZAZIONE DI CLITENNESTRA E DEL CORO

Nella prima parte della *Prefazione* per il volume Zanichelli del 1922, Romagnoli incentra la propria riflessione sull'ἠθοποιία di Eschilo, di cui il grecista riconosce proprio con l'*Oresteia* (Romagnoli 1922a, 4) un'evoluzione rispetto alle «maschere tragiche» (Id. 1957 [1918], 53) dei precedenti drammi, generalmente rassomiglianti l'una all'altra in base al ruolo ricoperto nel dramma, come nel caso di Eteocle, Danao e Pelasgo, caratterizzati da tratti comuni per via del loro *status* di sovrani. Romagnoli immagina, quindi, i personaggi eschilei 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»

---

<sup>155</sup> 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 Clitennestra interpretata da Teresa Mariani.

(ivi, 51). Tuttavia, pur creando scene grandiose e soprannaturali, Eschilo prende a modello la vita reale restituendo una certa plausibilità alle azioni descritte (ivi, 50-51): quindi, i personaggi stessi vengono sì creati come «statue favellanti» (ivi, 55) ma se ne può anche intravedere una caratterizzazione psicologica, specialmente in una drammaturgia matura come quella dell'*Oresteia*. Anche nella sua versione, Romagnoli sembra ricercare una definizione dei caratteri propri dei singoli personaggi così come era stata, presumibilmente, ideata da Eschilo.

In *Agamennone*, ad esempio, la figura di Clitennestra viene ad assumere una «straordinaria complessità» (Romagnoli 1922a, 5): di volta in volta, Romagnoli ne rileva le risposte «aspre ed ironiche» 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 (ivi, 5-8),<sup>156</sup> specialmente nel suo rapporto con Egisto in cui, secondo il grecista, si manifestano le dinamiche della «coppia delinquente» (ivi, 11-12). Anche nella traduzione, Romagnoli tenta di curare quest'aspetto, rendendo i vari atteggiamenti assunti dal personaggio di Clitennestra in relazione ai suoi interlocutori e proponendo quasi una resa più diretta dei versi da lei pronunciati.<sup>157</sup> Di particolare interesse sono gli scambi di battute con il Coro durante il primo episodio: i vecchi Argivi si mostrano infatti sospettosi nei confronti della regina, la quale viene dipinta come seccata e irritata di fronte alle insistenti richieste.

*A., Ag., vv. 268-277*

XO. πῶς φῆς; πέφευγε τοῦπος ἐξ ἀπιστίας.

ΚΛ. Τροίαν Ἀχαιῶν οὔσαν· ἦ τορῶς λέγω;

XO. χαρά μ' ὑφέρπει δάκρυον ἐκκαλουμένη.

270

ΚΛ. εὖ γὰρ φρονοῦντος ὄμμα σοῦ κατηγορεῖ.

XO. τί γὰρ τὸ πιστόν; ἔστι τῶνδ' ἐσοί τέκμαρ;

<sup>156</sup> Per quest'ultima considerazione Romagnoli rimanda ai trattati di criminologia dell'epoca.

<sup>157</sup> Per la Clitennestra di Romagnoli si veda anche l'analisi in Di Martino 2019b, cap. IV.

ΚΛ. ἔστιν, τί δ' οὐχί; μὴ δολώσαντος θεοῦ.  
 ΧΟ. πότερα δ' ὀνείρων φάσματ' εὐπιθῆ σέβεις;  
 ΚΛ. οὐ δόξαν ἄν λάβοιμι βριζούσης φρενός. 275  
 ΧΟ. ἀλλ' ἦ σ' ἐπιανέν τις ἄπερος φάτις;  
 ΚΛ. παιδὸς νέας ὧς κάρτ' ἐμωμήσω φρένας.

Romagnoli 1914, 28, vv. 295-304

A Frintesi? Che dici? Io non so crederti! 295  
 CLITENNESTRA Che Troia è degli Achei: non parlo chiaro?  
 A Serpe una gioia in me che il pianto provoca!  
 CLITENNESTRA È del tuo buon volere indizio il pianto.  
 B Di tanto, dimmi, c'è prova sicura?  
 CLITENNESTRA C'è, come no? Se un Dio non ci delude! 300  
 C L'hai visto in sogno, forse? E tu lo credi?  
 CLITENNESTRA Alla mente assonnata io prestar fede?  
 D Non ti pascesti d'una vana ciancia?  
 CLITENNESTRA Tu m'oltraggi! Non son fanciulla sciocca!

La prima domanda, posta dal Coro a Clitennestra, viene collocata successivamente a «Frintesi?» che traduce *πέφευγε τοῦπος* (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 (1909, 59) interpreta *πῶς φῆς* come espressione di diffidenza e il Coro nella versione di Romagnoli sembra reagire alle parole di Clitennestra proprio in questo stato emotivo anche ai vv. 276-277, dove l'espressione dispregiativa 'vana ciancia', che rende *ἄπερος φάτις*,<sup>158</sup> suscita la secca replica della regina.<sup>159</sup> Nel secondo episodio Clitennestra prosegue nel suo atteggiamento risentito:

<sup>158</sup> Secondo le edizioni critiche consultate da Romagnoli, *ἄπερος* (lett. 'senza ali') indicherebbe in questo passo 'una voce non detta, uno strano presentimento' (cfr. Sidgwick 1905, II, 21; Ubaldi 1909, 61-62). 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».

<sup>159</sup> Le particelle *ἀλλ' ἦ* al v. 276 denotano sorpresa e incredulità (Denniston 1950 [1934], 27). Cfr. Medda 2017, II, 192: «Le battute del corifeo sono più

A., Ag., vv. 590-593

καί τίς μ' ἐνίπτων εἶπε “φρυκτωρῶν διὰ  
 πεισθεῖσα Τροίαν νῦν πεπορθῆσθαι δοκεῖς;  
 ἦ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἴρεσθαι κέαρ.”  
 λόγοις τοιοῦτοις πλαγκτὸς οὗς' ἐφαινόμην·

590

Romagnoli 1914, 46, vv. 632-635

[...] «Credi presa Troia? Credi  
 a segnali di fuoco? È ben da femmina  
 esaltarsi così!» Sì, che a udirlo,  
 mentecatta io sembrava.

I versi tradotti esprimono una certa vivacità sia per il susseguirsi di due interrogative ai vv. 632-633 della traduzione, che semplificano la domanda in *Ag.*, vv. 590-591, sia per l'esclamazione «È ben da femmina esaltarsi così!» più diretta rispetto al testo greco (*Ag.*, v. 592). Infine, λόγοις τοιοῦτοις (*Ag.*, v. 593) viene reso liberamente con una proposizione («Sì, che a udirlo») che si amalgama con il tono sprezzante di Clitennestra,<sup>160</sup> la quale fin al suo ingresso in scena durante l'episodio esordisce con un ironico ἀνωλόλυξα (*Ag.*, v. 587).<sup>161</sup>

Nel quinto episodio, infine, Clitennestra rivendica il delitto e la traduzione di Romagnoli rende con maggiore vigore il discorso della regina al Coro, variandone anche gli stati d'animo sulla base del racconto:

A., Ag., vv. 1377-1380

ἐμοὶ δ' ἀγὼν ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι  
 νείκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μὴν·  
 ἔστηκα δ' ἐνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις.  
 οὕτω δ' ἔπραξα, [...]

1380

---

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.

<sup>160</sup> Cfr. Medda 2017, II, 346.

<sup>161</sup> Medda 2017, II, 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».



Romagnoli 1914, 97-98, vv. 1496-1500

[...] Da gran tempo già  
 questa riscossa dell'antica lotta  
 m'era prevista – e fosse pur da lungi. –  
 Ed ora, dove il colpo vibrai, sto;  
 e ordii la trama [...] <sup>162</sup> 1500

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 1388-1392

οὐτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσῶν  
 κάκφουσιῶν ὄξεϊαν αἵματος σφαγῆν  
 βάλλει μ' ἐρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου, 1340  
 χαίρουσαν οὐδὲν ἦσσον ἢ διοσδότῳ  
 γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.

Romagnoli 1914, 98, vv. 1508-1513

Così piombando l'alma esala: fuori  
 soffia una furia di sanguigna strage,  
 e me colpisce con un negro scroscio 1510  
 di vermiglia rugiada, ond'io m'allegro  
 non men che per la pioggia alma di Giove  
 nei prati della spiga, il campo in fiore.<sup>163</sup>

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 1395-1398

εἰ δ' ἦν πρεπόντως ὥστ' ἐπισπένδειν νεκρῶ,  
 τάδ' ἂν δικαίως ἦν, ὑπερδίκως μὲν οὖν· 1395  
 τοσῶνδε κρατῆρ' ἐν δόμοις κακῶν ὄδε  
 πλήσας ἀραίων αὐτὸς ἐκπίνει μολών.

<sup>162</sup> Il passo tradotto presenta alcune omissioni (*Ag.*, v. 1378, ἦλθε; v. 1379, ἐπ' ἐξειργασμένοις) che non alterano il senso del testo originale. Si registra anche la resa di οὐτω δ' ἔπραξα con «ordii la trama» che non coincide con il significato proprio di πράσσω, ma si inserisce nel contesto in maniera incisiva.

<sup>163</sup> Viene esplicitato γάνος come riferimento alla pioggia che porta «ristoro» (trad. it. di R. Cantarella) e aggiunta l'apposizione «alma». Cfr. anche *LSJ*, s.v. γάνος: «of water and wine, from their quickening and refreshing qualities, χαίρουσαν οὐδὲν ἦσσον ἢ διοσδότῳ γάνει σπορητός (Pors. for Διὸς νότῳ γᾶν ει), i.e. rain». Su questo passo si veda anche il commento di Romagnoli (1922a, 8): «Descrive l'assassinio di Agamennone, punto per punto, con orribile compiacenza. Sembra una iena che si avvoltoli tra i visceri della vittima sbranata. Ma le fonti con cui descrive lo spruzzo di sangue piombatole sopra, sembrano, nei vocaboli e nelle immagini, la evocazione di una voluttà erotica».

Romagnoli 1914, 98, vv. 1516-1520

[...] Libar sopra il cadavere  
deh, si potesse! Giustizia sarebbe,  
più che giustizia! Costui nei suoi tetti,  
colmò una coppa d'escrandi mali:  
egli stesso, al ritorno, la vuotò. 1520

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 1417-1418

ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλότατην ἔμοι  
ῶδιν', ἐφωδὸν Θρηκίων ἀημάτων.

Romagnoli 1914, 100, vv. 1541-1543

la figlia sua, la figlia diletissima  
della mia doglia, e la sgozzò, perché  
placasse i venti della Tracia. [...] <sup>164</sup>

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 1420-1422

[...] ἐπήκοος δ' ἔμῶν 1420  
ἔργων δικαστῆς τραχὺς εἶ. λέγω δέ σοι  
τοιαῦτ' ἀπειλεῖν

Romagnoli 1914, 100, vv. 1545-1547

[...] Ma tu badi 1545  
solo alle opere mie, t'erigi giudice  
duro. Bene! Minaccia per minaccia!

\* \* \* \* \*

A., Ag., v. 1436

Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἔμοι·

Romagnoli 1914, 101, v. 1564

Egisto, e m'ami, come adesso m'ama.

\* \* \* \* \*

---

<sup>164</sup> L'apposizione ἐφωδὸν Θρηκίων ἀημάτων, riferita a παῖδα, viene tradotta con una finale che esplicita la funzione di ἐφωδός come suggerisce anche il commento di Ubaldi (1909, 250).

A., Ag., vv. 1438-1442

κεῖται γυναικὸς τῆσδ' ὁ λυμαντήριος,  
 Χρυσήιδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἴλιῳ,  
 ἢ τ' αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος 1440  
 καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος  
 πιστὴ ξύνευνος, [...]

Romagnoli 1914, vv. 1566-1571

Eccoli stesi morti:<sup>165</sup> l'uom che fu  
 la mia rovina,<sup>166</sup> la delizia delle  
 Criseidi d'Ilio; e questa schiava, questa  
 indagatrice di portenti, e ganza  
 sua, che spacciava oracoli, e ben ligia 1570  
 gli entrava in letto, [...]<sup>167</sup>

Di particolare effetto patetico, anche per la recitazione attoriale, sono i riferimenti di Clitmnestra alla sorte di Ifigenia:

A., Ag., vv. 1525-1528

ἀλλ' ἐμὸν ἐκ τοῦδ' ἔρνος ἀερθέν 1525  
 τὴν πολυκλαύτην  
 Ἰφιγένειαν ἀνάξια δράσας  
 ἄξια πάσχω

Romagnoli 1914, 107, vv. 1660-1663

[...] Il virgulto 1660  
 che in me da lui crebbe, quel pianto  
 mio lungo, Ifigenia... Ah! Ma pari  
 la colpa e il castigo;<sup>168</sup>

Come si può notare, l'aggettivo πολυκλαύτην (*Ag.*, v. 1526, lett. 'molto pianta') diventa apposizione di Ifigenia con l'aggiunta del possessivo di prima persona singolare riferito a Clitenne-

<sup>165</sup> L'espressione sembra esplicitare la presenza dei cadaveri in scena.

<sup>166</sup> «La mia rovina» sostituisce γυναικὸς τῆσδε riferito a Clitennestra.

<sup>167</sup> 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» (Romagnoli 1914, 101, v. 1577 = *Ag.*, v. 1446, φιλήτωρ).

<sup>168</sup> Romagnoli segue la congettura di Hermann ἄξια δράσας in *Ag.*, v. 1527 riportata anche da Ubaldi (1909, 265), rendendo la traduzione dei versi finali con espressione sentenziosa «Ma pari / la colpa e il castigo».

stra («quel pianto mio lungo»), la quale sembra non riuscire a sopportare il ricordo del sacrificio della figlia: il traduttore, quindi, inserisce una sospensione quasi a indicazione per l'interpretazione dell'attrice.

Romagnoli, nella *Prefazione* del 1922, rileva come Eschilo attribuisca una caratterizzazione più marcata anche al coro dei vecchi argivi rispetto al suo tradizionale «ufficio gnomico», rendendolo maggiormente partecipe all'azione: come si è già accennato, i coreuti dell'*Agamennone* siracusano («ventiquattro vecchioni argivi [...] che si poggiano gravi e curvi ai loro bastoncelli»)<sup>169</sup> pur mantenendosi ai margini della scena, disposti attorno ad una riproduzione della *thymele* di Dioniso, in particolari momenti frangono il loro immobilismo, ad esempio per fare spazio all'ingresso di Agamennone in scena oppure per opporsi armati alle minacce di Egisto nel finale (Bordignon 2012, 25). 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, il quale nella scena dell'assassinio di Agamennone (vv. 1346-1371) «con genialità somma, frange la arcaica unità, per cui ventiquattro persone si fondevano, all'unisono, a formare un solo uomo; e fa parlare vari coreuti, abbozzando in ciascun d'essi un carattere» (Romagnoli 1922a, 5).<sup>170</sup> La traduzione stessa (Id. 1914, 95-97, vv. 1464-1489) riprende la suddivisione di battute tra alcuni membri del coro, (segnalati con le lettere dalla A alla F) 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. 1465  
 C Ecco l'avviso mio: diamo l'allarme,<sup>171</sup>  
 che i cittadini corrano alla reggia!

<sup>169</sup> AFI, Rassegna stampa 1914, «Giornale di Sicilia», 17 aprile 1914.

<sup>170</sup> Cfr. anche Romagnoli 1957 [1918], 79-80.

<sup>171</sup> Questo il significato di κηρύσσειν βοήν dato da Ubaldi 1909, 240.

- D Piombiamo dentro, dico io: cogliamo  
gli assassini col ferro ancor grondante!
- E Anch'io dico così: bisogna agire: 1470  
non è momento d'indugiare, questo!
- F È chiaro! Questi son preludî: poi  
la tirannia sopra Argo piomberà.
- D Perdiamo tempo! E quelli, sotto i piedi  
cacciandosi ogni indugio, opran, non dormono! 1475
- A Non so quale partito approvar debba:  
chi agisce, deve ben prender consiglio!
- B È pure il mio parer: tanto, non posso  
richiamar, coi discorsi, in vita il morto!
- C Ci curverem tutta la vita a questi, 1480  
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? 1485
- 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,<sup>172</sup> di diversificare l'individualità dei singoli coreuti, in special modo quella di A e D. Tuttavia, Romagnoli distribuisce la disticomitia tra sei membri del coro e non tra ciascuno dei coreuti, come generalmente accettato dalla critica:<sup>173</sup> la suddivisione delle battute potrebbe rivelare

<sup>172</sup> Fraenkel 1962 [1950], III, 364: «From 1348 onwards each of the twelve choreutae speaks as an individual in his own person. To infer this we need no stage direction; the poet has made it unambiguous by placing an emphatic ἐγὼ μέν, ἐμοὶ δέ, κἀγὼ at the beginning of the three first distichs».

<sup>173</sup> La distribuzione delle coppie di versi tra dodici coreuti è stata oggetto di dibattito: Hermann sulla base di *schol. Ar. Eq. 589b* Mervin-Jones/Wilson, in cui si attribuiscono quindici coreuti al coro tragico dell'epoca di Eschilo, suddivide le battute secondo questo numero; al contrario, l'autore dello *schol. vet. T 1343b*, pur accettando la presenza di quindici coreuti nell'*Agamennone*, ritiene che i versi siano suddivisi solo tra dodici voci, le ultime interrotte dall'apparizione in scena di Clitennestra. Bamberger e Müller concludono la

un'intenzione scenica, in quanto anche nel secondo episodio le battute del Coro sono distribuite tra i coreuti A, B, C, D (cfr. *Ag.*, vv. 475-487 = Romagnoli 1914, 39-40 vv. 503-532; *Ag.*, vv. 538-550 = Romagnoli 1914, 42-44, vv. 573-585), probabilmente identificati successivamente con i Corifei dello spettacolo siracusano (vd. *infra*).

Si notano inoltre per le parti del Coro in dialogo con i personaggi alcune espressioni maggiormente dirette, che denotano una possibile fine 'teatrale' dei passi tradotti.

