

**Serena Perrone**

*Dalla scena al libro, dal libro alla scena.  
Qualche nota su tradizione ed esegesi antica  
dei testi drammatici greci*

**Abstract**

In the arduous attempt to extricate the paths that lead ancient Greek comedy and tragedy from the scene to the book and from the book back to the scene reconstruction, in the framework of the complex relationship between performative tradition and textual tradition, the paper examines on the one hand the characteristics of ancient books as we know them from papyrus fragments and the rare cases in which they return traces of a possible use for the staging, on the other hand examples from the medieval scholia, showing how ancient commentators confronted the text they could read trying to reconstruct on that basis performative aspects of the plays.

Nell'arduo tentativo di districare i percorsi dalla scena al libro e dal libro alla scena e il complesso rapporto tra l'evolversi di tradizione performativa e tradizione testuale della commedia e della tragedia greca, si esaminano da una parte le caratteristiche dei libri antichi attraverso i frammenti restituiti dai papiri e i rari casi in cui essi conservano tracce di un possibile uso pratico per la messa in scena, dall'altra alcuni esempi tratti dagli scolii, che mostrano come gli antichi esegeti si confrontassero con il testo che potevano leggere per ricostruire aspetti propri della rappresentazione.

I classici della tragedia e della commedia greca antica, a cui noi normalmente ci accostiamo attraverso la lettura di un libro, ovviamente non nacquero come testi da leggere ma come testi teatrali, da vedere e da sentire tramite un'esecuzione sulla scena, una *performance*: oltre alle parole, la comunicazione avveniva attraverso i gesti, la danza, la musica, le maschere, i costumi e tutto l'apparato scenico. Nel confrontarci con i testi drammatici antichi ci troviamo quindi di fronte a due grandi questioni, differenti ma strettamente connesse: da una parte la ricostruzione dei complessi percorsi della tradizione che hanno portato a quanto – in modo limitato e più o meno frammentario – oggi leggiamo, al nostro punto di partenza; dall'altra il tentativo a ritroso di restituire alle nude parole di cui disponiamo la polisemia originaria del testo, la partitura e gli altri elementi che lo caratterizzavano nella sua prima forma. Tralasciamo volutamente il discorso sulle riprese teatrali moderne, per concentrare l'attenzione sulle fasi più antiche di entrambe le questioni: le prime attestazioni dei drammi greci in forma di libri, che aspetto avevano queste copie e quali tracce conservavano della natura performativa del testo, del passaggio dalla scena al libro; gli sforzi già dei filologi antichi per ricostruire, a partire dalle copie che potevano leggere, gli elementi propri della rappresentazione scenica, per rimontare dal libro alla scena.

Senza la pretesa di delineare in modo esaustivo questi percorsi, tutt'altro che lineari e indipendenti, dalla scena al libro e dal libro alla scena, analizzeremo alcuni esempi ricavabili dalle attestazioni papiracee e dai *corpora* scoliografici.

### 1. Dalla scena al libro

Come è noto, la circolazione di testi drammatici in forma di libri in età classica doveva essere assai limitata e ristretta a una cerchia di intellettuali e di addetti ai lavori. La lettura era certamente marginale rispetto alla fruizione per cui tali opere erano concepite, quella attraverso una rappresentazione teatrale (che poteva anche essere replicata più volte), e verosimilmente anche rispetto ad altri tipi di fruizione aurale, come quella nel contesto simposiale<sup>1</sup>.

Comunque alla fine del V secolo doveva essere, se non usuale, almeno possibile disporre di copie personali di drammi o ricopiarsi singoli brani. Ad esempio nelle *Rane* di Aristofane troviamo almeno un paio di riferimenti a una diffusione scritta di opere, o parti di opere, tragiche: Dioniso viene preso da improvviso desiderio euripideo mentre sulla nave legge tra sé e sé l'*Andromeda* (καὶ δῆτ' ἐπὶ τῆς νεὸς ἀναγιγνώσκοντί μοι τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν, vv. 52s.); all'elenco delle anime dell'Ade che si sono meritate terribili punizioni viene aggiunto anche chi si è trascritto una tirata del poeta tragico Morsimo (ἢ Μορσίμου τις ῥῆσιν ἐξεγράψατο, v. 151).

È ragionevole ritenere che i drammaturghi possedessero testi scritti delle proprie opere e forse anche che disponessero di copie, più o meno parziali, delle opere dei colleghi, ma una testimonianza positiva dell'esistenza di un testo scritto "ufficiale" di fatto non c'è almeno fino alla seconda metà del IV secolo, con il celebre decreto di Licurgo (330 a.C.), che avrebbe riguardato però solo i testi dei tre tragici. Dalla concisa notizia riportata dallo Pseudo-Plutarco nella vita licurghea, ricaviamo che l'esigenza di conservare ἐν κοινῷ una copia scritta delle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide era stata determinata dal desiderio di preservare queste opere dalle modifiche attoriali<sup>2</sup>. Fino ad allora tali testi dovevano dunque essere stati soggetti, in occasione delle riproposizioni sceniche, a variazioni e adattamenti più o meno consistenti da parte di

<sup>1</sup> Sulla circolazione libraria e le diverse modalità di diffusione della conoscenza dei testi teatrali nell'antichità classica vd. il quadro di sintesi in MASTROMARCO – TOTARO (2008, 19-25). Per l'uso di recitare brani comici e tragici nei simposi, basti citare *Ar. Eq.* 529s. (sul successo di Cratino nei simposi) e *Nub.* 1354-76 (il padre invita il figlio Fidippide a recitare qualche verso di Eschilo, ma non ottiene nulla di più che una tirata di Euripide). In proposito vd. anche MASTROMARCO (2006).

<sup>2</sup> *Vit. X Orat.* 841f: τὸν δέ, ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν, Αἰσχύλου Σοφοκλέους Εὐριπίδου, καὶ τὰς τραγωδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραφασμένους φυλάττειν καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματεῖα παραναγιγνώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις; οὐκ ἐξεῖναι γὰρ <παρ> αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι. Vd. in proposito BATTEZZATO (2003, 10-19).

registi e attori<sup>3</sup>. Quale fosse però il testo sul quale fu redatta la copia ufficiale da conservare nell'archivio di stato è difficile dirlo: la copia autografa degli autori (conservata sino a quel momento come e da chi? Reperibile per tutti i drammi o solo per alcuni?)? Una copia di lettura o un copione allora in circolazione? Oppure, meno verosimilmente, una "edizione" approntata per lo scopo (da chi e in base a quali criteri?)? Comprendevo anche la partitura musicale o indicazioni per la messinscena? Questa fondamentale fase di passaggio resta in gran parte oscura.

