

# SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

**Senecio**

[www.senecio.it](http://www.senecio.it)

[direzione@senecio.it](mailto:direzione@senecio.it)

*Napoli, 2024*

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

## *Il “teatro-antologia” di età ellenistico-imperiale*

di Vincenzo Ruggiero Perrino

La pratica di approntare florilegi letterari nel mondo greco ci è spiegata da Platone, che in *Leg.* VII 811a, sull’impiego delle antologie in generale, ci racconta: «οἱ δὲ ἐκ πάντων κεφάλαια ἐκλέξαντες καὶ τινὰς ὅλας ῥήσεις εἰς ταῦτόν συναγαγόντες, ἐκμανθάνειν φασὶ δεῖν εἰς μνήμην τιθεμένους, εἰ μέλει τις ἀγαθὸς ἡμῖν καὶ σοφὸς ἐκ πολυπειρίας καὶ πολυμαθίας γενέσθαι».

Con particolare riferimento all’ambito teatrale, come scrive il Tedeschi, «sezioni tragiche in metri recitati o recitativi erano proposte in esecuzioni meliche, brani originariamente corali erano trasformati in parti monodiche astrofiche, preesistenti strutture strofiche o astrofiche erano ripresentate con alterazioni ritmiche; queste, che consistevano in evidenti variazioni polimetriche, servivano ad accentuare il patetismo esecutivo»<sup>1</sup>. Perciò, accanto alla riproposizione di drammi classici e di spettacoli degli altri generi di maggior “consumo”, il teatro dell’epoca ellenistica conobbe la pratica, che il Gentili, con acume, definisce “teatro-antologia”<sup>2</sup>.

In queste antologie erano raccolte selezioni di parti significative di una o più opere di uno o più autori, oppure estratti concernenti un medesimo tema, o ancora un particolare personaggio. Al tema dell’uccisione dei figli è dedicata la silloge contenuta nelle quattro colonne di *P.Strasb. W.G.* 304-307 (250 a.C. circa), che mettono insieme parti liriche estratte da *Medea*, *Ino* e *Fenicie*<sup>3</sup>. Un’antologia sull’amicizia come sommo bene, composta da cinque versi desunti dalla *Danae* e da un distico (versi 1155-1156) dell’*Oreste* euripideo ci viene restituita da *P.Ross. Georg.* I 9 (II a.C.). Invece, il *recto* di un palinsesto di un *volume* trascritto per uso privato ci fa conoscere un florilegio di parziali ῥήσεις euripidee tratte dalla *Melanippe prigioniera*, dal *Protesilao*, dall’*Ippolito*, e brani comici di Platone Comico, Ferecrate, Antifane, Menandro, Epicarmo sul tema della donna<sup>4</sup>. Invece, *P.Berol.* 21144 (III d.C.) contiene una selezione di citazioni euripidee concernenti la benevolenza degli schiavi.

---

<sup>1</sup> G. Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all’età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste 2017, p. 47.

<sup>2</sup> Cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977.

<sup>3</sup> Cfr. M. Fassino, *Avventure del testo di Euripide nei papiri tolemaici*, in L. Battezzato (cur.), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, Amsterdam 2003, pp. 33-56.

<sup>4</sup> Il mondo muliebre doveva essere particolarmente apprezzato dagli antologizzatori. Infatti, anche *P.Oxy.* XLV 3214 (II d.C.) riunisce brani euripidei sull’argomento “donna”, desunti da *Antigone*, *Antiope*, *Fenicie* e

Altre antologie furono approntate secondo altri criteri. Per esempio: *P.Berol.* 9771 (III a.C.) contiene una scelta di brani lirici del *Fetonte* di Euripide; il *P.Sorb.* 2252 propone un brano dell'*Ippolito* euripideo, privo del coro secondario dei cacciatori; i *P.Hamb.* II 118 + *P.Hamb.* II 119 (III a.C.) riportano (sul verso di un testo giuridico) una selezione di prologhi euripidei estrapolati da *Ifigenia fra i Tauri*, *Archelao*, *Ecuba*, *Ipsipile*, *Alcmena*<sup>5</sup>.