\* \* \* \* \*

A., *Ag.*, vv. 83-87

σὺ δέ, Τυνδάρεω  
 θύγατερ, βασίλεια Κλυταιμῆστρα,  
 τί χρέος; τί νέον; τί δ' ἐπαισθομένη, 85  
 τίνος ἀγγελίας  
 πειθοῖ περίπεμπα θυοσκεῖς;

Romagnoli 1914, 15, vv. 92-95

Clitennestra, di Tindaro figlia,  
 regina, che nuove? Che eventi?  
 Quale nunzio t'indusse a inviare  
 per tutta Argo le offerte votive? 95

L'omissione di σὺ δέ e ἐπαισθομένη (rispettivamente *Ag.*, vv. 83 e 85) nella traduzione risponde probabilmente ad esigenze sceniche: infatti, nello spettacolo del 1914 il coro pronuncia questa battuta rivolgendosi direttamente a Clitennestra (vd. *infra*), da qui la possibile intenzione da parte di Romagnoli di tradurre il brano con una certa vivacità e immediatezza dell'espressione. Inoltre, si nota l'aggiunta del riferimento alla città di Argo, laddove il testo greco non la riporta.

---

questione affermando che all'epoca dell'*Oresteia* il coro era costituito da dodici elementi, successivamente aumentati a quindici in seguito alla 'riforma' di Sofocle. Per una ricostruzione della questione cfr. Fraenkel 1962 [1950], III, 633-635; Medda 2017, III, 298-299.

A., Ag., vv. 317-319

θεοῖς μὲν αὐθις, ὧ γύναι, προσεὔξομαι·  
λόγους δ' ἀκούσαι τούσδε κάποθαυμάσαι  
διηνεκῶς θέλωμι' ἄν ὡς λέγοις πάλιν.

Romagnoli 1914, 31, vv. 347-349

I Numi, oh donna, poi ringrazierò:  
ma per disteso udire la novella  
vorrei, stupirne ancora: oh parla, parla!

Nel brano Romagnoli traduce alcune espressioni non letteralmente (προσεύξομαι e τούσδε λόγους diventano rispettivamente «ringrazierò» e «la novella»), senza tuttavia modificarne il senso, e aggiunge l'esortazione finale del Coro («oh parla, parla!»), che rende maggiormente vivace il discorso ma omette ὡς λέγοις πάλιν.

\* \* \* \* \*

A., Ag., v. 583

νικώμενος λόγοισιν οὐκ ἀναίνομαι,

Romagnoli 1914, 45, v. 623

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.

\* \* \* \* \*

A., Ag., vv. 617-619

σὺ δ' εἰπέ, κῆρυξ, Μενέλεων δὲ πεύθομαι,  
εἰ νόστιμός τε καὶ σεσωσμένος πάλιν  
ἦκει σὺν ὑμῖν, τῆσδε γῆς φίλον κράτος.

Romagnoli 1914, 47, vv. 663-665

Or dimmi, araldo: Menelao, diletto  
signor di questa terra, è ritornato?  
È sano e salvo? Lo vedrem fra noi?

665

\* \* \*

A., Ag., vv. 626-627

πότερον ἀναχθεις † ἐμφανῶς † ἐξ Ἰλίου,  
ἢ χεῖμα, κοινὸν ἄχθος, ἤρπασε στρατοῦ;

Romagnoli 1914, 48 vv. 672-673

Salpò solo da Troia? O insiem vi colse  
la burrasca, e da voi lui separò?

Anche nei due esempi sopra riportati le parole del Coro rivolte all'Araldo sono rese da Romagnoli paratatticamente con domande dirette (per cui cade *πεύθομαι*) suddividendo le varie richieste.

\* \* \* \* \*

A., Ag., v. 1247

εὐφημον, ᾧ τάλαινα, κοίμησον στόμα.

Romagnoli 1914, 87, v. 1356

Taci! La lingua, oh misera, sopisci!

Il termine *εὐφημον* rivolto a Cassandra dal Coro viene modificato dall'imperativo «Taci!», che si adatta al dialogo e restituisce l'immediatezza dell'espressione.

Alle parti corali, poi, Eschilo affida quello che Romagnoli chiama «tematismo musicale» (Romagnoli 1922a, 18), 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* (Romagnoli 1957 [1918], 70-71).

Come osservato nelle *Baccanti*, quindi, anche per l'*Oresteia* 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» (ivi, 70).



## 3.1.3. LE DIDASCALIE SCENICHE

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 di esplicazione delle *implicit stage directions* oppure come aggiunte che rendono 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.

Romagnoli aggiunge riferimenti all'ambientazione del dramma all'inizio della versione, dopo la presentazione dei personaggi (cfr. Romagnoli 1914, 7: «La scena è in Argo, dinanzi alla reggia d'Agamennone. Are, statue, seggi»). All'interno del prologo, dopo i vv. 22-24 (ivi, 10: «Ed ora giunga, / giunga felice dei travagli il termine, / col fausto annunzio del notturno fuoco»), viene riportata un'altra didascalia che recita: «Lunga pausa.<sup>174</sup> Poi sulla cima del colle Aracneo, che incombe sulla città, s'accende e giganteggia un'immensa fiammata», a segnalare un mutamento significativo nell'azione drammatica (l'accensione del fuoco che annuncia la presa di Troia) a cui corrisponde, come si è osservato nel capitolo precedente, l'*incipit* di un preludio musicale (Pintacuda 1978a, 10).

Indicazioni sulle azioni compiute dai personaggi si hanno: dopo il v. 44 (Romagnoli 1914, 11: «[Scolta] Entra», al termine del monologo; ivi, 13: «Ventiquattro vecchioni argivi entrano, dodici per parte, dalle due pàrodoi: e movendo a passo ritmico, circondano lentamente l'ara di Diòniso» a segnalare l'ingresso del coro); dopo il v. 91 (ivi, 15) la didascalia descrive alcune azioni di Clitennestra e delle ancelle durante la *parodos* («Esce [*scil.* dal palazzo] un momento Clitennestra, seguita da ancelle, che spedisce in diverse direzioni, ad ardere fuochi sull'are»), giustificando le successive battute del coro che si rivolge a Clitennestra (A., *Ag.*, vv. 83-84: σὺ δέ, Τυνδάρειο / θύγατερ, βασίλεια

<sup>174</sup> Sulla pausa dopo il v. 21, decisiva per l'azione drammatica, cfr. *scholl. vet.* M 22a e 22b; *schol. vet.* T 22.

Κλυταιμήστρα);<sup>175</sup> dopo il v. 112 (Romagnoli 1914, 17: «Compiute le evoluzioni, i vecchioni si aggruppano intorno all'altare di Dioniso»); all'inizio del primo episodio (ivi, 27) la didascalia segnala il rientro in scena di Clitennestra («Rientra Clitennestra, alla quale alludono le ultime parole»); dopo il v. 502 (ivi, 38) la didascalia «Dalla città si levano clamori e grida confuse» anticipa le successive parole del coro (ivi, 39, vv. 503-505: «Odi! Per la città spandesi rapido / il grido per il fausto / messaggio»); dopo il v. 532 (ivi, 41: «[Araldo] giunge correndo, si gitta a bocconi al suolo, bacia la terra»); dopo il v. 660 (ivi, 47: «Clitennestra entra [*scil.* nella reggia]»); a p. 51 si segnala l'uscita dell'Araldo; all'inizio del terzo episodio (ivi, 59) viene annunciato l'ingresso in scena di Agamennone, di Cassandra e delle comparse («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»);<sup>176</sup> a p. 63 la didascalia indica l'entrata in scena di Clitennestra «seguita da sei ancelle che portano sulle braccia tappeti di porpora» a preludio dell'azione successiva; dopo il v. 1036 (ivi, 68: «[Agamennone] indica Cassandra»); dopo il v. 1065 (ivi, 69 «[Clitennestra] entra nella reggia» al termine del terzo episodio); dopo il v. 1121 (ivi, 74: «[Clitennestra] Esce dalla reggia, e si rivolge a Cassandra»); dopo il v. 1136 (*ibidem*: «[A] a Cassandra che rimane muta»); al termine del quarto episodio (ivi, 92: «Cassandra entra nella reggia»); dopo il v. 1460 (ivi, 95: «[Agamennone] dal di dentro») a segnalare le grida del re assassinato; dopo il v. 1489 (ivi, 97: «Sulla soglia della reggia, con la bipenne ancora in mano, macchiata di sangue, appare [Clitennestra]»); dopo il v. 1565 (ivi, 101) «[Clitennestra] accenna entro la reggia», ossia indica i cadaveri di Agamennone e Cassandra all'interno.

<sup>175</sup> Alla fine del v. 82 della sua copia dell'edizione di Schneidewin (1883, 13) 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.

<sup>176</sup> Dalle testimonianze fotografiche si evince che l'ingresso di Agamennone sul carro fu effettivamente portato in scena.

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, Romagnoli (1922a, 5) descriverà questo personaggio come «un entusiasta, pieno di sentimento e di fuoco» 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”» (Gargallo 1934, 116-117).<sup>177</sup>

### 3.2. I 'COPIONI'

L'analisi della traduzione di *Agamennone* ha messo in rilievo come il testo, al contrario di *Baccanti*, non coincida con il vero e proprio adattamento per lo spettacolo siracusano, seppure le indicazioni sceniche contenute nelle didascalie insieme alla caratterizzazione dei personaggi possano essere state elaborate da Romagnoli in prospettiva drammatica. Per avvicinarsi maggiormente alla versione scenica, tuttavia, 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 dello spettacolo.

L'edizione conservata nell'Archivio di Siracusa, ad esempio, presenta rare note a matita (forse di Romagnoli stesso),<sup>178</sup> espun-

<sup>177</sup> 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. Romagnoli 1914, 41, vv. 536-538: «Io non credevo / più di morire in questo argivo suolo, / né parte avere di sì dolce avello»).

<sup>178</sup> 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 ricostruzione proposta in Di Martino 2019a, 192, n. 55 con «Clitennestra canta» nonostante, come nota

zioni e altri segni limitati alla porzione di testo che da p. 13 (ingresso del coro) arriva fino a p. 37 (finale del primo stasimo). Le croci a matita, disseminate in queste pagine, si riferiscono ai presunti tagli di battute e riguardano soprattutto le parti corali. Una prima espunzione corrisponde ai vv. 113-283 (AFI, Romagnoli 1914, 17-25), 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 Clitennestra di renderlo partecipe del motivo per il quale ha ordinato di svolgere sacrifici in tutta la città (*Ag.*, vv. 83-103 = Romagnoli 1914, 15-16, vv. 92-112) e il primo episodio in cui la regina racconta ai vecchi di Argo la staffetta dei fuochi e la presa di Troia da parte degli Achei. Inoltre, le testimonianze riportano che all'interno della *parodos* fu eseguito anche un canto in ritmo anapestico da parte dei coristi mescolati alle masse (Pintacuda 1978a, 10), che potrebbe quindi aver sostituito parte del canto del Coro.

Proseguendo con l'elenco dei tagli sul 'copione' AFI, pare che anche il monologo della staffetta dei fuochi pronunciato da Clitennestra fosse stato eliminato: altre croci, infatti, si trovano in riferimento ai vv. 311-349 (AFI, Romagnoli 1914, 29-31) creando un rimando diretto alla lunga battuta della regina che descrive la situazione dopo la presa di Troia fino al v. 370 (*ivi*, 32), dove un nuovo taglio si protrae al v. 384 (*ibid.*), 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. 455-456 e 485-502 (*ivi*, 36; 37-38).

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

---

l'autrice, non vi siano riferimenti ad una parte canora eseguita dall'attrice durante lo spettacolo.

«misurata nel gesto, varia nelle intonazioni, lenta come una lusinga nella recita»<sup>179</sup> viene lodata proprio in riferimento al monologo dell'accensione dei fuochi, quindi effettivamente portato in scena nonostante le indicazioni contrarie sul 'copione' AFI. Il testo conservato nel Fondo Romagnoli, invece, mantiene il monologo senza alcun taglio e costituisce, quindi, un'ulteriore prova a favore della presenza nello spettacolo 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».<sup>180</sup> I numeri segnalati da Romagnoli solo parzialmente corrispondono ai numeri di pagina che nel 'copione' AFI riportano i tagli al testo, eppure è 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, segni di espunzioni, modifiche e altro. 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 suddivisi in dieci «Vecchioni» e dieci «Capigruppo», questi

<sup>179</sup> AFI, Rassegna stampa 1914, «L'eco della cultura», 15 aprile 1914.

<sup>180</sup> AFI, Trattative con il Professore Ettore Romagnoli e contratti definitivi, b. 3, fasc. 1, Lettera di Romagnoli a Gargallo, s.l., s.d.

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 pp. 13-16, corrispondenti ai vv. 45-112 della parodo,<sup>181</sup> 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;<sup>182</sup> a p. 39, in riferimento ai vv. 503-513, 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); a p. 72, in riferimento ai vv. 1083-1091; alle pp. 95-97, la suddivisione dei vv. 1462-1487, 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); alle pp. 103-108, altri brani sono pronunciati dai corifei in riferimento ai vv. 1578-1584, 1600-1606, 1625-1632, 1667-1681<sup>183</sup> e a p. 114 ai vv. 1792-1794.

Altri tipi di annotazioni riguardano modifiche al testo e indicazioni sceniche: a p. 9, prima del monologo della Scolta, si legge «[...] squilli [...]» in riferimento agli squilli di tromba che precedono la rappresentazione;<sup>184</sup> a p. 13, in corrispondenza con l'inizio della parodo, Romagnoli annota «Più vicini all'ara», forse come indicazione di movimento; a p. 30, sul margine in basso, si trova

---

<sup>181</sup> Già nel testo a stampa i coreuti che parlano sono quattro: A, B, C, D.

<sup>182</sup> Indicativa, a questo proposito, è la distribuzione dei vari membri del coro come riportata in Romagnoli 1922a: oltre al Corifeo, che pronuncia il maggior numero di battute, il traduttore affida alcuni versi anche ai Coreuti I, II, III, IV.

<sup>183</sup> 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.

<sup>184</sup> AFI, «Giornale di Sicilia», 17 aprile 1914.

in blu un rinvio a p. 33 (inizio del primo stasimo) mentre in rosso Romagnoli rimanda a pagina 39;<sup>185</sup> a p. 32, in margine al v. 379, si legge una modifica «e macchiate» per «pur se immuni» che viene cancellato;<sup>186</sup> a p. 34, in margine ai vv. 410-422, si legge un asterisco seguito da «Rumori [...] Squilli» per indicare, di nuovo, un commento musicale a segnalazione dell'arrivo dell'Araldo;<sup>187</sup> a p. 42, sul margine in alto Romagnoli annota in rosso una versione alternativa ai vv. 567-568 («che fu minore dell'oltraggio la pena il castigo»); a p. 44, al v. 587 «morte» sostituisce «morire»;<sup>188</sup> a p. 45, al v. 613 «Troppo abbonda» sostituisce «superiore»;<sup>189</sup> a p. 49, al v. 693 «Ma quando giunge ad annunziar che prosperi» sembra essere modificato in «io giungo ad Argo ad annunciar che prosperi»; a p. 57, in corrispondenza dei vv. 831-832, si legge in greco «πότμος οἴκων εὐθυδίκων καλλίπαις αἰεὶ ἔστιν» (cfr. *Ag.*, vv. 761-762: οἴκων γὰρ εὐθυδίκων / καλλίπαις πότμος αἰεὶ); a p. 60, in corrispondenza dei vv. 870-881 si trova in rosso la scritta «leggere»; a p. 61, in margine al v. 890 («s'accostava la man della speranza») si legge «ἐλπὶς χειρός» (= *Ag.*, v. 817); a p. 63, in riferimento al v. 933 si legge in rosso «il piede fra noi fermi», inversione di «fra noi fermi il piede»;<sup>190</sup> a p. 65, in margine ai vv. 978-983 si leggono i numeri «1 / 2 / 3 / 1 / 2 / 3»; a p. 67, in margine al v. 1024 cancellato con un tratto a matita si trova una traduzione alternativa «Ma senza invidia alcun non è felice»;<sup>191</sup> a p. 74, in margine si legge «Di qui a pagina 81 al segno ← → [stam-pando?] tutto, senza tener conto delle scancellature con la matita»

<sup>185</sup> Sull'interpretazione di questi dettagli vd. *infra*.

<sup>186</sup> In Romagnoli 1922a, 41 il verso rimane lo stesso dell'edizione 1914 («pur se immuni dalle offese ai Numi») lasciando presumere che si tratti di una modifica attoriale.

<sup>187</sup> Vd. *infra* per il possibile taglio dei restanti versi dello stasimo.

<sup>188</sup> Ivi, 51 riporta il verso modificato: «Come te dico! Ora, anche morte è dolce!».

<sup>189</sup> Ivi, 52 presenta un'ulteriore variante: «ben prevale il guadagno».

<sup>190</sup> Ivi, 66 mantiene la modifica.

<sup>191</sup> Ivi, 70 non modifica la versione.

e, appunto, a p. 81 in margine al v. 1246 si riporta il segno «← →» con a fianco la dicitura «Fin qui»;<sup>192</sup> a p. 76, prima dei vv. 1164-1165 pronunciati da Cassandra («Ahimè, terra! Ahimè, terra! / Apollo! Apollo!») si legge la didascalia «prorompendo improvvisa» che potrebbe fungere da indicazione attoriale; a p. 80, in corrispondenza del v. 1237 si varia «a te dissono canto» in «Su te dissono canto»;<sup>193</sup> a p. 83, al v. 1292 «reggia» sostituisce «casa»; a p. 92, dopo il v. 1433 corre una linea e sul margine destro è riportata l'indicazione scenica «sale gradini», da riferire all'azione di Cassandra che si avvia all'interno della reggia, collocata nella scenografia in cima a una scalinata; a p. 101, dopo il v. 1577 del monologo di Clitennestra si legge l'indicazione «Entra [*scil.* nella reggia]»; a p. 111, prima del monologo di Egisto si legge sul margine superiore «A capo di una schiera di suoi seguaci entra Egisto e sale sui gradini della reggia», probabilmente un'indicazione scenica convertita in didascalia nell'edizione del 1922.<sup>194</sup>

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. Della parodo (pp. 13-25) sono tagliati i vv. 75b-78, mentre i vv. 96-97 sono cancellati in rosso con a fianco un rimando a p. 27; tuttavia, immediatamente di seguito, alcuni segni a matita blu riportano l'eliminazione dei vv. 104-112 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 definiti-

---

<sup>192</sup> 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*).

<sup>193</sup> Romagnoli 1922a, 83 mantiene la modifica.