La tradizione vuole che un secolo più tardi proprio la copia ufficiale ateniese dei tre tragici sia arrivata alla biblioteca di Alessandria d'Egitto: essa sarebbe dunque alla base delle edizioni dei filologi Alessandrini. Stando a quanto riporta Galeno<sup>4</sup>, Tolomeo Evergete avrebbe ottenuto in prestito dagli Ateniesi i libri delle opere di Eschilo, Sofocle ed Euripide dietro deposito di un'ingente somma di denaro, promettendo di restituirli dopo averli trascritti. Il sovrano egizio preferì però perdere il deposito pur di tenersi i preziosi libri e agli Ateniesi non rese che le nuove copie fatte approntare. Queste notizie – vere o leggendarie che siano – riguardano solo i tre tragici "canonici", mentre non abbiamo sostanzialmente informazioni sul destino dei libri degli altri autori drammatici e in particolare dei comici. Già prima di questa "piratesca" acquisizione della biblioteca Alessandrina, comunque, in Egitto senza dubbio circolavano copie di tragedie e commedie di diversi autori. I reperti papiracei restituiti dalle sabbie egiziane datano a partire da inizio III sec. a.C.<sup>5</sup> e ci consentono di farci un'idea di che aspetto potessero avere, almeno in età ellenistica e romana, le copie di questi testi drammatici, nonché di verificare se e quali tracce conservassero della loro natura performativa.

Canali, modalità e finalità di trasmissione furono molteplici. È naturale che a esigenze

<sup>3</sup> Repliche dei "classici" del V sec. furono sancite per decreto nel 387/386. Dal 340/339 anche la commedia fu inclusa nei programmi che prevedevano la riproposizione di un *palaion drama* (cf. IG II<sup>2</sup> 2318 col. XII rr. 316-18), ma pare che tale inclusione avvenne stabilmente solo dal 312/311 e che riguardasse non autori dell'*archaia*, ma autori del passato più recente: vd. in proposito PÖHLMANN (1988) e ZIMMERMANN (2010, 13s. e l'appendice sui documenti epigrafici a cura di D. Summa, pp. 203ss.). Per altre attestazioni epigrafiche di riproposizioni sceniche di drammi antichi vd. anche SUMMA (2008).

<sup>4</sup> In *Hippocratis librum III epidemiarum commentarii III*. 17a.607: ὅτι δ' οὕτως ἐσπούδαζε περὶ τὴν Ὠπάντων τῶν παλαιῶν βιβλίων κτῆσιν ὁ Πτολεμαῖος ἐκεῖνος, οὐ μικρὸν εἶναι μαρτύριόν φασιν ὁ πρὸς Ἀθηναίους ἔπραξεν. δοῦς γὰρ αὐτοῖς ἐνέχυρα πεντεκαίδεκα τάλαντ' ἀργυρίου καὶ λαβὼν τὰ Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου καὶ Αἰσχύλου βιβλία χάριν τοῦ γράψαι μόνον ἐξ αὐτῶν, εἴτ' εὐθέως ἀποδοῦναι σῶα, κατασκευάσας πολυτελεῶς ἐν χάρταις καλλίστοις, ἃ μὲν ἔλαβε παρ' Ἀθηναίων κατέσχεν, ἃ δ' αὐτὸς κατεσκεύασεν ἔπεμψεν αὐτοῖς παρακαλῶν <κατα>σχεῖν τε τὰ πεντεκαίδεκα τάλαντα καὶ λαβεῖν ἀνθ' ὧν ἔδοσαν βιβλίων παλαιῶν τὰ καινά. τοῖς μὲν οὖν Ἀθηναίοις, εἰ καὶ μὴ καινὰς ἐπεπόμφει βίβλους, ἀλλὰ κατεσχῆκει τὰς παλαιάς, οὐδὲν ἐνῆν ἄλλο ποιεῖν, εἰληφόσι γε τὸ ἀργύριον ἐπὶ συνθήκαις τοιαύταις, ὡς αὐτοὺς <αὐτὸ> κατασχεῖν, εἰ κακεῖνος κατάσχοι τὰ βιβλία, καὶ διὰ τοῦτ' ἔλαβόν τε τὰ καινὰ καὶ κατέσχον καὶ τὸ ἀργύριον. Vd. BATTEZZATO (2003, 19-22).

<sup>5</sup> Solo un paio di copie di commedia (una per altro assai dubbia) sono datati su base paleografica a fine IV-inizio III sec. a.C.: P.Hib. I 6 (commedia nuova, forse Menandrea) e P.Saqqara inv. SAK.71/2 GP 6 5673 (Epicarmo o trattato medico in versi?).

diverse corrispondessero documenti di tipo diverso: libri confezionati per il mercato, libri di pregio destinati alla conservazione in biblioteca, esercizi di scuola, copie di studiosi, trascrizioni private, stesure finalizzate all'uso immediato per un qualche genere di esecuzione. Non esiste insomma una copia standard, ma alcuni elementi ricorrenti e distintivi possono essere notati. Come tutti i rotoli papiracei<sup>6</sup>, anche le copie di testi drammatici erano redatte in colonne affiancate e caratterizzate da *scriptio continua* e dall'assenza di un organico corredo di segni di interpunzione e di altri segni lezionali. A parte alcuni frammenti, riconducibili ad ambito scolastico o provenienti da antologie o da testi con notazioni musicali, i papiri mostrano una disposizione *κατὰ στίχων* e in diversi esemplari la distinzione tra parti liriche e parti dialogiche o, più genericamente, tra parti in metro diverso è marcata attraverso rientri (*eisthesis*) o sporgenze (*ekthesis*) rispetto al margine sinistro della colonna<sup>7</sup>. In alcune copie, in particolare di commedia nuova, le parti corali risultano del tutto omesse e sostituite dalla dicitura *χοροῦ*<sup>8</sup>. Manca inoltre un apparato sistematico per l'interlocuzione, frequentemente segnalata attraverso semplici segni di scansione come le *paragraphoi*, a volte abbinate a *dicola* o spazi bianchi all'interno di rigo<sup>9</sup>; solo occasionalmente nel margine sinistro o sopra i righi compaiono *notae personarum* (per lo più in forma abbreviata e spesso aggiunte da una seconda mano) oppure altre sigle per identificare però non i personaggi ma gli attori.