A Menandro, invece, sono dedicati *P.Oxy.* III 409 + *P.Oxy.* XXXIII 2655 (II d.C.) con estratti dall'*Adulatore*<sup>6</sup>, e *P.Oxy.* XLII 3005 (risalente al 122-123 d.C.) con un florilegio di sentenze menandree.

Il procedimento di antologizzazione, in ogni caso, si rivela alquanto poco rispettoso del dettato letterario originale, in particolare per quel che concerne la funzione attiva del coro, che, per ragioni di prassi performativa, risulta sempre piuttosto mortificata. E, in generale, anche la disposizione del testo raramente rispetta quello originario, con frequenti omissioni dei recitativi (la cui soppressione veniva però indicata da segni).

Qual era l'impiego di queste raccolte? Un uso che si faceva di queste antologie era certamente legato all'apprendimento scolastico. Un altro ambito di destinatari era quello dei frequentatori di simposi. È ancora Platone (*Simposio*) che ci informa di questa pratica conviviale, che seguiva al banchetto vero e proprio. In questa sorta di convegno (esclusivamente maschile), oltre a bere vino secondo le prescrizioni del *simposiarca*, venivano intonati canti conviviali (*skolia*), e ci si dedicava agli intrattenimenti (*akroamata*). Vale a dire: conversazioni argute e colte, musica dell'*aulos* e della *lyra*, la compagnia di bei giovani e ragazze compiacenti, giochi e spettacoli, in una sorta di sublimazione dei valori nobilitanti l'uomo. Era usanza anche imparare a memoria brani tragici da declamare agli invitati del banchetto, come ci viene raccontato da Teofrasto nei *Caratteri* (27,2).

Sono soprattutto gli autori comici a testimoniarcì la pratica simposiale di recitazioni di brani teatrali nei cenacoli ateniesi, fin dal V a.C. Aristofane è particolarmente attento al mondo del simposio: in *Nuvole* (vv. 1354-1376) descrive un convivio nel quale vengono declamate immorali ῥήσεις euripidee; nei *Cavalieri* (vv. 529-530) accenna al successo del comico

---

*Protesilao*. E anche *P.S.I.* XV 1476 (II-III d.C.) consiste in una raccolta gnomica in trimetri giambici di citazioni quasi esclusivamente drammatiche, tratte da Euripide, Moschione, Menandro, Antifane, Filemone.

<sup>5</sup> Che Euripide fosse l'autore prediletto dai compilatori di antologie lo testimonia anche il comico Antifane: il suo fr. 111 PCG ricorda che una raccolta di brani euripidei venne approntata dal contemporaneo Eraclide Pontico.

<sup>6</sup> Cfr. I. Pajón Leyra, *Entre ciencia y maravilla. El género leterario de la paradoxografia griega*, Zaragoza 2012, p. 79

Cratino nelle riunioni conviviali; e anche nella frammentaria *Geritade* (fr. 161 PCG) pone attenzione all'esecuzione di brani eschilei<sup>7</sup>.

Talora, ai simposi venivano invitati attori professionisti, affinché recitassero brani tragici, come, per esempio annota un frammento di Efippo che riferisce della *performance* dell'attore tragico Teodoro ad un convivio<sup>8</sup>.

E proprio gli attori furono i principali utilizzatori (e, con ogni probabilità, i realizzatori) di tante raccolte antologiche. Infatti, come scrive ancora il Tedeschi, «modifiche di brani in forma astrofica furono operate dai cantori della lirica tragica per ottenere uno spartito confacente alle loro esecuzioni solistiche. Le esigenze delle *performances* virtuosistiche, con cambi di ritmo, musica varia e difficile, nonché quelle imposte dall'esecuzione mimetica, imponevano infatti l'abbandono della responsione strofica nelle parti corali e il testo euripideo fu totalmente rifunzionalizzato dagli esecutori professionisti»<sup>9</sup>.

Gli esempi sono diversi. Innanzitutto, il *P.Leid. inv.* 510 (metà III a.C.) – il frammento con note musicali più antico che possediamo<sup>10</sup> – che contiene una selezione di brani lirici dell'*Ifigenia in Aulide* euripidea con notazioni musicali. Il testo dei due canti è tuttavia trascritto in ordine invertito. Infatti, rispetto all'opera originaria, i vv. 1500-1509 precedono i vv. 783-792, la qual cosa lascia agevolmente ritenere che l'antologia fosse stata preparata per le esibizioni di un virtuoso<sup>11</sup>.