<sup>194</sup> Cfr. Romagnoli 1922a, 111: «Seguito da una schiera di compagni armati, irrompe sulla scena EGISTO».



va) dall'uso del rosso. In entrambi i casi, il rinvio alla pagina 27 intende evidenziare il taglio delle restanti pagine (i vv. 113-283) 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 Clitennestra ed eliminando non solo la divagazione sul sacrificio di Ifigenia, forse troppo oscura per il pubblico non colto, ma anche i vv. 284-290 (= *Ag.*, vv. 258-263) pronunciati dai vecchi Argivi per introdurre il discorso della regina: una croce rossa prima del v. 291 potrebbe far propendere per questa ipotesi dal momento che ai vv. 92-95 (= *Ag.*, vv. 83-87) il coro già si rivolge a lei per chiederle per quale motivo abbia ordinato sacrifici agli dèi (*figg. 18 e 19*).<sup>195</sup>

Alle pp. 31-32 del primo episodio vengono cancellati i vv. 347-388 corrispondenti alla domanda del coro sulla presa di Troia e la relativa risposta di Clitennestra, forse ripetitive rispetto alla narrazione dell'accensione dei fuochi. Riguardo al primo stasimo (pp. 33-38) i tagli potrebbero coincidere con i vv. 398-403 e 410-502: nello specifico, alle pp. 33-34 i versi eliminati sembrano indicati non solo da croci ma, forse, sono anche 'incorniciati', in quanto a margine del v. 410 si legge un rinvio a p. 39, cioè all'inizio del secondo episodio (pp. 39-51).

Anche quest'ultimo presenta dei versi eliminati: vv. 530-532, forse ripetitivi rispetto alle precedenti affermazioni del coro (vv. 514-515); i vv. 542b-545 (= *Ag.* 511-513), riferimento 'dotto' all'ostilità di Apollo contro i greci nel corso della guerra di Troia; i vv. 563-565 sul ritorno di Agamennone, già annunciato poco prima ai vv. 555-558; il breve botta e risposta tra coro e Araldo ai

---

<sup>195</sup> AFI, «Giornale di Sicilia», 17 aprile 1914 conferma il taglio: «Subito dopo appare Clitennestra seguita da otto ancelle che invita ad ardere fuochi sulle are. Il coro la interroga: "Clitennestra, 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"».

vv. 577-578, che non aggiunge nulla allo svolgersi del dialogo; i vv. 633-642 e 647-649, che appartengono al discorso di Clitennestra e rappresentano una ripetizione di precedenti azioni drammatiche (il biasimo del coro nei confronti della regina 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 un segno a matita rossa cancella i vv. 661-667 e, a margine, si legge sempre in rosso un rimando a p. 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. 674-681, 684b-693, 718-722 (sui margini di questi ultimi si legge un «Sì» in blu), 728-731 (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. 661-732) definito dalla croce e dalla scritta in rosso, nonché sancito dall'azione scenica che indica l'uscita di Clitennestra.

Il secondo stasimo (pp. 53-57) viene eliminato e sostituito da un coro di bambini,<sup>196</sup> mentre nel terzo episodio (pp. 59-69) risultano eliminati: i vv. 857-862 (su di essi si trova una croce rossa e in margine l'annotazione «Leggere») e forse 863-869 (incorniciati), riportanti considerazioni gnomiche svolte dal coro e facilmente eliminabili per consentire il prosieguo dell'azione; i vv. 905b-920 e 926-929a, per snellire il discorso di Agamennone evitando di riprendere alcune massime morali e riferimenti 'dotti', come quello ai vv. 918-920 su Odisseo (significativamente tradotto con Ulisse per renderlo più prossimo all'italiano); i vv. 957-967, 972-976 e 985b-987 del discorso di Clitennestra 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. 988 «dal cocchio scendi»; i vv. 1011-1015 con cui Agamennone ripete di

---

<sup>196</sup> Cfr. Pintacuda 1978a, 10. Vd. anche *supra*.

non voler calpestare i tappeti di porpora; il v. 1065 («a cuor ti stia quel che tu sei per compiere!»).

Il terzo stasimo (pp. 71-73) è drasticamente ridotto con l'eliminazione dei vv. 1074-1078 e 1092-1121 con un rimando in rosso a pagina 74, che apre alla scena di Cassandra. Il quarto episodio (pp. 74-92) presenta i seguenti tagli: ai vv. 1128-1136 che riguardano le parole di Clitennestra sulla schiavitù subita da Eracle e riportano, in chiusura, una massima morale; i vv. 1192-1199 e 1208-1219, che presentano un botta e risposta tra Cassandra, ispirata da Apollo, e il coro, e forse risultano ripetitivi con le battute immediatamente precedenti; i vv. 1228b-1231; i vv. 1254-1277 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. 1309-1312 e il v. 1332 riportano alcuni scambi di battute ridondanti e forse sono stati eliminati per non rallentare l'azione; i vv. 1339-1344, in cui Cassandra equipara Clitennestra ai mostri Anfisbena, Scilla e al «Demone d'Averno» (Ἰ'Αἰδου μητέρα del v. 1235), sono eliminati forse perché i riferimenti sarebbero stati eccessivamente oscuri per il pubblico non specialista; i vv. 1361-1364 si riferiscono al fatto che Cassandra parla «in lingua ellena» risultano tagliati, nonostante alcune testimonianze riportino invece la presenza di quest'affermazione nello spettacolo;<sup>197</sup> i vv. 1380-1386, 1408, 1414-1416, 1424 potrebbero essere stati tagliati, anche in questo caso, per snellire il dialogo.

In riferimento al quarto stasimo (pp. 93-94) 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.<sup>198</sup> Il quinto episodio (pp. 95-101) presenta un solo taglio ai vv. 1488-1489, mentre il

<sup>197</sup> AFI, Rassegna stampa 1914, «L'eco della cultura», 15 aprile 1914.

<sup>198</sup> Pintacuda 1978a, 10.

finale (pp. 103-117) risulta drasticamente ridotto. Le battute di Clitennestra, che Romagnoli ha fatto uscire di scena come indicato dall'annotazione in basso dopo il v. 1577 (vd. *supra*), sono tutte eliminate, insieme ad alcune risposte del coro alla regina (vv. 1585-1599; 1607-1624; 1629; 1633-1666; 1681-1685; 1690-1721): non è chiaro, tuttavia, se questi tagli siano stati operati per costituire un nuovo canto corale, come potrebbe far presumere un'annotazione a p. 108 in margine ai vv. 1686-1689 che riporta la scritta «Ritornello». Infine, i vv. 1786-1788 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 prosieguo 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.

## EPILOGO

### UN «MODERNO UMANISTA»\*

La ricerca ha tentato 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.

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 specialistica. 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 tradusse in un'attività tanto intensa

---

\* L'espressione è ripresa dall'articolo *Un moderno umanista: Ettore Romagnoli*, pubblicato senza indicazione dell'autore su «Laboravi Fidenter», 1 (1934), fasc. I, 5-6.

quanto aperta ai canali più vari: pubblicazioni monografiche, versioni integrali dei poeti greci, spettacoli teatrali, articoli di giornale e, addirittura, trasmissioni radiofoniche.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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 (Romagnoli 1935b, 275).

Gli studi accademici e divulgativi condotti sulla commedia, la tragedia e la musica greche emergono 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

---

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> Le edizioni usate per la traduzione di *Agamennone* sono, come si è visto nel cap. III, ricche di simili annotazioni.

dell'Arte per quanto riguarda l'allestimento delle commedie di Aristofane oppure la reinvenzione del coro tragico nel tentativo di riprodurre 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 potrebbe 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.<sup>3</sup>

Infine, la ricerca di una 'performabilità' della traduzione di un testo teatrale ha guidato l'analisi delle versioni di *Baccanti* e *Agamennone*. 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 Roma-

---

<sup>3</sup> Cfr. Filipponi 1928, 210-214. Un video del dramma è disponibile online sul sito dell'Archivio Luce (<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051722/1/il-mistero-persefone.html?startPage=0>).

gnoli sul dionisiaco e sull'origine della tragedia, in particolare riguardo al 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» (Romagnoli 1912, xvii). 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 snellita 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 del 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*» (Romagnoli 1922a, 3). L'organicità formale dello spettacolo viene, quindi, a coinvolgere anche le dinamiche drammaturgiche del testo stesso, concepito nella sua natura di testo-spettacolo<sup>4</sup> potenzialmente aperto a modifiche, aggiunte e libere interpretazioni.

---

<sup>4</sup> Per una definizione cfr. Cascetta 1985, 87-88.



## FOTOGRAFIE E IMMAGINI





*Fig. 1*  
Agave (Mary Martello Maluta)  
in *Baccanti*, Teatro del Popolo di Milano (1913).  
Fondo Romagnoli.



*Fig. 2 - Foto di scena tratta da *Baccanti*,  
Teatro del Popolo di Milano (1913). Fondo Romagnoli.*



*Fig. 3 - Foto di scena tratta da *Alceste*,  
Teatro del Popolo di Milano (1913). Fondo Romagnoli.*



*Fig. 4 - Foto di scena tratta dal Ciclope, Teatro del Popolo di Milano (1913). Fondo Romagnoli.*



*Fig. 5 - Foto di scena tratta dalle Nuvole, Teatro del Popolo di Milano (1913), da «L'illustrazione italiana», 9 marzo 1913, p. 238.*

**PRIMAVERA CLASSICA  
NEI TEMPLI DI AGRIGENTO**  
9-20 MAGGIO 1928  
ALTO PATRONATO S. E. MUSSOLINI  
DIREZIONE ARTISTICA ETTORE ROMAGNOLI



**RIEVOCAZIONI CLASSICHE**  
IL MISTERO DI PERSEFONE VERSI E MUSICA DI E. ROMAGNOLI  
L' ODE PINDARICA PER TERONE DI AGRIGENTO  
ESECUZIONE CORALE DANZATA  
ALCESTI DI EURIPIDE

\* ESENTE DA BOLLO - DISPOSIZIONE MINISTERIALE 14 FEBBRAIO 1928 VI N° 55544 - S. AL. EGVAZZONI-ROMA

*Fig. 6*

Locandina del ciclo di eventi  
*Primavera classica nei templi di Agrigento*  
(9-20 maggio 1928). Fondo Romagnoli.

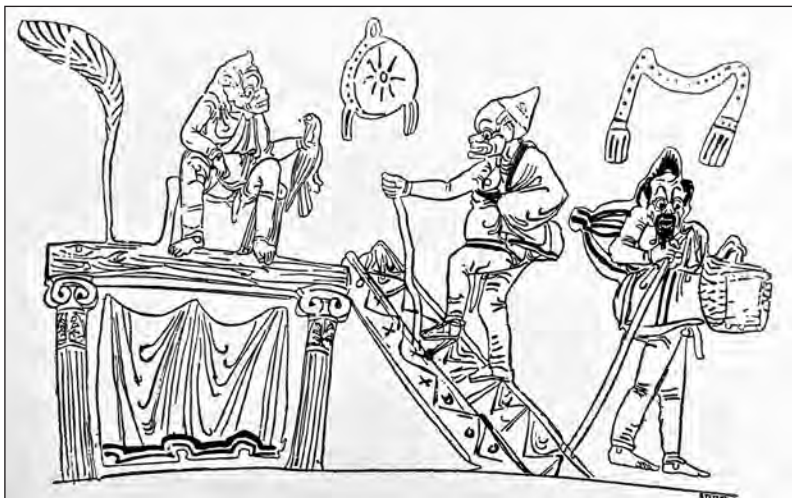


Fig. 7 - Bari, Museo nazionale, 2970,  
da E. Romagnoli, *Filologia e poesia*.  
*Saggi critici*, Zanichelli, Bologna 1958, p. 173.



Fig. 8 - Foto di scena dalle *Nuvole*, Teatro del Popolo di Milano (1913).  
Da sinistra Tirchippide, Socrate e Lesina. Fondo Romagnoli.



*Fig. 9*

*Skyphos o kotylos,*

Processione dionisiaca e avviamento al sacrificio,  
da G. Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci dipinti  
delle necropoli felsinee*, a cura del Comune di Bologna,  
Schio 1912, p. 39, fig. 23.



*Fig. 10*

Cartolina con scena tratta da *Baccanti*,  
Teatro romano di Fiesole (1913).  
Fondo Romagnoli.



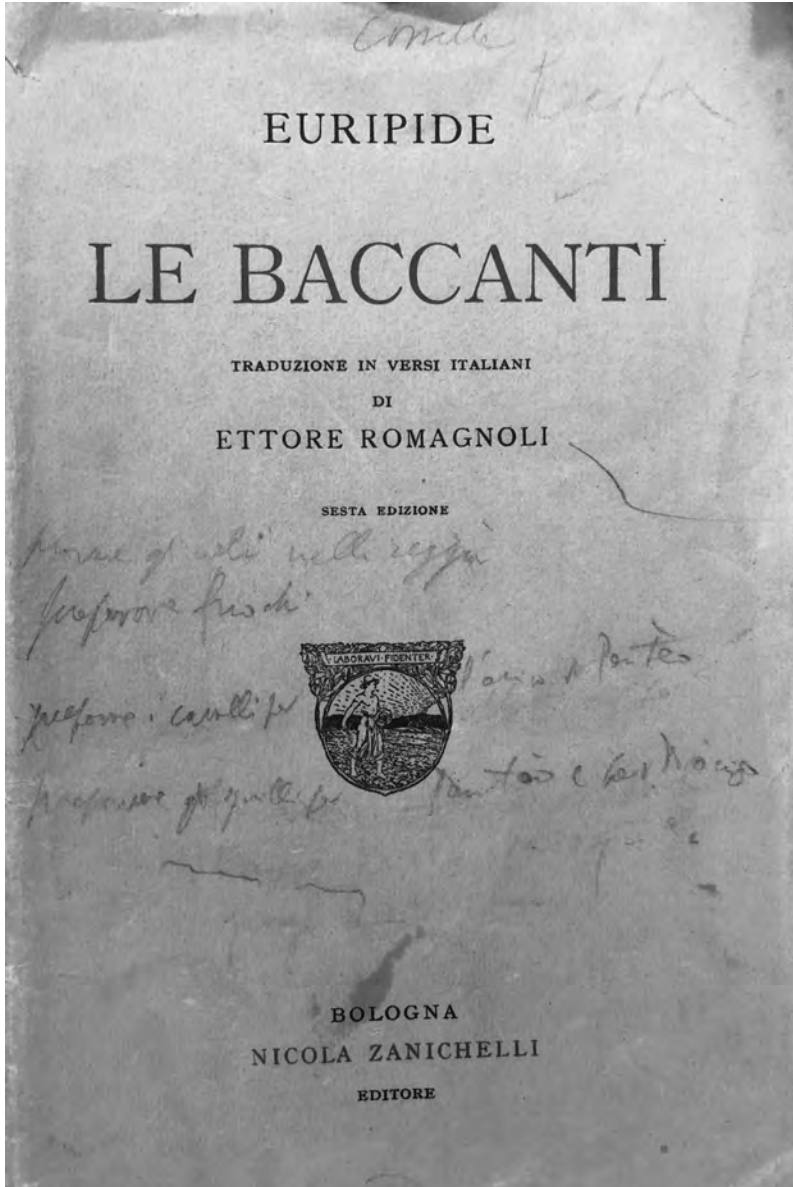


Fig. 11 - Euripide, *Le baccanti*, traduzione in versi italiani di E. Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1922, frontespizio. Fondo Romagnoli.

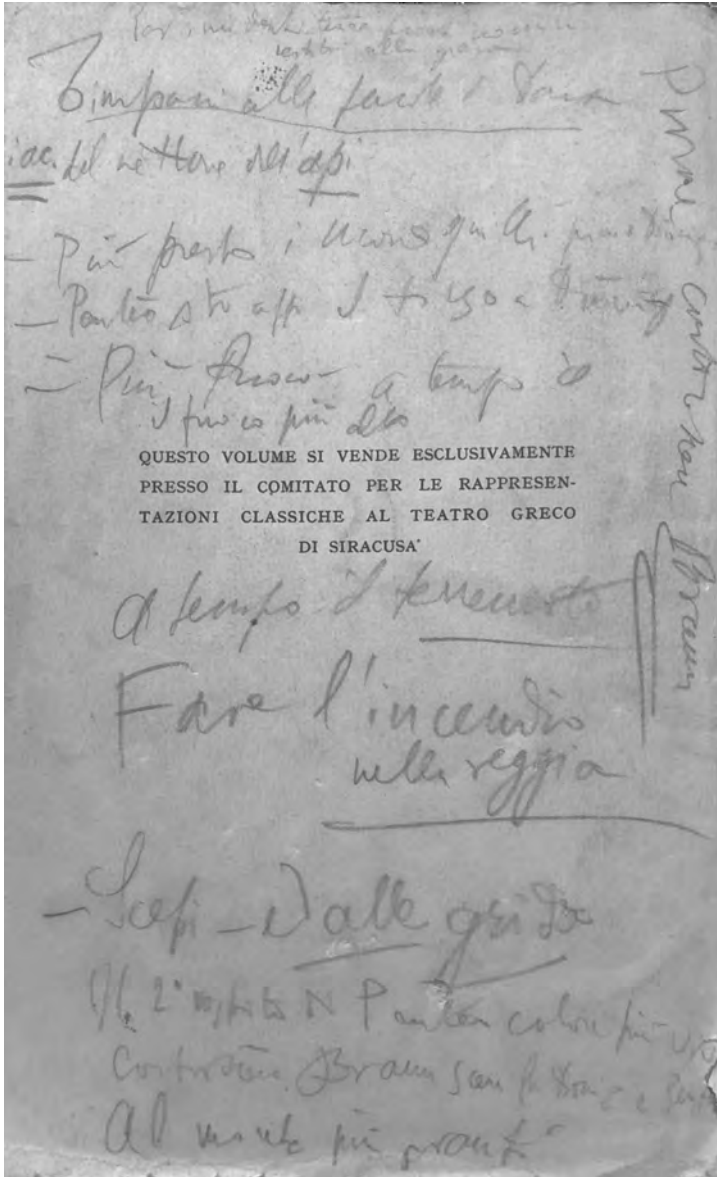


Fig. 12 - Euripide, *Le baccanti*, traduzione in versi italiani di E. Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1922, quarta di copertina. Fondo Romagnoli.