Proprio queste sigle per gli attori sono una delle rare tracce di un possibile uso concreto della copia (o di un suo antigrafo) per la messinscena. In una decina di papiri drammatici, di vari generi e per lo più databili all'età romana, sono visibili nel margine sinistro o all'interno del rigo lettere isolate, da A a Δ, a indicare con un numero ordinale se la battuta spettasse al primo attore ( $\bar{A}$  = *protagonistes*), al secondo ( $\bar{B}$  = *deuteronistes*), al terzo ( $\bar{\Gamma}$  = *tritagonistes*) o al quarto ( $\bar{\Delta}$  = *tetragonistes*)<sup>10</sup>. Se si esclude il mimo, sono in tutto sei i casi, più o meno sicuri, in cui risultano conservate tali sigle: quattro di commedia nuova<sup>11</sup>, uno di tragedia<sup>12</sup> e uno di genere incerto<sup>13</sup>. Le

<sup>6</sup> Per un inquadramento generale sul libro antico vd. BLANCK (1992) e IRIGOIN (2001); una bibliografia sull'argomento, a cura di J.-C. Didierren e M.-H. Marganne, è consultabile all'indirizzo <http://promethee.philo.ulg.ac.be/cedopal/Bibliographies/!LIBER%20ANTIQUOUS.htm>.

<sup>7</sup> Tale uso non è comunque univoco né sistematico, vd. SAVIGNAGO (2008).

<sup>8</sup> In proposito vd. TAPLIN (1976); PÖHLMANN (1977) e TURNER (1987, 13). La scritta *χοροῦ* si riscontra per lo più in frammenti assegnabili alla commedia di mezzo o nuova (menandrea e non), ma è presente anche in papiri di tragediografi del V secolo (vd. PÖHLMANN [1977, 70s.]) e trova un qualche seguito anche nella tradizione medievale di alcune commedie aristofanee (vd. mss. R e V a *Eccl.* 729 e *Pl.* 770, 801; cf. *Vita Aristophanis* 57 e *schol. ad Nub.* 889d).

<sup>9</sup> LOWE (1962).

<sup>10</sup> Sull'argomento vd. ANDRIEU (1954); LOWE (1962, 35); TURNER (1963) sul papiro euripideo P.Oxy. XXVII 2458; TURNER (1987, 13); ESPOSITO (2005, 14ss.) e GAMMACURTA (2006; 2007). Riguardo al quarto attore in commedia vd. SOMMERSTEIN (1984, 143); MARSHALL (1997).

<sup>11</sup> P.Oxy. XLV 3218r (commedia nuova adespota; I d.C.); PSI X 1176 (commedia nuova adespota; I d.C.); P.Ryl. III 484 (commedia nuova adespota; I/II d.C.); BKT IX 19 (commedia adespota; II d.C.).

<sup>12</sup> Il noto papiro del *Cresfonte* euripideo P.Oxy. XXVII 2458 (III d.C.), sul quale vd. DONOVAN (1969, 76-78). È invece da interpretare come nota sticometrica il *gamma* nel margine di P.Oxy. XXIII 2369, Sofocle, *Inaco* (I a.C./I d.C.).

rare occorrenze in papiri di età tolemaica sono fortemente dubbie<sup>14</sup> e ad oggi non sono noti esempi su papiri posteriori al III sec. d.C. È ragionevole pensare che un simile sistema sia nato dalle esigenze pratiche di distribuzione dei ruoli nell'ambito dell'allestimento teatrale. Poi queste sigle numeriche dalle copie utilizzate per la preparazione della messa in scena poterono essere trascritte insieme al testo anche in copie destinate alla lettura, o comunque costituirono un modello che ebbe un qualche seguito nella pratica scrittoria. Ne troviamo traccia anche nella tradizione manoscritta della commedia latina (ad esempio nel *Bembinus* di Terenzio)<sup>15</sup>.

Oltre ai numerali per l'indicazione dei ruoli degli attori, sono considerate indizio dell'impiego in contesto performativo anche le note registiche e le notazioni musicali. Alcuni esempi di note di regia, generalmente notazioni di tipo acustico o indicazioni sul movimento degli attori, si trovano in papiri di mimo<sup>16</sup>. Nei papiri comici e tragici esse sono rare e spesso estremamente dubbie<sup>17</sup>, anche perché è assai difficile distinguerle dalle cosiddette note parepigrafiche, note del lettore antico che poteva dedurre dal testo stesso elementi relativi alla messa in scena. Anche in base alle testimonianze papiracee quindi è difficile pensare che il testo originale comprendesse un apparato di indicazioni di regia, al di là delle didascalie interne<sup>18</sup>.

Le notazioni musicali invece sono presenti in diversi papiri tra cui almeno tredici frammenti drammatici, per lo più tragici, databili all'età tolemaica e all'età romana<sup>19</sup>. Piuttosto che di frammenti provenienti da copie che contenevano l'intero dramma, spesso si tratta di antologie di brani lirici<sup>20</sup> o di copie parziali. Ammesso che questi

<sup>13</sup> P.Hib. II 180 (commedia nuova o tragedia?; III a.C.).

<sup>14</sup> Assai improbabile che possa essere interpretato in questo senso il *delta* isolato visibile nel margine di MPER III 22 (commedia nuova adespota; III a.C.); vd. PERRONE (2009, 131). Incerto, ma plausibile, il caso di P.Hib. II 180 (vd. n. 13).

<sup>15</sup> Vd. JORY (1963) e WAHL (1974).

<sup>16</sup> P.Oxy. III 413 *recto* e *verso*, P.Berol. 13876 e P.Lit.Lond. 97, tutti databili al II sec. d.C.; cf. GAMMACURTA (2006, 111-30 e 248-51). Ad esempio in P.Oxy. III 413 si trovano simboli e abbreviazioni per l'uso di strumenti musicali e indicazioni di rumori come πορδ(ή) o πέρδ(ει), per esplicitare l'effetto acustico desiderato in associazione ad alcune battute del servo (rr. 22, 39 e 93), oppure istruzioni sui movimenti di scena come ἄγων (nota accanto al r. 178, sul *verso*). Su questo papiro vd. ANDREASSI (2001).

<sup>17</sup> P.Hamb. II 120 (commedia, III sec. a.C.; vd. GAMMACURTA [2006, 111-19]), P.Hib. II 181 (commedia nuova, III a.C.; vd. MCNAMEE [2007, 454]), P.Oxy. XXXVI 2746 (tragedia, I-II d.C.; vd. GAMMACURTA [2006, 121-30]), P.Schub. 23 (commedia nuova, III/IV sec.; vd. WEBSTER [1952, 59]).