Il *P.Osl.* 1413 (primo quarto del II sec. d.C.) mette insieme due brani tragici adespoti (probabilmente appartenenti a due differenti drammi riguardanti Pirro Neottolema), separati da uno spazio bianco. Il primo è un recitativo: a Sciro, un testimone narra a Deidamia l'apparizione del fantasma di Achille, risalito dall'Ade per incutere terrore a un gruppo di donne troiane. Il secondo lacerto è un'ode all'isola di Lemno, dove è situata la fucina di Efesto. Entrambe le scene sono accompagnate da notazioni ritmiche e melodiche, autografe dello stesso compositore, che dovette scriverle in previsione dell'esibizione di un τραγῳδός in qualche teatro egiziano<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> Cfr. A. Lai, *La circolazione di Eschilo in ambito simposiale*, "Lexis" 15, 1997, pp. 143-148.

<sup>8</sup> Cfr. il fr. 16 PCG, che è ascrivibile alla commedia *Gli Eguali*.

<sup>9</sup> G. Tedeschi, *op. cit.*, pp. 49-50.

<sup>10</sup> Tra i documenti più antichi con notazioni musicali si possono menzionare anche: *P.Cair. Zen.* IV 59533 (metà III a.C.), consistente in un singolo foglio con un breve frammento di coro tragico, e *P.Vind.* 29825 a-f, un *cartonnage* di età tolemaica (fine III a.C.) con brani tragici e comici.

<sup>11</sup> Cfr. V. Ruggiero Perrino, *La cultura materiale del teatro. Papiri dello spettacolo*, in AA.VV., *L'antico nel presente. I colloqui di "Senecio" in memoria di Emilio Piccolo*, Atti del VI Convegno di Antichistica (Napoli, 18-19 ottobre 2019), Napoli 2020, pp. 21-64; pp. 46-48.

<sup>12</sup> Cfr. S. Eitrem - L. Amundsen - R.P. Winnington-Ingram, *Fragments of Unknown Tragic Texts with Musical Notation (P. Osl. inv. No. 1413)*, in "Symbolae Osloenses" 31 (1955), pp. 1-87.

Risale al II sec. d.C. anche il *P.Oxy.* XXV 2436, che contiene dei brani tragici, che una mano successiva ha corredato di partitura musicale. Esso conserva una monodia citarodica, con il canto di Altea, la madre di Meleagro, la quale, felice per aver generato tanti figli virtuosi, invita alcuni pastori a ballare. È da notare che la seconda colonna di testo presenta una distribuzione del testo un po' particolare, con righe più lunghe e altre più rientrate, corrispondenti a variazioni dello schema musicale<sup>13</sup>.

Coevo è il *P.Yale* 4510, purtroppo piuttosto mutilo, anch'esso con due brani tragici, alle quali una mano corsiva ha aggiunto notazioni melodiche e indicazioni ritmiche. Johnson suggerisce che non si deve necessariamente pensare che i brani siano tratti da preesistenti opere teatrali (per noi ovviamente perdute), ma che poteva esistere una forma di spettacolo, assimilabile al moderno melodramma<sup>14</sup>.

Ancora più peculiare è il *P.Mich.* 2958 (anch'esso risalente al II sec. d.C.), verosimilmente destinato ad un *recital* in terra d'Egitto. Dei due brani superstiti, il secondo è molto lacunoso e quindi è impossibile stabilire che cosa raccontasse. Il primo, invece, è un dialogo – a differenza degli altri papiri che contengono solo brani solistici – tra un servo e un ospite (ma Gammacurta pensa si possa trattare di Oreste ed Elettra) riguardo il ritorno a casa di Oreste per vendicare il padre. Il registro musicale è impostato su due melodie diverse (entrambe con l'intervento di un auleta, al quale oltretutto era riservato anche un interludio strumentale)<sup>15</sup>.