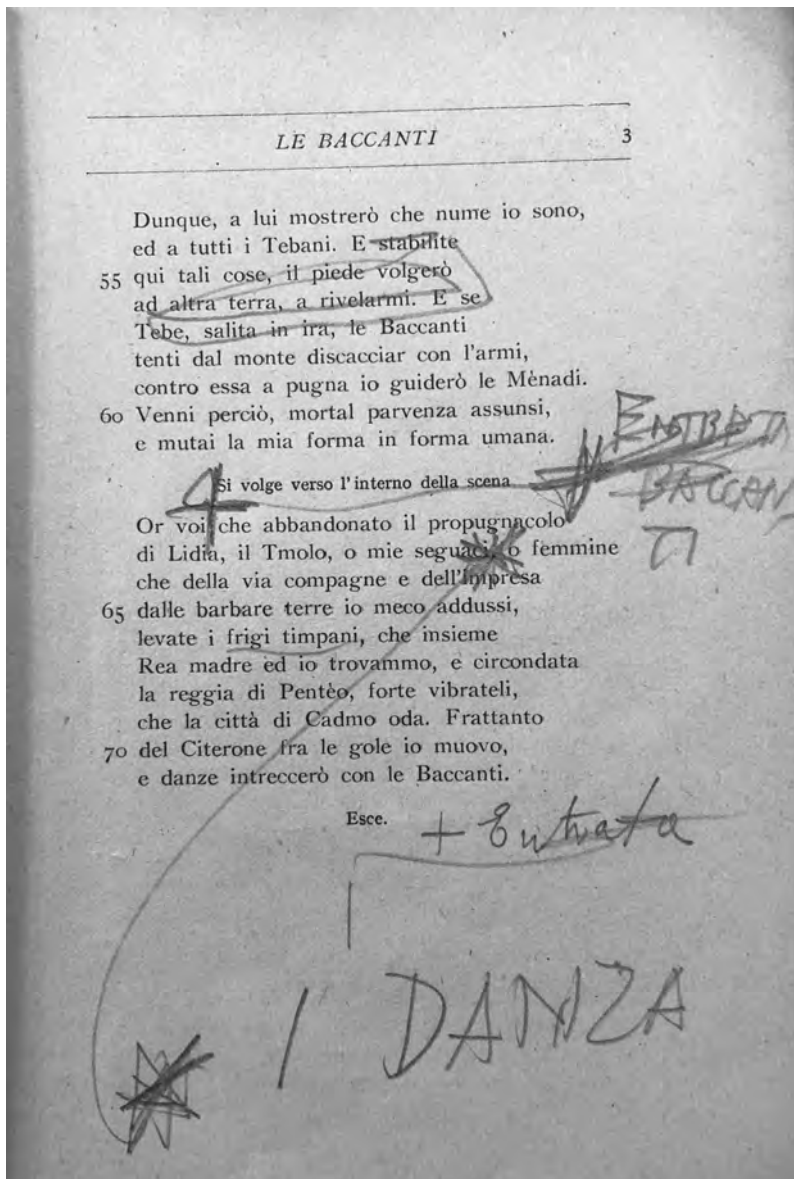


Fig. 13 - Euripide, *Le baccanti*, traduzione in versi italiani di E. Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1922, p. 3.

Fondo Romagnoli.

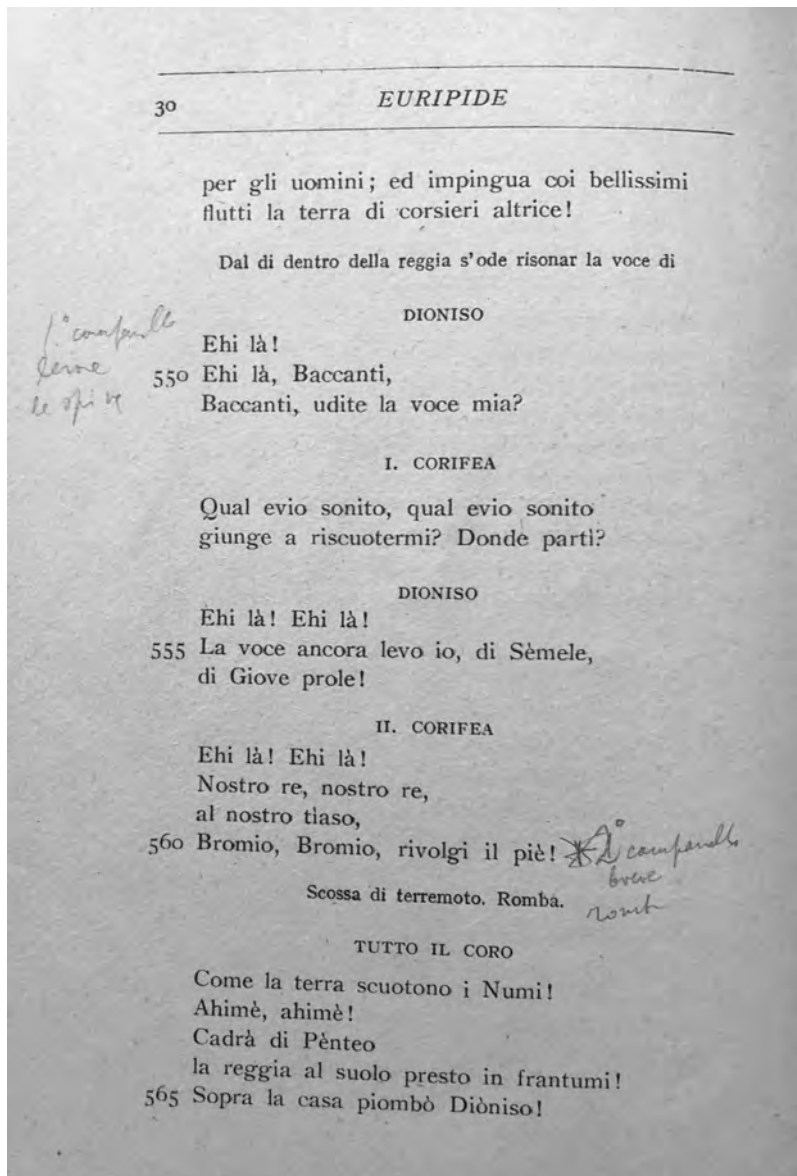
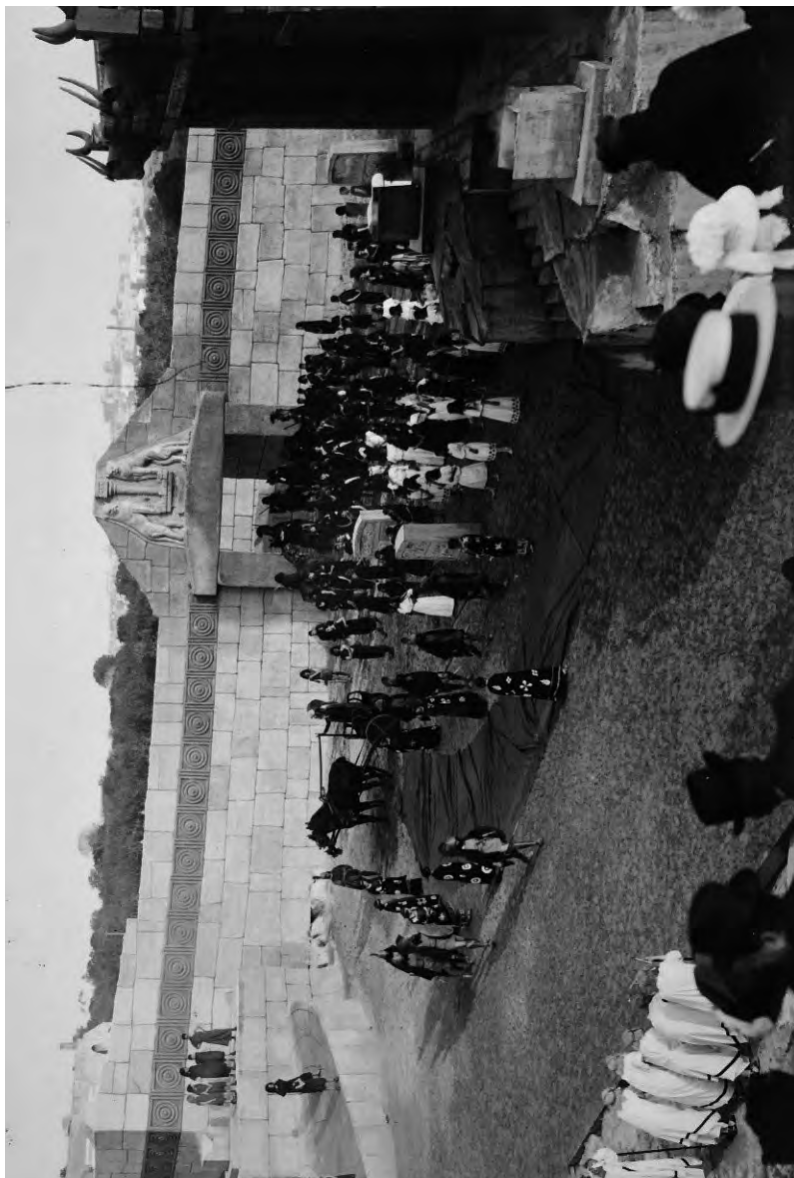


Fig. 14 - Euripide, *Le baccanti*, traduzione in versi italiani di E. Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1922, p. 30. Fondo Romagnoli.



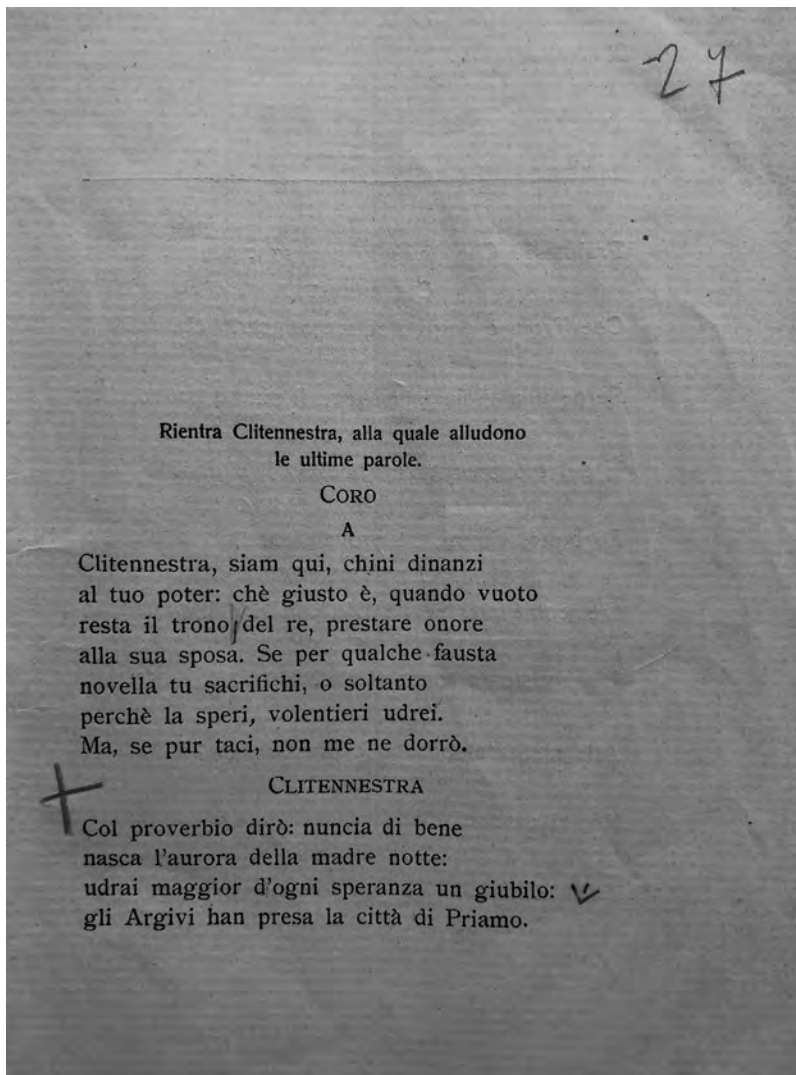
*Fig. 15* - Foto di scena da *Agamennone*,  
Teatro greco di Siracusa (1914), foto di A. Maltese.  
AFI Archivio Fondazione INDA Siracusa.



*Fig. 16 - Clitennestra (Teresa Mariani) in Agamennone, Teatro greco di Siracusa (1914), foto di A. Maltese. AFI Archivio Fondazione INDA Siracusa.*



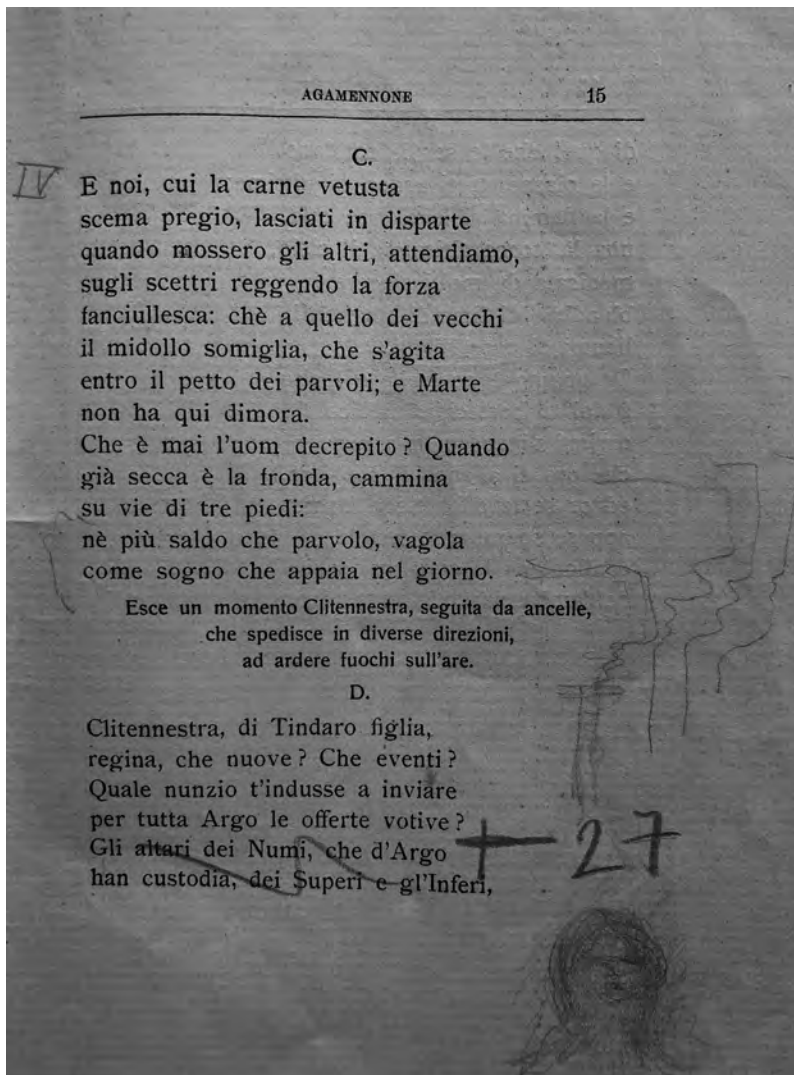
*Fig. 17 - Cassandra (Elisa Berti Masi) e Agamennone (Gualtiero Tumati) in Agamennone, Teatro greco di Siracusa (1914), foto di A. Maltese. AFI Archivio Fondazione INDA Siracusa.*



*Fig. 18*

Eschilo, *Agamennone*, tradotto in versi italiani  
da E. Romagnoli, a cura del Comitato  
per le rappresentazioni classiche al Teatro greco,  
Società Tipografica, Siracusa 1914, p. 15.  
Fondo Romagnoli.





*Fig. 19*

Eschilo, *Agamennone*, tradotto in versi italiani  
 da E. Romagnoli, a cura del Comitato  
 per le rappresentazioni classiche al Teatro greco,  
 Società Tipografica, Siracusa 1914, p. 27.  
 Fondo Romagnoli.



## BIBLIOGRAFIA



- Ackerman 1986: R. Ackerman, *Euripides and Professor Murray*, «The Classical Journal», 81 (1986), fasc. IV, pp. 329-336.
- Ackerman 2002 [1991]: R. Ackerman, *The Myth and Ritual School: J.G. Frazer and the Cambridge Ritualists*, Routledge, New York - London 2002 [1991].
- Albini 1988: U. Albini, *Testo e palcoscenico. Divagazioni sul teatro antico*, Levante, Bari 1988.
- Andriani 1934: O. Andriani, *La strage dei versi nelle pseudo rappresentazioni classiche di Siracusa*, «Il Giornale dell'Arte», 1-15 aprile 1934.
- Arrighetti et al. 1982: G. Arrighetti et al. (a cura di), *Aspetti di Hermann Usener filologo della religione. Seminario della Scuola normale superiore di Pisa, 17-20 febbraio 1982*, prefazione di A. Momigliano, Giardini, Pisa 1982.
- Ascoli 1968<sup>2</sup>: G.I. Ascoli, *Scritti sulla questione della lingua*, a cura, con introduzione e nota bibliografica di C. Grassi, Einaudi, Torino 1968<sup>2</sup>.
- 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. XIV Congresso nazionale, Genova, 15-18*

- settembre 2010. *Sessioni Parallele*, Città del Silenzio, Novi Ligure 2012, pp. 1-9.
- Baldi - Moscardi 2006: G.D. Baldi - A. Moscardi, *Filologi e antifilologi. Le polemiche negli studi classici in Italia tra Ottocento e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2006.
- Baldo 2017: I.F. Baldo, «*Vestir di grazioso manto*». *Giacomo Zanella traduttore*, Editrice Veneta, Vicenza 2017.
- Barbanera 1998: M. Barbanera, *L'archeologia degli italiani. Studi, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, con un contributo di N. Terrenato, Editori Riuniti, Roma 1998.
- Barbanera - Curcio 2021: M. Barbanera - M. Curcio, *Paolo Orsi e il progetto del Dramma antico al Teatro Greco di Siracusa: il fragile equilibrio tra valorizzazione e tutela*, in M. Valensise (a cura di), Oresteia. *Atto secondo. La ripresa delle rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa dopo la Grande Guerra e l'epidemia di Spagnola. Catalogo della mostra (Siracusa, Palazzo Greco, 1 luglio 2021 - 30 settembre 2022)*, Electa, Milano 2021, pp. 48-67.
- Barbina 2005: A. Barbina, *Edoardo Boutet. Il romanzo della scena*, Bulzoni, Roma 2005.
- Bassnett 1991: S. Bassnett, *Translating for the Theatre. The Case Against Performability*, «TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction», 4 (1991), fasc. I, pp. 99-111.
- Bassnett 1998: S. Bassnett, *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, in S. Bassnett - A. Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon 1998, pp. 90-108.
- Bassnett 2004 [1988]: S. Bassnett, *Translation Studies*, Routledge, London - New York 2004 [1988]
- Beare 1964: W. Beare, *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, Methuen, London 1964.
- Bellomia 1930: F. Bellomia, *Le rappresentazioni al teatro greco di Siracusa*, «Adsisto» (1930), pp. 14-16.