<sup>18</sup> Vd. in proposito TAPLIN (1977); ERCOLANI (2000); REVERMANN (2006, 320ss.).

<sup>19</sup> Sui papiri con notazioni musicali in generale PÖHLMANN – WEST (2001); PRAUSCELLO (2006) e PERNIGOTTI (2009), sui casi relativi a testi drammatici vd. anche GAMMACURTA (2006, 131-235). Agli undici papiri musicali compresi nell'edizione della Gammacurta si aggiungano almeno P.Louvre inv. E 10534, un frammento della *Medea* di Carcino (II d.C.) e il P.Oxy. LIII 3705 (III d.C.) con un verso della *Perikeiromene* menandrea ripetuto più volte con diversi arrangiamenti musicali. Dubbio se appartengano a tragedia i frammenti con notazione di P.Vat. Gr. 7 (II a.C.) e di P.Cair.Zen. IV 59533 (III a.C.).

<sup>20</sup> Ad esempio P.Oslo inv. 1413 (I-II d.C.); P.Mich. inv. 2958 (II d.C.); P.Berol. inv. 6870 (II-III d.C.); che contiene non solo versi tragici) e forse anche P.Leid. inv. 510 (III a.C.).

prodotti fossero effettivamente destinati a una *performance*<sup>21</sup>, la presenza delle notazioni nulla ci dice sul contesto di esecuzione, che poteva essere anche diverso dal teatro, ad esempio il simposio. Inoltre non sappiamo a che epoca risalgano le musiche così trascritte, anche se in molti casi appare più probabile che siano contemporanee o quasi ai papiri che le testimoniano. Resta insomma un problema aperto la ricostruzione dei rapporti tra tradizione testuale e musicale in età classica ed ellenistica, se i filologi alessandrini poterono disporre della partitura originale dei testi, e se si basarono su di essa per la divisione colometrica<sup>22</sup>.

In questo quadro di incertezze si aggiunga che, benché sigle dei ruoli, note registiche e partiture musicali riconducano a elementi importanti della destinazione esecutiva dei testi drammatici, tuttavia nessuno di questi elementi di per sé basta per stabilire se un frammento che li contiene appartenga a un copione, a un esemplare effettivamente usato per la scena o più in generale in un contesto performativo, oppure a una copia libraria, derivata o meno da un copione. Solo in frammenti di mimo l'ipotesi del copione è avvalorata dalla compresenza di più elementi<sup>23</sup>.

Da questo punto di vista, un caso a sé, che merita di essere qui ricordato, è rappresentato da un frammento di rotolo ossirinchiato (P.Oxy. LXVII 4546)<sup>24</sup>, databile tra I sec. a.C. e I sec. d.C., che contiene Eur. *Alc.* 344-82 con l'omissione di alcuni versi. A mancare sono due versi corali (369s.) e i sette versi di Alceste nello scambio sticometrico con Admeto (371-73, 375, 377, 379, 381), cioè tutte le battute che non spettano al personaggio Admeto: è stato quindi ipotizzato che si tratti di un frammento del copione dell'attore che impersonava il re. Avremmo insomma di fronte una testimonianza unica per il dramma antico, una copia realizzata appositamente per il singolo attore, solo con le parti che lui doveva memorizzare e recitare. Si tratta di un frammento estremamente interessante per cercare di capire come funzionassero le prove per la riproposizione di una tragedia classica (o parte di essa) nell'Egitto romano. Si può supporre l'esistenza di copie analoghe anche ad uso degli altri attori o un simile trattamento era riservato solo a chi doveva ricordare parti più ampie e complesse?<sup>25</sup> Una

<sup>21</sup> In alcuni casi ciò è tutt'altro che sicuro. In proposito vd. PERNIGOTTI (2009), che in base alle caratteristiche materiali e grafiche distingue i papiri con notazione musicale in copie d'uso, da biblioteca e miste. Non si può quindi dare per certo che questi documenti siano testimonianza della pratica di spettacoli nella forma del "teatro-antologia", secondo la definizione di GENTILI (2006<sup>2</sup>, 39ss.), come ritiene ad es. GAMMACURTA (2006, 271ss.).

<sup>22</sup> Sulla *vexata quaestio* della tradizione musicale del teatro antico e sul rapporto tra divisione colometrica e manoscritti con notazione musicale vd. FLEMING – KOPFF (1992); FLEMING (1999); PRAUSCELLO (2006) e TESSIER (2010 e 2011, in partic. 11-18).

<sup>23</sup> È il caso ad es. del già citato P.Oxy. III 413, in cui, oltre a sigle dei ruoli e note acustiche e sui movimenti di scena, sarebbe testimoniato il lavoro registico con la riscrittura di una scena sul *verso*. Per una discussione di questa ipotesi vd. ANDREASSI (2001, 25-31).

<sup>24</sup> Editto nel 2001 da D. Obbink in P.Oxy. LXVII. Vd. MARSHALL (2004) e REVERMANN (2006, 88-93).

<sup>25</sup> Non è sicuro che la parte di Admeto spettasse al primo attore: è oggetto di discussione se l'attore che impersonava il re recitasse anche altri ruoli: vd. in proposito MARSHALL (2004, 35s., con bibliografia precedente). Secondo Marshall «this document is only meaningful in a context with other, similar papyri

simile pratica era utilizzata già in epoche precedenti? Era diffusa, oppure non è esclusivamente per i capricci del caso che un solo esemplare di questo tipo ci è giunto?

Il ruolo della casualità nei ritrovamenti papiracei resta imponderabile, ma è un fatto che su oltre seicento papiri drammatici a oggi editi, gli esempi in vario modo riconducibili a un uso nel contesto pratico degli allestimenti teatrali sono pochissimi e per lo più incerti, e sono ancor meno se si escludono i frammenti di mimo. Le finalità d'uso immediato e temporaneo dei copioni – prodotti concepiti per un concreto utilizzo all'interno di una compagnia teatrale, non per la lettura e la conservazione libraria del testo – possono contribuire a motivare questa scarsità di resti, ma non costituiscono una spiegazione esaustiva. Anche se non ci sono elementi oggettivi per escluderlo, pare assai difficile che questi labili indizi sopravvissuti nei papiri possano essere ricondotti alle esecuzioni originarie; essi andranno piuttosto riferiti a riprese di epoca successiva. Le testimonianze papiracee rispecchieranno non la tradizione teatrale ateniese di epoca classica, ma quella di età ellenistica e romana che si mantenne nell'area egiziana. Non stupisce quindi che tra i papiri con tracce performative non siano noti, almeno ad oggi, esemplari di commedia antica e che i casi più sicuri e abbondanti riguardino non i “classici”, ma un genere popolare e vivo come il mimo.