I quattro frammenti ossirinchiati riuniti sotto la sigla *P.Oxy.* XLIV 3161 (III d.C.) vennero redatti da due mani diverse (una per i *recto* e una per i *verso*), che trascrissero sia i versi tragici che la partitura musicale. Contengono lamenti di madri della mitologia (è probabile che si possa riconoscere il pianto di Teti per Achille). Sul *verso* si accenna a Persiani e Lidi. È un papiro interessante, poiché lascia presumere che le varie sezioni liriche antologizzate venissero introdotte da una sorta di introduzione recitata, che riassumeva le vicende antecedenti al canto che si stava per eseguire<sup>16</sup>.

I recital antologici erano per lo più di argomento tragico. Tuttavia, il *P.Köln* I 14 ci offre una selezione, approntata nel IV sec. d.C., della *Lisistrata* di Aristofane. A dirla tutta, potrebbe trattarsi di una vera e propria riscrittura per una rappresentazione<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Cfr. T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, Alessandria 2006, pp. 187-193.

<sup>14</sup> Cfr. W.A. Johnson, *Musical Evenings in the Early Empire: New Evidence from a Greek Papyrus with Musical Notation*, in "Journal of Hellenic Studies" 120 (2000), pp. 57-85.

<sup>15</sup> Cfr. R.A. Sears, *A Michigan Musical Papyrus Revisited*, in "The Bulletin of the American Society of Papyrologists" 52 (2015), pp. 143-180.

<sup>16</sup> Cfr. T. Gammacurta, *op. cit.*, pp. 219-232.

<sup>17</sup> Cfr. F. Perusino, *Il contributo dei papiri alla Lisistrata di Aristofane. Note al P.Köln 14*, in P. Thiery - M. Menu (a cura di), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*. Actes du Colloque de Toulouse (17-19 mars 1994), Bari 1997, pp. 67-73.

La Gammacurta inserisce tra i papiri recanti tracce di teatro antologico anche un singolare frammento (risalente al III-II a.C.) – il *P.Oxy.* 89 B/31, 33 – che reca sul *verso* dei versi lirici con notazione musicali. Sul *recto*, invece, sono trascritti versi dell'*Achille* di Sofocle il Giovane<sup>18</sup>. È presumibile che i due lati del papiro siano connessi, nel senso che la parte musicata del *verso* contenga le parti corali della medesima tragedia scritta nel *recto*, aggiunte nel *verso* in diversi punti in modo corrispondente alla sequenza drammatica che alternava episodi a parti corali. In altri termini il papiro sarebbe un copione destinato al coro, per il quale i dialoghi trascritti servivano da punto di riferimento in modo da sapere quando intervenire durante lo svolgimento dell'azione scenica.

Invece, molto probabilmente, il *P.Oxy.* LXVII 4546 (I a.C.-I d.C.) non è una selezione antologica, benché esso riporti un brano della parte di Admeto nell'*Alceste* di Euripide, con l'omissione del dialogo e dell'intervento del coro e delle battute di Alceste. È più corretto pensare che questa fosse una copia "scannata" che l'interprete di Admeto utilizzò durante le prove della rappresentazione<sup>19</sup>.

Depone a favore dell'uso di queste antologie da parte di "cant-attori" impegnati in quelli che oggi definiremmo *one man shows* anche la circostanza che le vicende generalmente non risultano né drammatizzate né dialogate (fa eccezione, come detto, il solo *P.Mich.* 2958). Infatti, esse sono ideate come monologhi cantati da un virtuoso (al più accompagnato da un coro). A dar credito all'epitaffio di Evalpisto (un attore tragico bizantino del IV sec.), egli era versato tanto nella recitazione (*ἀπαγγέλλειν τραγικὸν στίχον*) quanto nel canto (*εὖ ἀείδειν*). Se ne potrebbe ricavare, unitamente al dettato del citato *P.Oxy* XLIV 3161 (di poco antecedente), l'informazione che questi solisti introducevano con un prologo il contenuto delle vicende complessive, cantando poi i brani più significativi (e quelli che a loro riuscivano meglio). Se i brani cantati dovevano servire a mettere in luce le qualità canore degli interpreti, è evidente che spesso si interveniva anche sulla sintassi, allungando alcune sillabe o accorciandone altre (e *P.Leid* 510 lo dimostra chiaramente). Del resto, le inversioni dell'ordine dei versi che alcuni papiri attestano potrebbero spiegarsi con le esigenze di rendere indipendenti, non solo sintatticamente ma anche logicamente, le porzioni di testo sganciate dal contesto narrativo originale.