- Belloni 2018: L. Belloni, *La parola 'eschilea' di Ildebrando Pizzetti in Assassinio nella cattedrale*, «Paideia», 73 (2018), fasc. I, pp. 335-360.
- Bellotti 1825: Eschilo, *Tragedie*, tradotte da F. Bellotti, Stamperia Francese, Napoli 1825.
- Bellotti 1851: Euripide, *Tragedie*, recate in italiano da F. Bellotti, vol. 4, Tipografia Bernardoni, Milano 1851.
- Beltrami 2002: P.G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Benedetto 2012: G. Benedetto, *Scuola classica, studi classici e la svolta dell'Unità*, «Atene e Roma», n.s., (2012), fasc. III-IV, pp. 384-429.
- Bennet 1992: E.L. Bennet, *A Selection of Pylos Tablet Texts*, «Bulletin de correspondance hellénique», suppl. 25 (1992), pp. 103-127.
- Bertolini 1987: F. Bertolini, *Ancora su Wolf e i Prolegomena a Omero*, «Athenaeum», n.s., 65 (1987), pp. 211-226.
- Bethe 1896: E. Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum. Untersuchungen über die Entwicklung des Dramas, der Bühne, des Theaters*, Hirzel, Leipzig 1896.
- Bianchi 2017: F.P. Bianchi, *Cratino. Introduzione e testimonianze*, Verlag Antike, Heidelberg 2017.
- Bieber 1920: M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, De Gruyter, Berlin - Leipzig 1920.
- Bieber 1961<sup>2</sup>: M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton University Press, Princeton NJ 1961<sup>2</sup>.
- 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, Bulzoni, 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*, Thoemmes, London - New York 2004, pp. 19-33.
- Blanco 1982: G. Blanco, *Ettore Romagnoli e la civiltà ellenica*, Archeoclub d'Italia, Gela 1982.

- Böckh 1877: A. Böckh, *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Teubner, Leipzig 1877.
- Bonajuto [1927?]: V. Bonajuto, *Il teatro all'aperto*, Sindacato Italiano Arti Grafiche, Roma [1927?].
- Bordignon 2004: G. Bordignon, *Retorica archeologica e persuasione estetica: Duilio Cambellotti a Siracusa*, in M. Centanni (a cura di), *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa 1914-1948, catalogo della mostra (Siracusa, 23 maggio 2004 - 9 gennaio 2005)*, Electa, Milano 2004, pp. 15-19.
- Bordignon 2012: G. Bordignon, «Musicista poeta danzatore e visionario». *Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa, 1914-1948*, «Quaderni di Dioniso», n.s., 3 (2012), pp. 1-268.
- Bordignon 2020: G. Bordignon, *Dalla filologia alla teatrabilità, e ritorno: il ruolo del coro danzante negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa tra il 1914 e il 1948*, «Danza e ricerca», 12 (2020), pp. 29-60.
- Boselli 2006: S. Boselli, *Tradurre per il teatro*, in F. Buffoni (a cura di), *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2006, pp. 625-642.
- Bossina 2020: L. Bossina, *Giorgio Pasquali e la filologia come scienza storica*, in D. Lanza - G. Ugolini (a cura di), *Storia della filologia classica*, Carocci, Roma 2020, pp. 277-314.
- Boutet 1893: E. Boutet, *Sara Bernhardt*, «Nuova Rassegna», 22 gennaio 1893.
- Boutet 1909: E. Boutet, *Ippolito*, «Avanti!», 9 gennaio 1909.
- Braun - Haevernick 1981: K. Braun - T.E. Haevernick, *Das Kabirenheiligtum bei Theben*, Band 4: *Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben*, De Gruyter, Berlin 1981.
- Brioschi - Landi 1998: G. Leopardi, *Epistolario*, vol. 1, a cura di F. Brioschi - P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Browne 1909: H. Browne, *The Teaching of Greek Choral Metre*, «Proceedings of the Classical Association», 6 (1909), pp. 1-5.



- Burkert 2010: W. Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, con una prefazione di G. Arrighi, Jaca Book, Milano 2010.
- [Cajo] 1913: Anonimo, *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.
- Calder 1991: W.M. Calder (ed.), *The Cambridge Ritualists Reconsidered. Proceedings of the First Oldfather Conference, Held on the Campus of the University of Illinois at Urbana-Champaign, April 27-30 1989*, American Scholars Press, Atlanta GA 1991.
- Cambellotti 1999 [1936]: D. Cambellotti, *La scena nelle rievocazioni classiche*, in Id., *Teatro storia arte*, a cura di M. Quesada, Novecento, Palermo 1999 [1936], pp. 17-28.
- Cambellotti 1999 [1938]: D. Cambellotti, *Il risorgere delle rappresentazioni all'aperto*, in Id., *Teatro storia arte*, a cura di M. Quesada, Novecento, Palermo 1999 [1938], pp. 43-49.
- Cambellotti 1999 [1948a]: D. Cambellotti, *Il contributo delle arti figurative negli spettacoli classici*, in Id., *Teatro storia arte*, a cura di M. Quesada, Novecento, Palermo 1999 [1948a], pp. 71-76.
- Cambellotti 1999 [1948b]: D. Cambellotti, *L'allestimento scenico degli spettacoli classici*, in Id., *Teatro storia arte*, a cura di M. Quesada, Novecento, Palermo 1999 [1948b], pp. 77-86.
- Canfora 1980: L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Einaudi, Torino 1980.
- Canna 1874: G. Canna, *Saggio di studii sopra il carme esiodico Le opere e i giorni*, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 2 (1874), pp. 454-494.
- Cary 1963: E. Cary, *Les grands traducteurs français. Étienne Dolet, Amyot, Mme Dacier, Houdar de la Motte et les traducteurs d'Homère, Galland et les traducteurs des Mille et une nuits, Gérard de Nerval, Valéry Larbaud*, Librairie de l'Université Georg, Genève 1963.

- Casali 2021: G. Casali, *Giuseppe Mulè. Le radici antiche della musica nuova*, in M. Valensise (a cura di), Oresteia. *Atto secondo. La ripresa delle rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa dopo la Grande Guerra e l'epidemia di Spagnola. Catalogo della mostra (Siracusa, Palazzo Greco, 1 luglio 2021 - 30 settembre 2022)*, Electa, Milano 2021, pp. 76-85.
- Casali 2022: G. Casali, *Rievocare la musica greca antica: Ettore Romagnoli e la collaborazione con Giuseppe Mulè per le rappresentazioni classiche al Teatro greco di Siracusa*, «Greek and Roman Musical Studies», 10 (2022), fasc. I, pp. 217-252.
- Cascetta 1985: A. Cascetta, *L'educazione estetica dell'adolescente. Linee di approccio alle arti dello spettacolo*, in B. Cuminetti (a cura di), *Educazione e teatro*, Vita e Pensiero, Milano 1985, pp. 82-95.
- Catteruccia 1951: L.M. Catteruccia, *Pitture vascolari italiote di soggetto teatrale comico*, Bardi, Roma 1951.
- Cavarzere - Varanini 2000: A. Cavarzere - G.M. Varanini (a cura di), *Giuseppe Fraccaroli (1849-1918). Letteratura, filologia e scuola fra Otto e Novecento*, Università degli Studi di Trento, Trento 2000.
- Ceadel 1940: E.B. Ceadel, *The «Askeu collations» of Aeschylus*, «Classical Quarterly», 34 (1940), pp. 55-60.
- Ceni 1988: J. Milton, *Sansone agonista*, a cura di A. Ceni, Studio Tesi, Pordenone 1988 [1671].
- Centanni 1991: M. Centanni, *I canti corali infraepisodici nella tragedia greca*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1991.
- Cerri 1997: G. Cerri, *Wolf e Vico: un rapporto problematico*, in S. Cerasuolo (a cura di), *Friedrich August Wolf e la scienza dell'antichità. Atti del convegno internazionale (Napoli, 24-26 maggio 1995)*, Arte tipografica, Napoli 1997, pp. 99-118.
- Chancellor 1979: G. Chancellor, *Implicit Stage Directions in Ancient Greek Drama: Critical Assumptions and the Reading Public*, «Arethusa», 12 (1979), fasc. II, pp. 133-152.
- Che 2011: S.J. Che, *The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts*, «inTRAlinea», 13 (2011), pp. 1-5.

- Ciocca 1935: G. Ciocca, *La tecnica del teatro di massa*, in *Convegno di lettere. Il teatro drammatico, Roma 8-14 ottobre 1934. Atti del convegno*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935.
- Cipriani - Masselli 2018: G. Cipriani - M.G. Masselli, *Pompei in sol bemolle: gli amori di Giove e Lalage alla prova dell'opere-tta*, «Caliope: Presença Clássica», 35 (2018), fasc. 1, pp. 4-57.
- Citti 1991: V. Citti, *Traduzione e rapporti intertestuali*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia. Atti del Convegno di Palermo, 6-9 aprile 1988*, D'Auria, Napoli 1991, pp. 91-102.
- Condello 2020: F. Condello, *Tragedia per (o contro) la scena: sparse osservazioni su traduzione, regia e 'proto-regia'*, «Visioni del tragico», 1 (2020), pp. 13-37.
- Condello - Pieri 2011: F. Condello - B. Pieri, *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno, Pàtron*, Bologna 2011.
- Condello - Pieri 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), pp. 553-603.
- Coppini 2003: D. Coppini, *Filologia classica fra Otto e Novecento*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. 11, Salerno, Roma 2003, pp. 911-928.
- Corcella 2021: A. Corcella, *Grecità e musica. Friedrich Spiro (1863-1940) e Assia Rombro (1873-1956)*, Basilicata University Press, Potenza 2021.
- Corrigan 1961: R.W. Corrigan, *Translating for Actors*, in W. Arrowsmith - R. Shattuck (eds.), *The Craft and the Context of Translation*, University of Texas Press, Austin 1961, pp. 95-106.
- Croce 1907: B. Croce, *Recensione a E. Romagnoli*, Origine ed elementi della commedia d'Aristofane, «*Studi italiani di filologia classica*», vol. 13, Firenze 1905, pp. 83-268, «La Critica», 5 (1907), pp. 206-213.
- Croce 1908 [1902]: B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, Laterza, Bari 1908 [1902].

- Croce 1911: B. Croce, *E di un valente traduttore*, «La Critica», 9 (1911), fasc. I, pp. 77-78.
- Croce 1917 [1915]: B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Laterza, Bari 1917 [1915].
- Croce 1921 [1919]: B. Croce, *Goethe, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Laterza, Bari 1921<sup>2</sup>.
- Croce 1936: B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Laterza, Bari 1936.
- Csapo 1986: E. Csapo, *A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697*, «Phoenix», 40 (1986), pp. 379-392.
- Cucchetti 1964: G. Cucchetti, *Ettore Romagnoli. A venticinque anni dalla sua morte e cinquant'anni dalla prima delle rappresentazioni classiche di Siracusa*, STEU, Urbino 1964.
- D'Amico 1921: S. D'Amico, *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, Mondadori, Milano 1921.
- D'Ancona 1891<sup>2</sup>: 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, Loescher, Torino 1891<sup>2</sup>.
- D'Annunzio 1886-1887: G. D'Annunzio, *Il melodramma*, «La Tribuna», 28 giugno 1886; 15 marzo 1887.
- D'Annunzio 1897: G. D'Annunzio, *La Rinascenza della tragedia*, «La Tribuna», 3 agosto 1897.
- D'Annunzio 1982 [1900]: G. D'Annunzio, *Il fuoco*, Mondadori, Milano 1982 [1900].
- De Falco 1948: V. De Falco, *Ettore Romagnoli ellenista*, «Dioniso», 11 (1948), fasc. II, pp. 121-134.
- Dearden 1988: C.W. Dearden, *Phlyax Comedy in Magna Graecia: A Reassessment*, in J. Betts - J. Hooker - J.R. Green (eds.), *Studies in Honour of T.B.L Webster*, vol. 2, Bristol Classical Press, Bristol 1988, pp. 33-41.
- Degani 1969: E. Degani, *Ettore Romagnoli*, in G. Grana (a cura di), *I critici*, vol. 2, Marzorati, Milano 1969, pp. 1431-1448.

- Degani 1988: E. Degani, *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*, Istituto Accademia delle Scienze di Bologna, Bologna 1988, pp. 117-137.
- Degani 1989: E. Degani, *La filologia greca nel secolo XX (Italia)*, in G. Arrighetti - O. Fogazza - L. Gamberale - F. Montanari (a cura di), *La filologia greca e latina nel secolo XX. Atti del convegno internazionale: Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 17-21 settembre 1984*, vol. 2, Giardini, Pisa 1989, pp. 1065-1140.
- Degani 1999: E. Degani, *Filologia e storia*, «Eikasmos», 10 (1999), pp. 279-314.
- De Longis 2021: E. De Longis, *Le cavallette filologiche e la tedescolatria: l'antigermanesimo di Ettore Romagnoli*, in S. Buttò - V. Ponzani - S. Turbanti (a cura di), *L'arte della ricerca. Fonti, libri, biblioteche. Studi offerti ad Alberto Petrucciani per i suoi 65 anni*, Associazione Italiana Biblioteche, Roma 2021, pp. 313-323.
- Del Grande 1948: C. Del Grande, *Ettore Romagnoli studioso di musica greca e compositore*, «Dioniso», 11 (1948), pp. 79-82.
- Del Vivo - Assirelli 1983: C. Del Vivo - M. Assirelli (a cura di), «*Il Marzocco*». *Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardie (1887-1913)*, Mori, Firenze 1983.
- Delli Castelli 2006: B. Delli Castelli, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, «Traduttologia», n.s., 1 (2006), fasc. II, pp. 55-70.
- Denniston 1950 [1934]: J.D. Denniston, *The Greek Particles*, 2<sup>nd</sup> edition revised by K.J. Dover, Duckworth, Oxford 1950 [1934].
- Denniston - Page 1960: Aeschylus, *Agamemnon*, ed. by J.D. Denniston - D.L. Page, Clarendon Press, Oxford 1960.
- Detienne 1976 [1971]: M. Detienne (a cura di), *Il mito. Guida storica e critica*, trad. it. di G. Lanata, Laterza, Roma - Bari 1976 [1971].

- Dieterich 1897: A. Dieterich, *Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und Römische Satyrspiele*, Teubner, Leipzig 1897.
- Dindorf 1862: W. Dindorf, *Über die mediceische Handschrift des Aeschylus und deren Verhältniss zu den übrigen Handschriften I*, «Philologus» 18 (1862), pp. 55-93.
- Diggle 1968: J. Diggle, *Notes on the Agamemnon and Persae of Aeschylus*, «CR», 18 (1968), fasc. I, pp. 1-4.
- Di Martino 2019a: G. Di Martino, *Sicilianità 'greca' e italianità alla vigilia della Grande Guerra. Il caso di Agamennone*, in R. Berardi - N. Bruno - A. Busetto - L. Fizzarotti, *The Old Lie. I classici e la Grande Guerra*, «FuturoClassico» 5 (2019), pp. 174-208.
- Di Martino 2019b: G. Di Martino, *The Reception of Aeschylus in Italy: Translation, Performance and Adaptation*, tesi dottorale, University of Oxford, Oxford 2019.
- Dodds 1960<sup>2</sup>: E.R. Dodds (ed.), *Euripides*. Bacchae, Clarendon Press, Oxford 1960<sup>2</sup>.
- Duemmler 1885: F. Duemmler, *De amphora corinthia caere reperta*, «Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica», 57 (1885), pp. 127-131.
- Easterling 1997: P.F. Easterling, *Gilbert Murray's Reading of Euripides*, «ColbyQ», 33 (1997), fasc. II, pp. 113-127.
- Ehrenberg 1957 [1951]: V. Ehrenberg, *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della commedia attica antica*, La Nuova Italia, Firenze 1957 [1951].
- Eliot 1920: T.S. Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen, London 1920.
- Else 1965: G.F. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Harvard University Press, Cambridge MA 1965.
- Emmanuel 1896: M. Emmanuel, *La danse grecque antique d'après les monuments figurées*, Hachette, Paris 1896.
- Ercoles 2016: M. Ercoles, *La metrica greca oggi: principali tendenze. Aggiornamento*, in P. Maas, *Metrica greca*, trad. it. di A. Ghiselli, Stilgraf, Cesena 2016, pp. 199-265.

- Espasa 2000: E. Espasa, *Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Salesability?*, in C.-A. Upton, *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, St. Jerome, Manchester 2000, pp. 49-62.
- Favara 1907-1921: A. Favara, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, Ricordi, Milano 1907-1921.
- Felici 2011: C. Felici, *Preparare un'entrata. Studio di una convenzione del teatro plautino*, «Dionysus ex Machina», 2 (2011), pp. 166-188.
- Ferri 1911: G.L. Ferri, *Le Nuvole di Aristofane a Padova e Vicenza*, «Nuova Antologia», 154 (1911), fasc. CMLI, pp. 486-494.
- Filipponi 1928: G. Filipponi, *Il Mistero di Persefone e Alceste al Tempio della Concordia*, «Arte fascista», 3 (1928), fasc. 6-7, pp. 209-217.
- Fisher 2000: N. Fisher, *Symposiasts, Fish-eaters and Flatterers: Social Mobility and Moral Concerns*, in D. Harvey - J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, Duckworth, London 2000, pp. 355-396.
- Flashar 1991: H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, Beck, München 1991.
- Fonzo 2019: E. Fonzo, *Il mondo antico negli scritti di Antonio Gramsci*, Paguro, Mercato San Severino 2019.
- Forges Davanzati 1933: R. Forges Davanzati, *Mussolini parla agli scrittori*, «Nuova Antologia», serie VII, 289 (1933), fasc. MCDLXVIII, pp. 187-193.
- Forteguerra 1989 [1730]: N. Forteguerra, *Ricciardetto*, a cura di C. Di Donna Prencipe, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna 1989 [1730].
- Fraccaroli 1895: G. Fraccaroli, *Emendamenti ed osservazioni al primo cantico dell'Agamennone*, «Rivista di filologia e istruzione classica», 13 (1895), pp. 501-522.
- Fraccaroli 1903: G. Fraccaroli, *L'irrazionale nella letteratura*, Bocca, Torino 1903.