## 2. Dal libro alla scena

A parte i pochi e per lo più controversi casi sopra segnalati, i papiri confermano che la copia antica dell'opera drammaturgica di norma non riporta indicazioni aggiuntive relative alla messa in scena, se mai è il testo in sé a fornire indizi interni da cui il lettore può ricavare alcune informazioni<sup>26</sup>.

Lo sforzo di ricostruire gli aspetti performativi, anche se forse non tra gli interessi primari, è certamente presente già nella filologia antica. Numerose sono le testimonianze in tal senso, a partire da diversi titoli di trattazioni antiche quali quelle *περὶ τοῦ χοροῦ, περὶ σκηνῆς, περὶ ὀρχήσεως*<sup>27</sup>. Nei papiri esegetici occasionalmente si trovano riferimenti ad aspetti della *performance* teatrale: in un commentario a commedia sconosciuta si conserva una spiegazione relativa all'uso della macchina del volo<sup>28</sup>, in un altro riferimenti all'esecuzione di un passo della danza pirrica<sup>29</sup>; in una

---

for Alcestis and for the *koryphaios*» (p. 29), egli immagina quindi «a later process of textual consolidation, the production of an edition from the separate parts» (p. 31), che però non mi sembra probabile: piuttosto ipotizzerei che da una preesistente copia completa si siano tratte copie parziali per (solo uno o alcuni dei) singoli attori.

<sup>26</sup> Sulle didascalie interne nel teatro antico cf. la bibliografia citata a n. 18.

<sup>27</sup> Per i frammenti di queste opere vd. la raccolta di BAGORDO (1998).

<sup>28</sup> P.Oxy. XXXV 2742 (II d.C.; Comoedia CLGP 4 = PERRONE [2009, 39-50]).

<sup>29</sup> P.Oxy. XXXV 2738 (II d.C.; Comoedia CLGP 3 = PERRONE [2009, 29-38]).

*hypothesis* delle *Etnee* di Eschilo sono enumerati i cambi di scena<sup>30</sup>. Gli *argumenta* nei manoscritti medievali spesso includono informazioni sulla rappresentazione e la tradizione scoliografica, in particolare quella euripidea (ma non solo)<sup>31</sup>, restituisce molti esempi di tentato recupero di elementi propri della messinscena. Negli scolî possiamo leggere osservazioni, più o meno attendibili, su movimenti degli attori e del coro<sup>32</sup>, presenza e uso di oggetti in scena<sup>33</sup>, di macchinari teatrali<sup>34</sup>, suoni e strumenti<sup>35</sup>. Alcune di queste, in particolare quelle relative ai suoni, sono segnalate come *παρεπιγραφαί*<sup>36</sup>, aggiunte marginali da far risalire a copie antiche e quasi sempre immediatamente deducibili dal testo<sup>37</sup>.

Dopo aver accennato alle vie del testo dalla scena al libro, veniamo attraverso qualche esempio tratto dagli scolî ai nostri antecedenti nel cammino inverso, che va a ritroso dal libro alla scena, dalle parole che si leggono a quello che poteva essere il contesto esecutivo per cui erano nate.

A metà strada si pone la questione delle interpolazioni istrioniche. Pur con evidenti differenze tra i diversi generi drammatici, il perdurare della tradizione performativa poté in certa misura influenzare alcuni percorsi della tradizione testuale. Di questo sembrano consapevoli già gli antichi esegeti. Quelle interpolazioni d'attori cui in precedenza il decreto di Licurgo avrebbe tentato di porre fine (o rimedio?) si trovano a volte segnalate anche negli scolî a Euripide, il tragediografo che ebbe maggior fortuna postuma<sup>38</sup>. Di norma la lezione riportata come interpolazione viene sanzionata come non corretta e ascritta all'ignoranza degli attori. Si veda ad esempio la discussione antica a proposito del v. 85 della *Medea*, in cui la cattiva interpretazione degli attori si innesta su una questione di punteggiatura. Secondo lo scolio, e secondo il testo delle edizioni moderne,

<sup>30</sup> P.Oxy. XX 2257 (II d.C.; Aeschylus CLGP 1).

<sup>31</sup> Gli *scholia vetera* euripidei contengono preziose informazioni per vari aspetti tra i quali «the productions, the staging» DICKEY (2007, 32). Sull'attenzione alla dimensione teatrale in relazione al concetto di *οἰκονομία* negli scolî drammatici vd. GRISOLIA (2001, 15-49 per Eschilo, 51-70 per Sofocle, 71-95 per Euripide, 97-106 per Aristofane).

<sup>32</sup> Ad es. *schol. in Eur. Or.* 643 (gli attori alzano la mano).

<sup>33</sup> Ad es. *schol. in Eur. Or.* 268 (arco e frecce).

<sup>34</sup> Ad es. *schol. in Ar. Nub.* 18b (uso dell'*enkyklema*).

<sup>35</sup> Ad es. *schol. in Ar. Ran.* 312 e *post* 1263 (qualcuno suona l'aulo da dentro, non visto dagli spettatori); *schol. in Aesch. Eum.* 117 (mugolio delle Erinni). Per un es. non legato a suoni ma a movimenti vd. *schol. in Ar. Pl.* 439 (movimento di fuga).

<sup>36</sup> Le occorrenze sono molteplici, si vedano ad es. i casi appena citati alla n. 35.

<sup>37</sup> Nei papiri vd. ad es. P.Oxy. XVIII 2161, dramma satiresco eschileo *Diktyoukoi* (II d.C.) in cui si legge a centro rigo *ποππυσμός*, schiocco fatto con la bocca. Cf. *supra* a proposito delle note di regia.