La Gammacurta, nel sottolineare che l'operazione di antologizzazione ai fini dell'allestimento di uno spettacolo rispecchiava la medesima modalità compositiva, notava anche come le vicende narrate nei vari brani non fossero descritte in modo impersonale, ma presentate da un

---

<sup>18</sup> Cfr. T. Gammacurta, *op. cit.*, pp. 163-174.

<sup>19</sup> Cfr. V. Ruggiero Perrino, *art. cit.*, pp. 48-50.

punto di vista femminile (siano le donne protagoniste dei brani o destinatarie dei racconti fatti nei brani). La qual cosa produceva un effetto di accentuazione del patetismo lirico<sup>20</sup>.

La cultura antologica fu assunta dagli interpreti in parallelo all'imporsi nei gusti del pubblico del virtuosismo musicale (nato, invero, per superare gli schemi delle forme tradizionali). Tra innovazioni musicali e drammaturgia venne a crearsi, fin dal IV sec. a.C., una sorta di reciproca influenza. Non a caso, lo stesso Euripide, sulla scorta dei nuovi indirizzi musicali, nelle tragedie dell'ultimo periodo, diede ampio spazio alle monodie astrofiche per connotare espressivamente situazioni drammatiche, emozioni e stati d'animo. Egli scrisse monologhi cantati, connotati da melodie varie e da repentini salti armonici, che grande successo ebbero nel tempo. L'ingenerosa critica mossa da Aristofane (*Rane* 1298 ss.) a quei brani indirettamente ne attesta lo straordinario favore popolare<sup>21</sup>.

Nulla nel mondo dello spettacolo ellenistico era lasciato al caso, bensì tutto organizzato in maniera "imprenditoriale" e meditata. Tant'è che, durante il periodo ellenistico, vennero aperte scuole nelle quali il programma di insegnamento comprendesse discipline indispensabili per esercitare attività specifiche nel mondo dello spettacolo (tecnica citaristica e citarodica, ritmica, melica, recitazione melica e tragica) e assicurasse la continuità dell'educazione musicale e teatrale, come attestano diverse iscrizioni epigrafiche<sup>22</sup> e due papiri<sup>23</sup>. Il primo (*SB XXII 15538*) contiene un contratto, con il quale tale Gaio Giulio Eros si obbliga con Gaio Giulio Filio ad insegnare l'arte auletica a Narciso, schiavo di quello<sup>24</sup>; il secondo (*P.Lond. VII 2017*, metà III sec. a.C.), contiene una nota che ci informa sul fatto che il direttore di ginnasio Demea esercitava anche la professione di διδάσκαλος ἐν τῇ τέχνῃ κιθαρῳδικῇ<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> Cfr. T. Gammacurta, *op. cit.*, p. 271.

<sup>21</sup> Critica ancor più caustica alla "nuova" musica si legge nel *P.Hib. I 13* (III a.C.); cfr. G. Avezzi, *Papyrus Hibeh I 13. Anonymi Fragmentum De musica*, in "Musica e storia" 2 (1994), pp. 109-137.

<sup>22</sup> Cfr. L. Del Corso, *Le pratiche scolastiche nelle testimonianze epigrafiche di età ellenistica*, in J.A.F. Delgado - F. Pordomingo - A. Stramaglia (a cura di), *Escuela y Literatura en Grecia Antigua*, Cassino 2007, pp. 141-190.

<sup>23</sup> G. Tedeschi, *op. cit.*, pp. 49-50.

<sup>24</sup> Cfr. A. Bélis - D. Delattre, *À propos d'un contrat d'apprentissage d'aulète [Alexandrie, an 17 d'Auguste: 13a]*, in "Papyrologica Lupiensia" 2 (1993), pp. 103-162.

<sup>25</sup> Cfr. L. Capron, *Devenir citharède professionnel. Statut et conditions de travail de l'élève musicien d'après le cas d'Hérakléotès*, in S. Emerit (a cura di), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne: Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome. Actes du Colloque international de Lyon (4-5 juillet 2008)*, Le Caire 2013, pp. 159-169.