- Fraenkel 1962 [1950]: Aeschylus, *Agamemnon*, 3 voll., ed. with a commentary by E. Fraenkel, Clarendon Press, Oxford 1962 [1950].
- Frantz 1891: W. Frantz, *De comoediae atticae prologis*, Lintz, Trier 1891.
- Frattini 1943: A. Frattini, *Due cuori fra le belve di Simonelli*, «7 Giorni», 3 luglio 1943.
- Frazer 1927: J. Frazer, *The Gorgon's Head and Other Literary Pieces*, Macmillan, London 1927.
- Frazer 1935 [1890]: J. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, Macmillan, New York 1935 [1890].
- Fried 2014: I. Fried, *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Titivillus, Corazzano 2014.
- Funaioli 2011: M.P. Funaioli, *Tradurre Lisistrata*, in F. Condello - B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Pàtron, Bologna 2011, pp. 49-62.
- Furtwängler 1877: A. Furtwängler, *Cista prenestina e teca di specchio con rappresentazioni bacchiche*, «Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica», 49 (1877), pp. 184-245.
- Furtwängler 1880: A. Furtwängler, *Der Satyr aus Pergamon*, in *Vierzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin*, vol. 40, Reimer, Berlin 1880.
- Fusillo 2006: M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Gaborik 2021: P. Gaborik, *Mussolini's Theatre. Fascist Experiments in Art and Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 2021.
- Gadamer 1983 [1972<sup>3</sup>]: H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983 [1972<sup>3</sup>].
- Gargallo 1934 [1913]: M.T. Gargallo, *Discorso del 7 aprile 1913*, in Id., *Per il Teatro greco*, Formiggini, Roma 1934 [1913], pp. 25-35.



- Gargallo 1934 [1914]: M.T. Gargallo, *Discorso del 28 luglio 1914*, in Id., *Per il Teatro greco*, Formiggini, Roma 1934 [1914], pp. 37-50.
- Gargallo 1934 [1921]: M.T. Gargallo, *Discorso del 16 ottobre 1921*, in Id., *Per il Teatro greco*, Formiggini, Roma 1934 [1921], pp. 51-59.
- Gargallo 1934 [1923]: M.T. Gargallo, *Verso una nuova forma di arte teatrale*, in Id., *Per il Teatro greco*, Formiggini, Roma 1934 [1923], pp. 79-89.
- Gargallo 1934: M.T. Gargallo, *Come si fecero e come si fanno le rappresentazioni siracusane*, in Id., *Per il Teatro greco*, Formiggini, Roma 1934, pp. 99-112.
- Garulli 2016: V. Garulli, *Laura Orvieto and the Classical Heritage in Italy before the Second War World*, in K. Marciniak (ed.), *Our Mythical Childhood... The Classics and Literature for Children and Young Adults*, Brill, Leiden 2016, pp. 65-110.
- Gentili 2006<sup>4</sup>: B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Feltrinelli, Milano 2006<sup>4</sup>.
- Gevaert 1875: F.-A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Annot-Braeckman, Gand 1875.
- Ghezzeo 1973: M.V. Ghezzeo, *Poeti classici e traduzioni moderne*, «Lettere italiane», 25 (1973), fasc. II, pp. 249-266.
- Gigante 1964-1965: M. Gigante, *Il paradosso dell'inedito vitelliano*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trieste» (1964-1965), pp. 41-47.
- Gigante 1971: M. Gigante, *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Guida, Napoli 1971.
- Girardi 1960: M. Buonarroti, *Rime*, a cura di E.N. Girardi, Laterza, Bari 1960.
- Goncourt 1896: E. de Goncourt, *Hokousai: l'art japonais au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Eugène Fasquelle, Paris 1896.
- [G.p.] 1913: Anonimo, *Le Nuvole di Aristofane al Teatro del Popolo*, «Corriere della Sera», 4 marzo 1913.

- Grafton 1981: A. Grafton, *Prolegomena to Friedrich August Wolf*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 44 (1981), pp. 101-129.
- Grafton 1991: A. Grafton, *Defenders of the Text. The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800*, Harvard University Press, Cambridge MA - London 1991.
- Grafton 1999: A. Grafton, *Juden und Griechichen bei Friedrich August Wolf*, in R. Markner - G. Veltri (Hg.), *Friedrich August Wolf. Studien, Documente, Bibliographie*, «Palingenesia. Monographien und Texte zur Klassischen Altertumswissenschaft», 67 (1999), pp. 9-31.
- Gray 1915: E.M. Gray, *L'invasione tedesca in Italia*, Bemporad - Beltrami, Firenze 1915.
- Gronda - Fabbri 1997: G. Gronda - P. Fabbri (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Mondadori, Milano 1997.
- Grube 1935: G.M.A. Grube, *Dionysos in the Bacchae*, «Transactions of the American Philological Association», 66 (1935), pp. 37-54.
- Guglielmino 1912: F. Guglielmino, *Arte e artificio nel dramma greco*, F. Battiato, Catania 1912.
- Guidorizzi 2020: Euripide, *Baccanti*, a cura di G. Guidorizzi, appendice metrica a cura di L. Lomiento, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, Milano 2020.
- Hall - Macintosh 2005: E. Hall - F. Macintosh, *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- Hamilton 1978: R. Hamilton, *Announced Entrances in Greek Tragedy*, «Harvard Studies in Classical Philology», 82 (1978), pp. 63-82.
- Hardwick 2010: L. Hardwick, *Negotiating Translation for the Stage*, in E. Hall - S. Harrop (eds.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, Duckworth, London 2010, pp. 192-207.

- Harrison 1922 [1903]: J.E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge 1922 [1903].
- Harrison 1927 [1912]: J.E. Harrison, *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1927 [1912].
- Hemberg 1950: B. Hemberg, *Die Kabiren*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1950.
- Henrichs 1984: A. Henrichs, *Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*, «Harvard Studies in Classical Philology», 88 (1984), pp. 205-240.
- Hermann 1839 [1836]: G. Hermann, *Recension einer Antikritik und zweyer Recensionen des Herrn K.O. Müller*, in Id., *Opuscula*, vol. 7, Fleischer, Lipsiae 1839, pp. 25-64.
- Hyman 1962: S.E. Hyman, *The Tangled Bank. Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers*, Atheneum, New York 1962.
- Iannucci 2011: A. Iannucci, *Tradurre Dioniso. Osservazioni a margine di una recente traduzione delle Baccanti*, «Annali online di Ferrara. Lettere», 1-2 (2011), pp. 355-372.
- Ieranò 1987: G. Ieranò, *Osservazioni sul Teseo di Bacchilide*, «Acme», 40 (1987), pp. 87-103.
- Ieranò 1997: G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa - Roma 1997.
- Ieranò 1999: Euripide, *Baccanti*, a cura di G. Ieranò, Mondadori Milano 2004.
- Ieranò 2011: G. Ieranò, *L'ombra e il dipinto (Eschilo, Agamennone, vv. 1327-1329)*, «Quaderni di storia», 74 (2001), pp. 107-119.
- Ieranò 2014: G. Ieranò, «*The finest of all Greek Plays*». *Tradurre l'Agamennone di Eschilo da Robert Browning a Emanuele Severino*, in A.M. Belardinelli (a cura di), *Dell'arte del tradurre. Problemi e riflessioni*, «Scienze dell'antichità», 20 (2014), fasc. III, pp. 47-69.
- Imperio 1998: O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in A.M. Belardinelli - O. Imperio - G. Mastro-

- marco - M. Pellegrino - P. Totaro (a cura di), *Tessere: frammenti della commedia greca. Studi e commenti*, Adriatica, Bari 1998, pp. 43-130.
- Ingarden 1973: R. Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature. With an Appendix on the Functions of Language in Theatre*, Northwestern University Press, Evanston 1973.
- Ingegneri 1598: A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Vittorio Baldini Stampatore Camerale, Ferrara 1598.
- Ireland 1974: S. Ireland, *Stichomythia in Aeschylus*, «Hermes», 102 (1974), pp. 509-524.
- Jahn 1855: O. Jahn, *Der Aberglaube des bösen Blicks bei den Alten*, Hirzel, Leipzig 1855.
- Kekulé 1879: R. Kekulé von Stradonitz, *Über ein griechisches Vasengemälde im Akademischen Kunstmuseum zu Bonn*, in *Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Kaiserlich Deutschen Instituts für Archäologische Correspondenz zu Rom am 21. April 1879*, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 1879.
- Kerényi 1992 [1976]: K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano 1992 [1976].
- Keune 1923: J.B. Keune, *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, II 2 (1923), s.v. 'Semele', coll. 1341-1345.
- Kinkel 1871: G. Kinkel, *Euripides und die bildende Kunst. Ein Beitrag zur Griechischen Litteratur- und Kunstgeschichte*, Ebeling & Plahn, Berlin 1871.
- Kock 1884: T. Koch, *Aristophanes als Dichter und Politiker*, «Rheinisches Museum für Philologie», 39 (1884), pp. 118-140.
- Körte 1894: A. Körte, *Eine böotische Vase mit burlesker Darstellung*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», 19 (1894), pp. 346-350.

- Kranz 1988 [1933]: W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Weidmann, Berlin 1988 [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 (Hg.), *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert*, vol. 2, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1983, pp. 232-274.
- La Penna 1988: A. La Penna, *Gli Scritti filologici di Giorgio Pasquali*, in F. Bornmann (a cura di), *Giorgio Pasquali e la filologia classica del Novecento. Atti del convegno (Firenze - Pisa, 2-3 dicembre 1985)*, Olschki, Firenze 1988, pp. 15-78.
- Lagioia 2005: A. Lagioia, *Nun sum animula (Plaut. Mil. 648): un problema di alitosi in Puglia?*, «Invigilata Lucernis», 27 (2005), pp. 205-218.
- Langella 1989: G. Langella, *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Vita e Pensiero, Milano 1989.
- Lapini 2021: W. Lapini, *Le Coefore di Ettore Romagnoli*, in M. Valensise (a cura di), *Oresteia. Atto secondo. La ripresa delle rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa dopo la Grande Guerra e l'epidemia di Spagnola. Catalogo della mostra (Siracusa, Palazzo Greco, 1 luglio 2021 - 30 settembre 2022)*, Electa, Milano 2021, pp. 200-207.
- Lecaldano 1990: L. Lecaldano (a cura di), *Lorenzo Da Ponte, Tre libretti per Mozart*, Rizzoli, Milano 1990.
- Leo 1895: F. Leo, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Weidmann, Berlin 1895.
- Lesky 1964<sup>3</sup>: A. Lesky, *Die griechische Tragödie*, Kröner, Stuttgart 1964<sup>3</sup>.
- Levý 1969 [1963]: J. Levý, *Die Übersetzung von Theaterstücken*, in Id., *Die literarische Übersetzung*, Athenäum, Frankfurt am Main - Bonn, 1969 [1963].

- Link 1980: F.H. Link, *Translation, Adaptation, and Interpretation of Dramatic Texts*, in O. Zuber (ed.), *The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Pergamon Press, Oxford - New York - Toronto - Sydney - Paris - Frankfurt 1980, pp. 24-50.
- 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 (eds.), *Nietzsche and the Classical Tradition*, University of Carolina Press, Chapel Hill 1976, pp. 1-15.
- Loeschcke 1894: G. Loeschcke, *Korinthische Vase mit der Rückführung des Hephaistos*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», 19 (1894), pp. 510-525.
- Lodi 1962: T. Lodi, *Nota bibliografica*, in G. Vitelli, *Filologia classica... e romantica*, con una premessa di U.E. Paoli, Le Monnier, Firenze 1962, pp. 133-143.
- Lonardi 2003: G. Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Il Mulino, Bologna 2003.
- Luzi 1990: M. Luzi, *Sulla traduzione teatrale*, «Testo a fronte», 3 (1990), pp. 97-99.
- Lynch 2016: T. Lynch, *Arsis and Thesis in Ancient Rhythmics and Metrics: A New Approach*, «Classical Quarterly», 66 (2016), fasc. II, pp. 491-513.
- Macintosh 1997: F. Macintosh, *Tragedy in Performance: Nineteenth- and Twentieth-Century Productions*, in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 284-323.
- Macintosh 2005: F. Macintosh, *Viewing Agamemnon in Nineteenth-Century Britain*, in F. Macintosh - P. Michelakis - E. Hall - O. Taplin, *Agamemnon in Performance. 458 BC to 2004 AD*, Oxford University Press, Oxford 2005, pp. 139-162.
- Macintosh 2013: F. Macintosh, *From Sculpture to Vase-Painting: Archeological Models for the Actor*, in G.W.M. Harrison -

- V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Brill, Leiden - Boston 2013, pp. 517-533.
- Macintosh - Michelakis - Hall - Taplin 2005: F. Macintosh - P. Michelakis - E. Hall - O. Taplin, *Agamemnon in Performance. 458 BC to 2004 AD*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- Maier 2010<sup>9</sup>: B. Maier (a cura di), *Vittorio Alfieri, Tragedie*, Garzanti, Milano 2010<sup>9</sup>.
- Marescotti 1913: A.E. Marescotti, *Il Teatro del Popolo e le rappresentazioni greche*, «Il teatro illustrato», 15-30 marzo 1913, pp. iv-vii.
- Mace 2002: S.T. Mace, *Why the Oresteia's Sleeping Dead Won't Lie. Part I*, Agamemnon, «The Classical Journal», 98 (2002), pp. 35-56.
- Massa Positano 1948: L. Massa Positano, *Ettore Romagnoli traduttore*, «Dioniso», 11 (1948), fasc. II, pp. 85-98.
- Mazzoni 2013: S. Mazzoni, *Edipo tiranno all'Olimpico di Vicenza (1585)*, «Dionysus ex Machina», 4 (2013), pp. 280-301.
- Medda 2017: Eschilo, *Agamennone*, 3 voll., edizione critica, traduzione e commento a cura di E. Medda, Bardi, Roma 2017.
- Menichetti 1993: A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- Michelakis 2010: P. Michelakis, *Theater Festivals, Total Works of Art, and the Revival of Greek Tragedy on the Modern Stage*, «Cultural Critique», 74 (2010), pp. 149-163.
- Morasso 1897: M. Morasso, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897.
- Morwood 2007: J. Morwood, *Gilbert Murray's Translations of Greek Tragedy*, in C. Stray (ed.), *Gilbert Murray Reassessed: Hellenism, Theatre, and International Politics*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 134-144.
- Mounin 1965: G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino 1965.
- Müller-Strübing 1873: H. Müller-Strübing, *Aristophanes und die historische Kritik. Polemische Studien zur Geschichte von Athen im fünften Jahrhundert vor Ch.*, Teubner, Leipzig 1873.

- Murray 1902: G. Murray, *Euripides, Translated into English Rhyming Verse*, George Allen, London 1902.
- Murray 1907 [1897]: G. Murray, *A History of Ancient Greek Literature*, Heinemann, London 1907 [1897].
- Murray 1927 [1912]: G. Murray, *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*, in J.E. Harrison, *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge 1927 [1912], pp. 341-363.
- 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*, Pàtron, Bologna 2011, pp. 31-46.
- Napolitano 2019: M. Napolitano, *Ildebrando Pizzetti e la tragedia greca*, «Chigiana», 3<sup>a</sup> serie, 49 (2019), pp. 89-105.
- Negri 1994: M. Negri, *PY Ea 102 (già Xa 102)*, «Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico», 11 (1994), p. 9.
- Negri 1996: M. Negri, *Ancora su DI-WO-NU-SO*, «Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico», 13 (1996), p. 31.
- Nencioni 1897 [1890]: E. Nencioni, *Saggi critici di letteratura inglese*, con prefazione di Giosue Carducci, Le Monnier, Firenze 1897 [1890].
- Nicolini 1919: F. Nicolini, *Metodo filologico e filologismo*, «Messaggero della domenica», 9 febbraio 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*, Pàtron, Bologna 2009, pp. 83-106.
- Nietzsche 2020 [1872]: F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. di S. Giametta, nota introduttiva di G. Colli, Adelphi, Milano 2020 [1872].
- Norcia 2004: G. Norcia, *I Ciclo di spettacoli classici (1914): Agamennone di Eschilo*, in M. Centanni (a cura di), *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa 1914-1948, catalogo della mostra (Siracusa, 23 maggio 2004 - 9 gennaio 2005)*, Electa, Milano 2004, pp. 30-34.