<sup>38</sup> Rimaneggiamenti attoriali – veri o presunti – sono segnalati ad es. in *schol. in Eur. Med.* 84, 148, 228, 356, 380, 910; *Andr.* 7; *Phoen.* 264; *Or.* 57 e 1366. In più casi sembra trattarsi di materiale di origine didimeia (es. *Eur. Med.* 148, 356). Sulle interpolazioni istrioniche nella tragedia greca vd. PAGE (1934); HAMILTON (1974); cf. anche TEDESCHI (2002, 106). Sulle interpolazioni antiche in Aristofane vd. DOVER (1977), che tendenzialmente esclude che questo tipo di interpolazioni (incluso nel «type IV» secondo la sua categorizzazione) abbia un ruolo nella tradizione testuale del commediografo (vd. in particolare pp. 137, 147s.).

alla nutrice che afferma che Giasone si dimostra malvagio nei confronti dei suoi cari (v. 84), il vecchio pedagogo risponde «chi tra i mortali non lo è? solo ora lo capisci» (τίς δ' οὐχὶ θνητῶν; ἄρτι γινώσκεις τόδε, v. 85):

*Schol. vet. in Eur. Med. 84*

εὐρίσκεται κακὸς ὢν πρὸς τοὺς φίλους: ἕως τούτου δὲ ἡ πρεσβύτης, τὰ ἐξῆς ὁ πρεσβύτης. B<sup>i</sup>  
 οὕτως ἀναγνωστέον τίς δ' οὐχὶ θνητῶν καὶ στικτέον, εἶτα ἀπὸ ἄλλης ἀρχῆς ἄρτι γινώσκεις τόδε. διὸ καὶ μετὰ τοῦ σ̄ γραπτέον, οἷον· τίς οὐκ ἔστι κακὸς εἰς φίλους, εἶτα τὸ ἄρτι γινώσκεις τόδε, οἷον· ἄρτι ἔγνωκας ὅτι ἑαυτοὺς μᾶλλον φιλοῦσιν ἢ τοὺς πέλας; οἱ δὲ ὑποκριταὶ [τοῦτο] ἀγνοήσαντες τὸ τῆς ἀντιδιαστολῆς μετατιθέασιν εἰς τὸ τίς δ' οὐχὶ θνητῶν τοῦτο γινώσκει σαφῶς. ... B

si rivela malvagio contro i suoi cari: fino a qui la vecchia, le parole successive il vecchio.

occorre leggere così: τίς δ' οὐχὶ θνητῶν e bisogna porre un punto, poi con un altro inizio [*i.e.* iniziando una nuova frase] ἄρτι γινώσκεις τόδε. Perciò bisogna scrivere anche con σ [*i.e.* il sigma finale di γινώσκεις], cioè: “chi non è malvagio verso i cari”, poi “solo ora lo capisci”, in questo senso: solo adesso ti sei resa conto che amano più se stessi che le persone vicine? Gli attori non avendo capito questa distinzione cambiano in “chi tra i mortali non lo sa bene” τίς δ' οὐχὶ θνητῶν τοῦτο γινώσκει σαφῶς. [...].

Una nota nel margine interno del codice Parisinus 2713 (B<sup>i</sup>) chiarisce, come spesso negli scolî, a chi spettassero i versi analizzati – come si è detto nelle copie antiche la divisione delle battute non era sistematicamente marcata e assai raramente era aggiunta indicazione di quale personaggio parlasse. Una nota nel margine esterno dello stesso codice spiega come si dovesse leggere e interpretare il v. 85, che è dunque del vecchio pedagogo, innanzitutto suddividendo il verso in due frasi – specificazione necessaria dal momento che nelle copie antiche di norma non c'erano nemmeno segni di interpunzione. Gli attori, non comprendendo<sup>39</sup> che occorreva una pausa sintattica a metà verso, alteravano il testo, modificando le ultime tre parole, con γινώσκει alla terza persona invece che alla seconda.

Difficile stabilire con esattezza a che epoca risalisse la pratica attoriale cui gli antichi esegeti fanno riferimento<sup>40</sup>. Se da una parte è possibile che fossero attribuite agli attori aggiunte o varianti riscontrate in alcuni manoscritti e considerate deteriori, quindi in base a un mero sospetto filologico più che a elementi oggettivi, dall'altra è ragionevole ipotizzare che in alcuni casi le informazioni derivassero da una diretta esperienza di spettatori e che quindi rispecchiassero rappresentazioni contemporanee (con tutta la problematicità che comporta definire cosa significhi “contemporanee” all'interno di materiale esegetico confluito negli scolî), comunque non la messa in scena

<sup>39</sup> Il verbo ἀγνοέω in riferimento agli attori si trova anche in *schol. in Eur. Med.* 910.

<sup>40</sup> PAGE (1934) all'interno della storia del testo situa le interpolazioni istrioniche tra V e III sec. a.C.

originale ma riprese di epoca successiva. Non sempre sono in gioco variazioni del testo, come nel seguente scolio all'*Oreste*:

*Schol. vet. in Eur. Or. 57*

νύκτα μή τις εἰσιδών: οὐκ ὀρθῶς νῦν ποιούσιν τινες τῶν ὑποκριτῶν πρὸ εἰσπορευομένην τὴν Ἑλένην καὶ τὰ λάφυρα. ῥητῶς γὰρ αὐτὴν νυκτὸς ἀπεστάλθαι φησὶ, τὰ δὲ κατὰ τὸ δρᾶμα ἡμέρα συντελεῖται. MTAB

di notte, affinché qualcuno vedendola non: non correttamente ora alcuni attori fanno entrare Elena e il bottino di mattina. Infatti dice espressamente che lei è stata mandata di notte, mentre le vicende del dramma si compiono di giorno.

Qui non è detto se la denunciata incongruenza nella rappresentazione implicasse modifiche testuali. L'alterazione riguarda l'entrata del personaggio Elena, che in alcune interpretazioni attoriali "attuali" (νῦν) farebbe il suo ingresso all'alba con il bottino di guerra conquistato da Menelao a Troia, mentre nel testo si afferma chiaramente che ella era arrivata durante la notte, come disposto dal marito affinché nessuno la vedesse. Esiste anche un'altra possibilità di intendere il νῦν (complementare più che alternativa): Elena entrerebbe come appena giunta dal porto con il bottino "in questo momento del dramma", cioè durante il prologo di Elettra, ma dato che la vicenda si svolge di giorno ciò contraddirebbe le parole di Elettra al v. 57.

Sempre riguardo agli attori, in questo caso non in quanto colpevoli di alterazioni al testo ma nel quadro di una ricostruzione della organizzazione scenica originaria, è degno di nota uno scolio a un passo delle *Fenicie* euripidee. Giocasta è appena rientrata a palazzo, dopo il prologo, e sulla scena compare il vecchio servo (v. 88), che si rivolge ad Antigone, ancora nelle sue stanze. Il servo invita Antigone ad aspettare a uscire finché lui non abbia controllato se in strada c'è qualcuno e verificato la situazione (ἐπίσχες, ὡς ἂν προυξερευνήσω στίβον, / μή τις πολιτῶν ἐν τρίβῳ φαντάζεται, vv. 92s.; ἀλλ' οὔτις ἀστῶν τοῖσδε χρίμπεται δόμοις, / κέδρου παλαιὰν κλίμακ' ἐκπέρα ποδί, vv. 99s.). Nel testo tragico, questa attesa è giustificata da motivi di prudenza e convenienza (κάμοι μὲν ἔλθη φαῦλος ὡς δούλωι ψόγος, / σοὶ δ' ὡς ἀνάσση· πάντα δ' ἐξειδὼς φράσω, vv. 94s.)<sup>41</sup>, ma un esegeta antico nota la motivazione drammaturgica dietro questo ingresso ritardato di Antigone:

*Schol. vet. in Eur. Phoen. 93*

μή τις πολιτῶν ἐν τρίβῳ: ταῦτα μηχανᾶσθαι φησὶ τὸν Εὐριπίδην ἵνα τὸν πρωταγωνιστὴν ἀπὸ τοῦ τῆς Ἰοκάστης προσώπου μετασκευάσῃ· διὸ οὐ συνεπιφαίνεται αὐτῷ Ἀντιγόνη, ἀλλ' ὕστερον. MTAB

<sup>41</sup> In questa direzione anche *schol. in Eur. Phoen. 88*, in cui viene espresso apprezzamento per il modo in cui il poeta ha convenientemente disposto l'entrata di Antigone, priva del corteo di ancelle ma accompagnata dal saggio e prudente pedagogo.

affinché qualche cittadino per strada: dicono che Euripide abbia escogitato queste cose per far cambiare il protagonista dal personaggio di Giocasta; perciò Antigone non compare insieme a lui, ma dopo.

Nello scolio la dilazione che il servo giustifica con ragioni di opportunità viene spiegata in funzione delle necessità di cambio di costume dell'attore, lo stesso a interpretare sia il ruolo di Giocasta, appena uscita di scena, sia il ruolo di Antigone, che compare infatti solo al v. 103<sup>42</sup>. Mentre il servo recitava i suoi quattordici versi, il primo attore doveva velocemente abbandonare i panni di Giocasta e indossare la maschera della figlia della regina per riapparire sulla scena. Quindi con πρωταγωνιστής ci si riferisce qui chiaramente non al personaggio principale del dramma, al 'protagonista' nel nostro senso del termine, ma al primo attore, che ricopriva uno o più ruoli – non necessariamente i più importanti nella trama, ma di solito i più impegnativi da un punto di vista istrionico<sup>43</sup> –, secondo un tipo di organizzazione che, come abbiamo visto, si trova rispecchiata in alcuni frammenti papiracei che indicano a chi erano assegnate le battute attraverso sigle numeriche. Negli scolî a tragedia e commedia, e in generale nelle testimonianze di esegesi antica a opere drammatiche, questa singola occorrenza di *protagonistes* è l'unico caso in cui sia utilizzato uno dei termini tecnici per il rango dell'attore (non si riscontrano occorrenze di *deuteragonistes*, *tritagonistes* e *tetragonistes*). L'adozione di questa terminologia in ambito teatrale si fa in genere risalire ad epoca successiva al V secolo. Non se ne conserva traccia nelle iscrizioni relative agli attori, in cui i termini consueti sono piuttosto *hypokrites*, *tragodos*, *komodos*. In letteratura le attestazioni in connessione alla professione attoriale sono per lo più tarde, ma almeno un paio datano già al IV sec.: Demostene nell'orazione *Sulla corona* più volte irride il rivale Eschine per il suo passato da attore dandogli del *tritagonistes* (Dem. XVIII 129, 209, cf. anche 262), ed è assai probabile che il titolo della commedia di Antifane, *Tritagonistes*<sup>44</sup>, avesse un significato metateatrale.

A parte l'uso di questa terminologia tecnica, l'informazione tramandata dallo scolio euripideo è interessante perché presuppone una consapevolezza dell'organizzazione attoriale e forse anche qualcosa di più. Si può immaginare che osservazioni di questo tipo abbiano origine dalla possibilità da parte del filologo antico di disporre di una copia corredata di numerali per i ruoli, come quelle conservate nel

<sup>42</sup> GRISOLIA (2001, 81 n. 16).

<sup>43</sup> La scelta non avveniva in base all'importanza del personaggio rappresentato ma in base alle potenzialità del ruolo per mettere in mostra le capacità dell'attore, quindi spesso il protagonista recitava nel ruolo di servo o donna, mentre capitava che il deuteragonista interpretasse il re (Plut. *Mor.* 816; *Lys.* 446d). Tale distinzione non sembra del tutto chiara in Polluce nel passo in cui descrive l'uso delle tre porte sceniche (4, 124). In generale sugli attori e l'organizzazione delle compagnie vd. REES (1908); O'CONNOR (1908); PICKARD-CAMBRIDGE (1968<sup>2</sup>, 126ss.); GHIRON-BISTAGNE (1976); LE GUEN (2001); EASTERLING – HALL (2002); ANEZIRI (2003).

<sup>44</sup> Athen. XIV 50, 59 = Antiph. fr. 207 K.-A.

papiro del *Cresfonte*<sup>45</sup>, e dalla non così scontata capacità di intenderne il significato, oppure che alla base ci sia un'analisi della struttura drammaturgica della tragedia in questione, forse nel quadro di un esame dell'*oikonomia* dell'opera<sup>46</sup>, con una valutazione del modo in cui potevano essere distribuiti i ruoli in considerazione delle battute di ciascun personaggio e di eventuali presenze sulla scena<sup>47</sup> (e allora le sigle numeriche potrebbero perfino essere il punto di arrivo di una simile analisi, e non quello di partenza).

Gli esempi di connessioni tra scoliografia, ricostruzione di aspetti scenici e caratteristiche dei libri antichi potrebbero essere ancora molti. L'ultimo che proponiamo riguarda l'uso dei segni di scansione che, come si è detto, è uno dei pochi aiuti alla lettura nelle copie drammatiche antiche. Negli scolî si trovano spesso indicazioni su entrate e uscite dei personaggi e non di rado è segnalata la corrispondente presenza di un segno, in particolare la coronide. Negli scolî aristofanei queste segnalazioni sono per lo più legate a osservazioni sul metro. Ad es.

*schol. in Ar. Ach. 242b*

διπλῆ δὲ μετὰ κορωνίδος, ὅτι εἰσίσιασιν οἱ ὑποκριταί, καὶ ἔστιν ἰαμβεῖα. EG

*diple* insieme a coronide, perché entrano in scena gli attori, e sono versi giambici.