- Oliva 1913: D. Oliva, Baccanti *allo Stadio di Roma*, «Giornale d'Italia», 16 giugno 1913.
- Orlando 1921: V.E. Orlando, *Discorso dell'On. Orlando*, «Rappresentazioni Classiche al Teatro greco di Siracusa, Bollettino del Comitato», maggio 1921, pp. 1-13.
- Otto 1933: W. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1933.
- Page 1972: D. Page, *Aeschlyi Septem quae supersunt tragoedias*, E Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1972.
- Pagnotta - Pinaudi 2015: F. Pagnotta - R. Pinaudi, *Giuseppe Fraccaroli e Girolamo Vitelli: l'Olimpo in tumulto*, «APapyros», 27 (2015), pp. 231-271.
- Palandri 2015: E. Palandri, *Karl Bunsen sul primo incontro di Niebhur e Leopardi*, in S. Fornasiero - S. Tamiozzo (a cura di), *Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 147-155.
- Palombi 2009: D. Palombi, *Rome 1911. L'Exposition archéologique du cinquantenaire de l'Unité italienne*, «Anabases», 9 (2009), pp. 71-100.
- Pancrazi 1912: P. Pancrazi, *Le Baccanti di Euripide al 'Verdi' di Padova*, «L'Adriatico», 19 maggio 1912.
- Pàntini 1933: R. Pàntini, *Il ritorno di Dioniso sul teatro greco di Siracusa fra il 1914 e il 1927*, Guzzetti, Vasto 1933.
- Paratore 1959: E. Paratore, *Ettore Romagnoli*, «Dioniso», 22 (1959), fasc. I-II, pp. 23-39.
- Parker 2007: R. Parker, *Gilbert Murray and Greek Religion*, in C. Stray (ed.), *Gilbert Murray Reassessed. Hellenism, Theatre, and International Politics*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 82-102.
- Pasquali 1971 [1920]: G. Pasquali, *Filologia e storia*, a cura di A. Ronconi, Le Monnier, Firenze 1971 [1920].
- Pasquali 1971 [1932]: G. Pasquali, *Disinfettare la filologia*, in Id., *Filologia e storia*, a cura di A. Ronconi, Le Monnier, Firenze 1971 [1932], pp. 91-94

- Pasquali 1973 [1925]: G. Pasquali, *Gli studi di greco in Italia nell'ultimo venticinquennio*, «Belfagor», 27 (1973 [1925]), pp. 168-181.
- Pater 1895: W. Pater, *Greek Studies. A Series of Essays*, prepared for the press by C.L. Shadwell, Macmillan and Co., London - New York 1895.
- Pavis 1989: P. Pavis, *Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre*, in H. Scolnicov - P. Holland (eds.), *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 25-44.
- Pedersoli 2012: A. Pedersoli, *Inda Retroscena. Baccanti di Euripide al Teatro greco di Siracusa*, «Dioniso», n.s., 2 (2012), pp. 311-340.
- Pedullà 1994: G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1994.
- Pellegrini 1912: G. Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, Museo Civico per cura del Comune, Bologna 1912.
- Peponi 2013: A.E. Peponi, *Dithyramb in Greek-Thought: The Problem of Choral Mimesis*, in B. Kowalzig - P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 353-367.
- Perrotta 1948: G. Perrotta, *Ettore Romagnoli*, «Maia», 1 (1948), fasc. II, pp. 85-103.
- Petrini 2012: A. Petrini, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Accademia University Press, Torino 2012.
- Piazza 2019: L. Piazza, *Il paradigma dell'arte sinestetica: la rinascita della messa in scena tragica al Teatro greco di Siracusa*, «Sinestesiaonline», 25 (2019), pp. 12-19.
- Piazza 2021: L. Piazza, *La compagnia di attori: dalla contestazione dei Futuristi all'affaire Tumiate per la questione dei 'nomi'*, in M. Valensise (a cura di), *Oresteia. Atto secondo. La ripresa delle rappresentazioni classiche al Teatro*

- Greco di Siracusa dopo la Grande Guerra e l'epidemia di Spagnola. Catalogo della mostra (Siracusa, Palazzo Greco, 1 luglio 2021 - 30 settembre 2022)*, Electa, Milano 2021, pp. 182-199.
- Piccolomini 1875: E. Piccolomini, *Sull'essenza e sul metodo della filologia classica*, «Rivista europea», 3 (1875), fasc. I, pp. 432-441; 6 (1875), fasc. I, pp. 101-109.
- Pickard-Cambridge 1953: A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press, Oxford 1953.
- Pickard-Cambridge 1962 [1927]: A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2<sup>nd</sup> ed. revised by T.B.L. Webster, Clarendon Press, Oxford 1962 [1927].
- Picozzi 2013: M.G. Picozzi (a cura di), *Ripensare Emanuel Löwy. Professore di Archeologia e Storia dell'arte nella R. Università e Direttore del Museo di Gessi*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2013.
- Pieraccioni 1985: D. Pieraccioni, *Giorgio Pasquali sotto concorso*, «Belfagor», 40 (1985), fasc. III, pp. 315-327
- 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*, Misuraca, Cefalù 1978.
- Pintacuda 1978b: M. Pintacuda, *La musica nella tragedia greca*, Misuraca, Cefalù 1978.
- Pirandello 1906: L. Pirandello, *Il Teatro Stabile di Roma (A conti fatti e da fare)*, «Il Marzocco», 10 giugno 1906.
- Piras 2017: G. Piras, *Romagnoli, Ettore*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 88, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, pp. 189-194.
- Piras 2020: G. Piras, *Ettore Romagnoli a Pavia: dalle polemiche agli onori*, in D. Mantovani (a cura di), *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia. Volume 3. Il Ventesimo secolo*, Cisalpino, Pavia 2020, pp. 343-346.
- Piras 2021: G. Piras, *Il Plauto di Ettore Romagnoli*, in P. Salomoni (a cura di), *Ritmo, parole e musica: Ettore Romagnoli*

- traduttore dei poeti. Atti del seminario di studi, Rovereto, 9 aprile 2019*, Scripta, Rovereto 2021, pp. 45-71.
- Pistelli 1911: M. P.L. de Gistille [E. Pistelli], *Il quarto convegno*, «Atene e Roma», 148-149 (1911), coll. 97-100.
- Pizzetti 1945: I. Pizzetti, *Musica e dramma*, Edizioni della Bus-sola, Roma 1945.
- Pontani 1976: F.M. Pontani, *L'Aristofane di Romagnoli*, in AA.VV., *La traduzione dei classici a Padova. Atti del IV convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, 1 giugno 1971)*, Antenore, Padova 1976, pp. 3-21.
- Pretagostini 1991: R. Pretagostini, *Teoria e prassi nella trasposizione metrica e ritmica nelle traduzioni dal greco*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, D'Auria, Napoli 1991, pp. 57-70.
- Prinz - Wecklein 1898: R. Prinz - N. Wecklein (Hg.), *Euripidis, Fabulae*, vol. 2, Teubner, Leipzig 1898.
- Pound 1973 [1957]: E. Pound, *Saggi letterari*, cura e introduzione di T.S. Eliot, trad. it. di N. D'Agostino, Garzanti, Milano 1973 [1957].
- Puppa 1979: P. Puppa, *Scena e tribuna da Dreyfus a Pétain*, in R. Rolland - J. Copeau - P. Puppa, *Eroi e massa*, Pàtron, Bologna 1979, pp. 147-273.
- Puppo 1977: A.W. von Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, a cura di M. Puppo, trad. it. di G. Gherardini, Melangolo, Genova 1977 [1809].
- Ramorino 1881: F. Ramorino, *Recensione a C. Biuso*, Ovidio, *Palermo 1880*, 278 pp., «Rivista di filologia e istruzione classica», 9 (1881), 159-163.
- Rasera 2021: F. Rasera, *Appunti per una descrizione della biblioteca di Ettore Romagnoli donata all'Accademia degli Agiati*, in P. Salomoni (a cura di), *Ritmo, parole e musica: Ettore Romagnoli traduttore dei poeti. Atti del seminario di studi (Rovereto, 9 aprile 2019)*, Scripta, Rovereto 2021, pp. 139-149.

- Reich 1903: H. Reich, *Der Mimus. Ein Litterar-entwickelungs-geschichtlicher Versuch*, Weidmann, Berlin 1903.
- Ritschl 1833: F.W. Ritschl, s.v. *Philologie*, in *Conversations-Lexikon der neuesten Zeit und Literatur*, vol. 3, Brockhaus, Leipzig 1833, pp. 497-506.
- Rocconi 2020: E. Rocconi, *Musica e parola sulla scena teatrale antica: temi e prospettive di ricerca*, in A. Albanese - M. Arpaia (a cura di), *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena. Atti della Graduate Conference, L'Aquila, 15-16 novembre 2018*, Longo, Ravenna 2020, pp. 17-28.
- Rodighiero 2011: A. Rodighiero, *Appunti sulle traduzioni da un classico: Sofocle tra Otto- e Novecento (con qualche primo sondaggio su un inedito pascoliano)*, in F. Condello - B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno, Pàtron*, Bologna 2011, pp. 135-157.
- Rodighiero - Scattolin 2011: A. Rodighiero - P. Scattolin (a cura di), «... *Un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali*». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Fiorini, Verona 2011.
- Rohde 1898: E. Rohde, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Mohr, Freiburg im Breisgau 1898.
- Romagnoli 1911a: E. Romagnoli, *Canti popolari greci*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Laterza, Bari 1911, pp. 57-62.
- Romagnoli 1911b: Euripide, *Il Ciclope*, tradotto in versi italiani con un saggio sul dramma satiresco da Ettore Romagnoli, Quattrini, Firenze 1911.
- Romagnoli 1911c: E. Romagnoli, *Il mimo greco*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Laterza, Bari 1911, pp. 143-158.
- Romagnoli 1911d: E. Romagnoli, *Polemica carducciana*, Quattrini, Firenze 1911.
- Romagnoli 1911 [1897-1911]: E. Romagnoli, *Soggetti e fantasie della commedia attica antica*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Laterza, Bari 1911 [1897-1911], pp. 63-124.

- Romagnoli 1911 [1898]: E. Romagnoli, *La 'commedia fiaba' in Atene*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Laterza, Bari 1911 [1898], pp. 125-141.
- Romagnoli 1911 [1905]: E. Romagnoli, *La musica greca*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Laterza, Bari 1911 [1905], pp. 1-44.
- Romagnoli 1911 [1906]: E. Romagnoli, *Fasi storiche nella concezione dell'ellenismo*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Laterza, Bari 1911 [1906], pp. 197-219.
- Romagnoli 1911 [1908]: E. Romagnoli, *Il verso*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Laterza, Bari 1911 [1908], pp. 317-368.
- Romagnoli 1912: Euripide, *Baccanti*, tradotte in versi italiani da E. Romagnoli, Quattrini, Firenze 1912.
- Romagnoli 1914: Eschilo, *Agamennone*, tradotto in versi italiani da E. Romagnoli, edito a cura del Comitato per le rappresentazioni classiche al Teatro greco, Società Tipografica, Siracusa 1914.
- Romagnoli 1916a: E. Romagnoli, *Commemorazione di Giosuè Borsi*, Ariani, Firenze 1921.
- Romagnoli 1916b: E. Romagnoli, *Recensione a U. von Wilamowitz-Moellendorff (hrsg. von), Aeschyli Tragoediae, Berolini 1914, xxxv-382 pp.; Id., Aeschylus Interpretationen, Berlin 1914, v-260 pp., «Rivista di filologia e istruzione classica», 44 (1914), fasc. I, pp. 155-171.*
- Romagnoli 1917a: E. Romagnoli, *L'aurora classica boreale*, Zanichelli, Bologna 1917.
- Romagnoli 1917b: E. Romagnoli, *Minerva e lo scimmione*, Zanichelli, Bologna 1917<sup>2</sup>.
- Romagnoli 1917 [1898]: E. Romagnoli, *I sassolini*, in Id., *Vigilie italiane*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1917 [1898], pp. 39-43.
- Romagnoli 1917 [1911]: E. Romagnoli, *La diffusione della cultura classica*, in Id., *Vigilie italiane*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1917 [1911], pp. 65-140.

- Romagnoli 1918: E. Romagnoli, *Nel regno di Dioniso*, Zanichelli, Bologna 1918.
- Romagnoli 1919a: E. Romagnoli, *Nuovi drammi satireschi*, Zanichelli, Bologna 1919.
- Romagnoli 1919b: E. Romagnoli, *Paradossi universitari*, Treves Milano 1919.
- Romagnoli 1920: E. Romagnoli, *I canti popolari siciliani e la musica greca*, «Rivista d'Italia», 23 (1920), fasc. V, pp. 3-24.
- Romagnoli 1921a: Eschilo, *Le tragedie*, vol. 1, trad. it. di E. Romagnoli, con incisioni di A. De Carolis, Zanichelli, Bologna 1921.
- Romagnoli 1921b: E. Romagnoli, *Nel regno d'Orfeo. Studi sulla lirica e la musica greca*, Zanichelli, Bologna 1921.
- Romagnoli 1921c: E. Romagnoli, *Prefazione*, in G. Zanella, *Versioni poetiche*, vol. 1, Le Monnier, Firenze 1921, pp. xi-xl.
- Romagnoli 1922a: Eschilo, *Le tragedie*, vol. 2, trad. it. di E. Romagnoli, con incisioni di A. De Carolis, Zanichelli, Bologna 1922.
- Romagnoli 1922b: Euripide, *Le Baccanti*, trad. it. di E. Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1922.
- Romagnoli 1923: Omero, *Iliade*, 2 voll., trad. it. di E. Romagnoli, con incisioni di A. De Carolis, Zanichelli, Bologna 1923.
- Romagnoli 1923 [1918-1919]: E. Romagnoli, *L'italianità della cultura*, in Id., *L'antica madre. Studi su l'italianità della cultura*, Unitas, Milano 1923 [1918-1919], pp. 25-47.
- Romagnoli 1923 [1920-1921]: E. Romagnoli, *La scienza, la vita, la moda*, in Id., *L'antica madre. Studi su l'italianità della cultura*, Unitas, Milano 1923 [1920-1921], pp. 3-24.
- Romagnoli 1924: E. Romagnoli, *In platea. Critiche drammatiche dell'anno 1923*, Zanichelli, Bologna 1924.
- Romagnoli 1928: Euripide, *Le tragedie*, vol. 2, Zanichelli, Bologna 1928.
- Romagnoli 1929: E. Romagnoli, *Ricordi romani*, Treves, Milano 1929.

- Romagnoli 1930: Euripide, *Le tragedie*, vol. 1, Zanichelli, Bologna 1930.
- Romagnoli 1932a: E. Romagnoli, *Disinfettare la filologia*, «La Gazzetta del Popolo», 2 febbraio 1932.
- Romagnoli 1932b: E. Romagnoli, *I promessi sposi: rievocazione episodica al Lido di Milano*, Ricordi, Milano 1932.
- Romagnoli 1933: E. Romagnoli, *Le rappresentazioni classiche di Siracusa. Risposta categorica a Giuseppe Villaroel*, «La Sera», 21 dicembre 1933.
- Romagnoli 1935a: 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.
- Romagnoli 1935b: E. Romagnoli, *Le rievocazioni dell'antico dramma greco*, in *Convegno di lettere. Il teatro drammatico, Roma 8-14 ottobre 1934. Atti del convegno*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, pp. 271-281.
- Romagnoli 1935c: E. Romagnoli, *Minerva e lo scimmione*, Zanichelli, Bologna 1935<sup>3</sup>.
- Romagnoli 1957 [1918]: E. Romagnoli, *Il teatro greco*, Zanichelli, Bologna 1957 [1918].
- Romagnoli 1958: E. Romagnoli, *Filologia e poesia. Saggi critici*, Zanichelli, Bologna 1958.
- Romagnoli 1958 [1905]: E. Romagnoli, *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, in Id., *Filologia e poesia. Saggi critici*, Zanichelli, Bologna 1958 [1905], pp. 331-502.
- Romagnoli 1958 [1907a]: E. Romagnoli, *Ninfe e Cabiri*, in Id., *Filologia e poesia. Saggi critici*, Zanichelli, Bologna 1958 [1907], pp. 189-247.
- Romagnoli 1958 [1907b]: E. Romagnoli, *Vasi del museo di Bari con rappresentazioni fiaciche*, in Id., *Filologia e poesia. Saggi critici*, Zanichelli, Bologna 1958 [1907], pp. 169-187.
- Romagnoli 1958 [1910]: E. Romagnoli, *Pindaro*, Id., *Filologia e poesia. Saggi critici*, Zanichelli, Bologna 1958 [1910], pp. 249-298.



- Romagnoli 1958 [1924]: E. Romagnoli, *Come nacquero le rappresentazioni classiche*, in Id., *Filologia e poesia. Saggi critici*, Bologna 1958 [1924], pp. 503-517.
- Romani Mistretta 2018: M. Romani Mistretta, «*Il popolo più alto*». *Germanofilia e scienza dell'antichità nella Normale di Giorgio Pasquali*, in M. Pirro (a cura di), «*La densità meravigliosa del sapere*». *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, Ledizioni, Milano 2018, pp. 301-319.
- 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 (eds.), *Musical Receptions of Greek Antiquity: From the Romantic Era to Modernism*, Scholars Publishing, Cambridge 2016, pp. 212-232.
- Rossi 2020 [1973]: L.E. Rossi, *Rileggendo due opere di Wilamowitz: Pindaros e Griechische Verskunst*, in Id., *κηληθμῶ δ' ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*, vol. 3, a cura di G. Colesanti - R. Nicolai, De Gruyter, Berlin - Boston 2020 [1973], pp. 153-175.
- Rossi 2020 [2000]: L.E. Rossi, *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*, in Id., *κηληθμῶ δ' ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*, a cura di G. Colesanti - R. Nicolai, vol. 1, De Gruyter, Berlin - Boston, 2020 [2000], pp. 507-537.
- Rostagni 1950: A. Rostagni, *Gli studi di letteratura greca*, in C. Antoni - R. Mattioli (a cura di), *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo compleanno*, vol. 1, ESI, Napoli 1950, pp. 393-413.
- 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 (Atti del IX Congresso dell'AIA, Pescara, 1986)*, CLUA, Pescara 1988, pp. 279-292.
- Sabbadini 1900: R. Sabbadini, *Del tradurre i classici antichi in Italia*, «Atene e Roma», 3 (1900), fasc. XIX-XX, 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 cura di), *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa 1914-1948, catalogo della mostra (Siracusa, 23 maggio 2004 - 9 gennaio 2005)*, Electa, Milano 2004, pp. 70-75.
- Salomoni 2021: P. Salomoni (a cura di), *Ritmo, parole e musica: Ettore Romagnoli traduttore dei poeti. Atti del seminario di studi, Rovereto, 9 aprile 2019*, Scripta, Rovereto 2021.
- Samonà Favara 1971: T. Samonà Favara, *Alberto Favara: la vita narrata dalla figlia Teresa Samonà Favara*, Flaccovio, Palermo 1971.
- Sanguineti 1985: E. Sanguineti, *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985.
- Sapori 1921: F. Sapori, *Le Coefore di Eschilo al Teatro greco di Siracusa*, «L'illustrazione italiana», 1° maggio 1921, pp. 522-524.
- Scarpellini 2004<sup>2</sup>: E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, LED, Milano 2004<sup>2</sup>.
- Schmidt 1895: E. Schmidt, *Sergis Theorie einer Pygmäenbevölkerung in Europa*, «Globus», 65 (1895), pp. 65-66.
- Schneidewin 1883: Aischylos, *Agamemnon*, erklärt von F.W. Schneidewin, Weidmann, Berlin 1883.
- Seidensticker 1978: B. Seidensticker, *Comic Elements in Euripides' Bacchae*, «American Journal of Philology», 99 (1978), fasc. III, pp. 303-320.
- Serianni 2002: L. Serianni, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Garzanti, Milano 2002.
- Serianni 2012: L. Serianni, *Ettore Romagnoli latinista*, in M. Pasalacqua - M. De Nonno - A.M. Morelli (a cura di), *Venuste Noster. Studi offerti a Leopoldo Gamberale*, «Spudasmata», 147 (2012), pp. 639-654.
- Serpa 1972: F. Serpa, *La polemica sull'arte tragica. Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner*, Sansoni, Firenze 1972.

- Serra 1924: M. Valgimigli, *Intorno al modo di leggere i greci [da uno scritto inedito di R. Serra]*, «La Critica», 22 (1924), fasc. III-IV, pp. 177-188, 237-246.
- Sidgwick 1905: Aeschylus, *Agamemnon*, with introduction and notes by A. Sidgwick, 2 voll., Clarendon Press, Oxford 1905.
- Silk - Stern 1981: M.S. Silk - J.P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.
- [Sm.] 1913: Anonimo, *Un ciclo del teatro greco a Milano*, «Tribuna», 22 febbraio 1913.
- Smith 1927 [1889]: W.R. Smith, *Lectures on the Religion of the Semites*, with an introduction and additional notes by S.A. Cook, A. & C. Black, London 1927 [1889].
- Sommerstein 1996: Aristophanes, *Frogs*, edited with translation and notes by A.H. Sommerstein, Aris & Phillips, 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 (eds.), *The Lure of Greece. Irish Involvement in Greek Culture, Literature, History and Politics*, Hinds, Dublin 2007, pp. 147-161.
- Stella 1948a: L.A. Stella, *Contributo ad una bibliografia di Ettore Romagnoli*, «Dioniso», 11 (1948), fasc. II, pp. 136-141.
- Stella 1948b: L.A. Stella, *Ettore Romagnoli e la filologia*, «Dioniso», 11 (1948), fasc. II, pp. 69-78.
- Stella 1972: L.A. Stella, *Ettore Romagnoli umanista nel centenario della sua nascita*, «Studi romani», 20 (1972), fasc. II, pp. 169-180.
- Stray 1998: C. Stray, *Classics Transformed. Schools, Universities, and Society in England, 1830-1960*, Clarendon Press, Oxford 1998.
- Taplin 1977a: O. Taplin, *Did Greek Dramatists write stage instructions?*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society», n.s., 23 (1977), pp. 121-132.

- Taplin 1977b: O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Clarendon Press, Oxford 1977.
- Taplin 2003 [1978]: O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Routledge, London - New York 2003 [1978].
- Taplin 2007 [1993]: O. Taplin, *Comic Angels. And Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Painting*, Clarendon Press, Oxford 2007 [1993].
- Telve 1998: S. Telve, *Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana*, «Studi di lessicografia italiana», 25 (1998), pp. 319-437.
- Thompson 1991: D. Thompson, *The Organisation, Fascistisation and Management of Theatre in Italy, 1925-1943*, in G. Berghaus (ed.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Berghahn, Oxford 1991, pp. 94-112.
- Thorndike - Casson 1960: S. Thorndike - L. Casson, *The Theatre and Gilbert Murray*, in J. Smith - A.J. Toynbee (eds.), *Gilbert Murray: An Unfinished Autobiography*, Allen and Unwin, London 1960, pp. 145-175.
- Timpanaro 1963: S. Timpanaro, *Uno scritto polemico di Girolamo Vitelli*, «Belfagor», 18 (1963), fasc. IV, pp. 456-464.
- Timpanaro 1969: S. Timpanaro, *Domenico Comparetti*, in G. Grana (a cura di), *I critici*, vol. 1, Marzorati, Milano 1969, pp. 82-95.
- Tondini 2019: R. Tondini, *La quarta guerra punica: analogie storiche nei dibattiti europei al termine della Prima guerra mondiale*, in R. Berardi - N. Bruno - A. Busetto - L. Fizzarotti, *The Old Lie. I classici e la Grande Guerra*, «FuturoClassico», 5 (2019), pp. 282-304.
- Trendall 1967<sup>2</sup>: A.D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Clarendon Press, Oxford 1967<sup>2</sup>.
- Trendall 1991: A.D. Trendall, *Farce and Tragedy in South Italian Vase-Painting*, in T. Rasmussen - N. Spivey (eds.), *Looking at Greek Vases*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

- Treu 2006: M. Treu, *Satira futurista e satiri siciliani*, «Quaderni di storia», 63 (2006), pp. 345-370.
- Treves 1992a: P. Treves, *Tradizione classica e rinnovamento della storiografia*, Ricciardi, Milano - Napoli 1992.
- Treves 1992b: P. Treves, *Ottocento italiano fra il nuovo e l'antico*, vol. 3, Mucchi, Modena 1992.
- Troiani 2020a: S. Troiani, *Ettore Romagnoli e il teatro universitario: i primi sviluppi di una nuova ideologia drammatica tra ellenismo 'artistico' e stimoli internazionali*, «Dionysus ex Machina», 11 (2020), pp. 229-257.
- Troiani 2020b: 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 cura di), *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena. Atti della Graduate Conference, L'Aquila, 15-16 novembre 2018*, Longo, Ravenna 2020, pp. 79-86.
- Troiani 2021a: S. Troiani, *Ettore Romagnoli, l'ellenista direttore artistico*, in M. Valensise (a cura di), Oresteia. *Atto secondo. La ripresa delle rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa dopo la Grande Guerra e l'epidemia di Spagnola. Catalogo della mostra (Siracusa, Palazzo Greco, 1 luglio 2021 - 30 settembre 2022)*, Electa, Milano 2021, pp. 68-75.
- Troiani 2021b: S. Troiani, *Management e innovazioni*, in M. Valensise (a cura di), Oresteia. *Atto secondo. La ripresa delle rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa dopo la Grande Guerra e l'epidemia di Spagnola. Catalogo della mostra (Siracusa, Palazzo Greco, 1 luglio 2021 - 30 settembre 2022)*, Electa, Milano 2021, pp. 154-159.
- Troiani 2021c: S. Troiani, *Tra esegesi e regia: le traduzioni di Ettore Romagnoli per il teatro antico*, in P. Salomoni (a cura di), *Ritmo, parole e musica: Ettore Romagnoli traduttore dei poeti. Atti del seminario di studi, Rovereto, 9 aprile 2019*, Scripta, Rovereto 2021, pp. 17-43.
- Troiani 2022: S. Troiani, *Ettore Romagnoli traduttore delle Bacchanti: tra lessico operistico e ricreazione ritmico-musicale*

- del dramma antico*, «Greek and Roman Musical Studies», 10 (2022), fasc. I, pp. 189-216.
- Turtle 2005: W. Turtle, «*The Truth of Mere Transcript*»: *Browning's Agamemnon*, «Translation and Literature», 14.2 (2005), pp. 196-211.
- Ubaldi 1909: Eschilo, *Agamennone*, con introduzione, commento ed appendice critica di P. Ubaldi, Libreria Salesiana - Albrighi Segati, Torino - Firenze - Roma - Milano 1909.
- Ugolini 2007: G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, Laterza, Roma - Bari 2007.
- Ugolini 2012: G. Ugolini, *Filologi talpa e filologi centauro. La critica di Nietzsche alla filologia classica*, «Eikasmos», 23 (2012), pp. 375-398.
- Ugolini 2020a: G. Ugolini, *Friedrich August Wolf e la nascita dell'Altertumswissenschaft*, in D. Lanza - G. Ugolini (a cura di), *Storia della filologia classica*, Carocci, Roma 2020, pp. 71-107.
- Ugolini 2020b: G. Ugolini, *Humboldt, il Ginnasio umanistico e l'università di Berlino*, in D. Lanza - G. Ugolini (a cura di), *Storia della filologia classica*, Carocci, Roma 2020, pp. 109-135.
- Ugolini 2020c: G. Ugolini, *Hermann contra Boeck: Filologia formale e filologia storica*, in D. Lanza - G. Ugolini (a cura di), *Storia della filologia classica*, Carocci, Roma 2020, pp. 157-190.
- Ugolini 2020d: G. Ugolini, *Wilamowitz e la filologia come 'totalità'*, in D. Lanza - G. Ugolini (a cura di), *Storia della filologia classica*, Carocci, Roma 2020, pp. 221-245.
- Usener 1896: H. Usener, *Götternamen. Versucht einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Cohen, Bonn 1896.
- Valensise 2021: M. Valensise, *Il Conte Gargallo, mecenate e manager*, in Ead. (a cura di), *Oresteia. Atto secondo. La ripresa delle rappresentazioni classiche al Teatro Greco di Siracusa dopo la Grande Guerra e l'epidemia di Spagnola. Catalogo*

- della mostra (Siracusa, Palazzo Greco, 1 luglio 2021 - 30 settembre 2022), Electa, Milano 2021, pp. 14-47.
- Valentini 1992: V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Franco Angeli, Milano 1992.
- Valentini 1993: V. Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1993.
- Valgimigli 1927: M. Valgimigli, *Recensione a E. Romagnoli - G. Lipparini*, Aretusa. Introduzione allo studio dei grandi autori greci, *Bologna 1926*, 569 pp., «Leonardo», 3 (1927), fasc. III, p. 65.
- Varanini 2021: G.M. Varanini, *Per l'edizione del carteggio Frac-caroli-Romagnoli. Con una postilla di Paolo Scattolin*, in P. Salomoni (a cura di), *Ritmo, parole e musica: Ettore Romagnoli traduttore dei poeti. Atti del seminario di studi, Rovereto, 9 aprile 2019*, Scripta, Rovereto 2021, pp. 73-110.
- Venuti 1995: L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London - New York 1995.
- Verrall 1910: A.W. Verrall, *The Bacchantes of Euripides and Other Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1910.
- Vicre 1921: Vicre [V. Cremona], *Le Coefore di Eschilo*, «Rappresentazioni Classiche al Teatro greco di Siracusa, Bollettino del Comitato», aprile 1921, pp. 2-8.
- [Vice] 1913: Anonimo, *Le baccanti tragedia di Euripide tradotta da Ettore Romagnoli al Teatro del Popolo*, «La Sera», 1 marzo 1913.
- Villaroel 1933: G. Villaroel, *Categorico invito a Ettore Romagnoli*, «La Sera», 30 novembre 1933.
- 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», 1 (1898), fasc. VI, pp. 303-305.
- Vitelli 1918: G. Vitelli, *Per la serietà degli studi dell'antichità classica*, «Il Marzocco», 24 marzo 1918.

- Vitelli 1962 [1917-1920]: G. Vitelli, *Filologia classica... e romantica*, Le Monnier, 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 (Hg.), *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaften*, vol. 1, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979, pp. 103-121.
- Walters 1892-1893: H.B. Walters, *Odysseus and Kirke on a Boeotian Vase*, «The Journal of Hellenic Studies», 13 (1892-1893), pp. 77-87.
- Webster 1948: T.B.L. Webster, *South Italian Vases and Attica Drama*, «Classical Quarterly», 42 (1948), pp. 15-21.
- West 1994<sup>2</sup>: M.L. West, *Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford 1994<sup>2</sup>.
- Westphal 1865: R. Westphal, *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, Leuckart, Breslau 1865.
- Wilamowitz-Moellendorff 1901: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Was ist Übersetzen?*, in Id., *Reden und Vorträge*, vol. 1, Weidmann, Berlin 1901, pp. 1-26.
- Wilamowitz-Moellendorff 1914: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos Interpretationen*, Weidmann, Berlin 1914.
- Wilamowitz-Moellendorff 1959 [1889]: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides Herakles*, vol. 1, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1959 [1889].
- Wilser 1905: L. Wilser, *Urgeschichtliche Neger in Europa*, «Globus», 87 (1905), pp. 45-46.
- Winnefeld 1888: H. Winnefeld, *Das Kabirenheiligtum bei Theben III. Die Vasenfunde*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», 13 (1888), pp. 412-428.
- Zanella 1990: G. Zanella, *Saggi critici*, a cura di A. Balduino, Accademia Olimpica, Vicenza 1990.



- Zieliński 1885: T.S. Zieliński, *Die Märchenkomödie in Athen*, Der Akademie der Wissenschaften, Sankt Petersburg 1885.
- Zieliński 1886: T.S. Zieliński, *Quaestiones comicae 3: De comediae Doricae personis*, «Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosvieščeniija», 248 (1886), fasc. V, pp. 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), pp. 25-36.
- Zimmermann 1992: B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Verlag Antike, Göttingen 1992.
- Zimmermann 1993: B. Zimmermann, *Aristophanes und die Intellektuellen*, in J.M. Bremer - E.W. Handley (eds.), *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions par Enzo Degani, Thomas Gelzer, Eric W. Handley, J.M. Bremer, Kenneth J. Dover, Nicole Loraux, Bernhard Zimmermann*, Fondation Hardt, Genève 1993, pp. 255-286.
- Zoboli 1999: P. Zoboli, *L' 'empio' Euripide e il dramma 'ibrido': l'Alcesti di Sbarbaro tra Nietzsche e Romagnoli*, «Otto/Novecento», 3 (1999), pp. 111-122.
- Zoboli 2004: P. Zoboli, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Pensa MultiMedia, Lecce 2004.
- Zuber 1980: O. Zuber (ed.), *The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Pergamon Press, Oxford - New York - Toronto - Sydney - Paris - Frankfurt 1980.
- Zyl Smit 2016: B. van Zyl Smit, *The Reception of Greek Drama in England from the Seventeenth to the Twenty-First Century*, in Ead. (ed.), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Wiley Blackwell, Chichester 2016, pp. 304-322.



COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito  
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>

- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di W. Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.
- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*; vol. I a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi e P. Taravacci; vol. II a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier e E. Liverani, 2013. Pubblicazione online: <http://eprints.biblio.unitn.it/4259>
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di C. De Lotto e A. Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, J.-P. Dufiet (éd.), 2014.
- 155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di M.T. Galli e G. Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di W. Nardon e S. Carretta, 2014.
- 157 Kurd Laßwitz, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di A. Fambrini, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di C. Pepe e G. Moretti, 2015.
- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di P. Taravacci, 2015.
- 160 Anna Miriam Biga, *L'Antiope di Euripide*, 2015.

- 161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di S. Baggio, 2016.
- 162 Charlotte Delbo. *Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de C. Douzou et J.-P. Dufiet, 2016.
- 163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di I. Angelini, A. Ducati e S. Scartozzi, 2016. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/155414>
- 164 *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, 2016.
- 165 *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*; vol. I a cura di E. Carpi, Rosa M. García Jimenez e E. Liverani; vol. II a cura di G. Fiordaliso, A. Ghezzi e P. Taravacci, 2017.
- 166 Kiara Pipino, *Il teatro e la pietas (Theatre and pietas)*, 2017.
- 167 *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, a cura di A. Fambrini, F. Ferrari e M. Sisto, 2017.
- 168 *La invención de la noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, G. Ciappelli y V. Nider (eds.), 2017.
- 169 Morena Deriu, *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, 2017.
- 170 Jorge Canals Piñas, *Noticias desde el frente bélico italiano. Los reportajes de Enrique Díaz-Retg (1916 y 1917)*, 2017.
- 171 Albina Abbate, *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, 2017.
- 172 *La Siberia allo specchio. Storie di viaggio, rifrazioni letterarie, incontri tra civiltà e culture*, a cura di A. Mingati, 2017.
- 173 *Mitografie e mitocrazie nell'Europa moderna*, a cura di A. Binelli e F. Ferrari, 2018.
- 174 *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di G. Ieranò e P. Taravacci, 2018.
- 175 Margherita Feller, *La Recensio Wissenburgensis. Studio introduttivo, testo e traduzione*, 2018.

- 176 *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di S. Pradel e C. Tirinanzi De Medici, 2018. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/210052>
- 177 «*La cetra sua gli porse...*». *Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, a cura di M. Fadini, M. Largaiolli e C. Russo, 2018.
- 178 Matteo Largaiolli, *La Predica d'Amore. Indagine su un genere parodistico quattro-cinquecentesco con edizione critica dei testi*, 2019. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/237254>
- 179 *Contact Zones. Cultural, Linguistic and Literary Connections in English*, edited by M.M. Coppola, F. Di Blasio and S. Francesconi, 2019.
- 180 «*Tra chiaro e oscuro*». *Studi offerti a Francesco Zambon*, a cura di D. Mariani, S. Scartozzi e P. Taravacci, 2019.
- 181 *Malas noticias y noticias falsas. Estudio y edición de relaciones de sucesos (siglos XVI-XVII)*, a cura di V. Nider y N. Pena Sueiro (eds.), 2019.
- 182 *Rielaborazioni del mito nel fumetto contemporaneo*, a cura di C. Polli e A. Binelli, 2019.
- 183 *Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire? Sur la trahison et la trahison en traduction littéraire*, sous la direction de G. Acerenza, 2019.
- 184 Annibale Salvadori, *Vocabolario solandro*, a cura di P. Cordin, P. Dalla Torre e T. Gatti, 2020.
- 185 *La lettera in versi. Canoni, variabili, funzioni*, a cura di P. Taravacci e F. Zambon, 2020.
- 186 *Regards sur les médiations culturelles et sociales. Acteurs, dispositifs, publics, enjeux linguistiques et identitaires*, dirigé par J.-P. Dufiet et E. Ravazzolo, 2020.
- 187 *Adaptation of Stories and Stories of Adaptation: Media, Modes and Codes / Adaptation(s) d'histoires et histoires d'adaptation(s): médias, modalités sémiotiques, codes linguistiques*, edited by / sous la direction de S. Francesconi / G. Acerenza, 2020.
- 188 Laurent Mauvignier, *Théâtre - Teatro. Tout mon amour - Tutto il mio amore, Une légère blessure - Una ferita leggera*, dirigé par J.-P. Dufiet, 2021.

- 189 *Chi siamo, come parliamo. Inchiesta linguistica nel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento*, a cura di S. Baggio, 2021.
- 190 *Immagini della scrittura e metafore dell'atto creativo*, a cura di C. Pasetto e M. Spadafora, 2021.
- 191 Jorge Canals Piñas, *Contar la montaña. Pedro Antonio de Alarcón y los Alpes*, 2021.
- 192 Federica Boero, *La presenza classica in Derek Walcott*, 2022.
- 193 Sara Troiani, *Dal testo alla scena e ritorno. Ettore Romagnoli e il teatro greco*, 2022.