Ciò, oltre a corrispondere alle notizie del grammatico di II secolo Efestione sui possibili usi della coronide nei testi drammatici<sup>48</sup>, potrebbe trovare riscontro in alcune copie papiracee. Ad es. in P.Oxy. XXVII 2452 (II sec. d.C.), una copia di tragedia, forse il *Theseus* di Sofocle: una coronide sembra posta a marcare l'uscita di Teseo e del personaggio con cui stava dialogando (fr. 1 r. 5, forse preannunciata al r. 1 da *χρῆ* [...] *λείπειν*) e la successiva entrata del coro<sup>49</sup>.

Le caratteristiche, anche materiali, del libro che si ha a disposizione influenzano e in certa misura determinano l'esegesi, e al tempo stesso in alcuni casi ne sono state influenzate e determinate. Con questi esempi cursori si è tentato di cogliere tracce del complesso intreccio tra testo scenico, libri e filologia nelle fasi più antiche della

<sup>45</sup> Vd. *supra* n. 12.

<sup>46</sup> Vd. GRISOLIA (2001).

<sup>47</sup> Cf. anche *schol. in Aesch. Ch. 899*: μετεσκευάσται ὁ ἐξάγγελος εἰς Πυλάδην ἵνα μὴ δ' λέγωσιν.

<sup>48</sup> *De signis 75*: Τῆ μὲν οὖν κορωνίδι κατὰ τρόπους τρεῖς ἦτοι ὅταν τῶν ὑποκριτῶν εἰπόντων τινὰ καὶ ἀπαλλαγέντων καταλείπεται ἡ (sic ed. Consbruch) χορός· ἢ ἔμπαλιν· ἢ ὅταν μετόβασις ἀπὸ τόπου εἰς τόπον γίνεσθαι δοκῆ τῆς σκηνῆς.

<sup>49</sup> Vd. CARDEN (1974, 113). Un altro possibile esempio è P.Hib. II 180, un esemplare drammatico (comico o tragico?) del III a.C. con *paragraphoi*, notazioni numeriche (vd. *supra*) e quella che sembrerebbe una *coronis* intercolonnare: il segno interpretabile come coronide è posto nel margine sinistro della col. II del fr. 1, a fianco ai rr. 25s., sotto entrambi sono visibili *paragraphoi* e segue uno spazio bianco di alcuni righe in cui verosimilmente doveva esserci la scritta *χοροῦ*.

tradizione della commedia e della tragedia greca, cioè, in definitiva, le origini del testo su cui oggi come allora si esercitano le analisi volte a ricostruire i molteplici aspetti della rappresentazione sulla scena.

*referimenti bibliografici*

ANDREASSI 2001

M. Andreassi (a cura di), *Mimi greci in Egitto. Charition e Moicheutria*, Bari.

ANDRIEU 1954

J. Andrieu, *Le dialogue antique. Structure et présentation*, Paris.

ANEZIRI 2003

S. Aneziri, *Die Vereine der dionysischen Technites im Kontext der hellenistischen Gesellschaft: Untersuchungen zur Geschichte, Organization und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*, Stuttgart.

BAGORDO 1998

A. Bagordo (Hrsg.), *Die antiken Traktate über das Drama. Mit einer Sammlung der Fragmente*, Stuttgart-Leipzig.

BATTEZZATO 2003

L. Battezzato, *I viaggi dei testi*, in Id. (a cura di), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, Atti del convegno Scuola Normale Superiore, Pisa, 14-15 giugno 2002, Amsterdam, 7-31.

BLANCK 1992

H. Blanck, *Das Buch in der Antike*, München (ed. it. a cura di R. Otranto, Bari 2008).

CARDEN 1974

R. Carden (ed.), *The Papyrus Fragments of Sophocles: an Edition with Prolegomena and Commentary*, Berlin 1974.

DICKEY 2007

E. Dickey, *Ancient Greek Scholarship: a Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from their Beginnings to the Byzantine Period*, Oxford.

DONOVAN 1969

B.E. Donovan, *Euripides Papyri. I: Texts from Oxyrhynchus*, New Haven-Toronto.

DOVER 1977

K.J. Dover, *Ancient Interpolation in Aristophanes*, «ICS» II 136-62.

EASTERLING – HALL 2002

P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge-New York.

ERCOLANI 2000

A. Ercolani, *Le didascalie sceniche del teatro tragico*, in A. Zampetti – A. Marchitelli (a cura di), *La tragedia greca: metodologie a confronto*, Roma, 15-30.

ESPOSITO 2005

E. Esposito (a cura di), *Il Fragmentum Grenfellianum (P. Dryton 50)*, Bologna.

FLEMING 1999

T. Fleming, *The survival of Greek Dramatic Music from the Fifth Century to the Roman Period*, in B. Gentili – F. Perusino (a cura di), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa, 17-29.

FLEMING – KOPFF 1992

T. Fleming – E.C. Kopff, *Colometry of Greek Lyric Verses in Tragic Texts*, «SIFC» X 758-70.

GAMMACURTA 2006

T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alessandria.

GAMMACURTA 2007

T. Gammacurta, *Copione teatrale o copia di lettura? Il caso di un papiro della commedia nuova*, in R. Pretagostini – E. Dettori (a cura di), *La cultura letteraria ellenistica. Persistenza, innovazione, trasmissione*, Atti del convegno COFIN 2003 Università di Roma “Tor Vergata”, 19-21 settembre 2005, Roma, 271-83.

GENTILI 2006<sup>2</sup>

B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro greco e teatro romano arcaico* (1977), Roma.

GHIRON-BISTAGNE 1976

P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris.

GRISOLIA 2001

R. Grisolia, *Oixovoúia. Struttura e tecnica drammatica negli scoli antichi ai testi drammatici*, Napoli.

HAMILTON 1974

R. Hamilton, *Objective Evidence for Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, «GRBS» XV 387-402.

IRIGOIN 2001

J. Irigoïn, *Le livre grec des origines à la Renaissance*, Paris (trad. it. a cura di A. Magnani, Firenze 2009).

JORY 1963

E.J. Jory, *Algebraic Notation in Dramatic Texts*, «BICS» X 65-78.

LE GUEN 2001

B. Le Guen, *Les Associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, Nancy-Paris.

LOWE 1962

J.C.B. Lowe, *The Manuscript Evidence for Changes of Speaker in Aristophanes*, «BICS» IX 27-42.

MARSHALL 1997

C. W. Marshall, *Comic Technique and the Fourth Actor*, «CQ» XLVIII/1 77-84.

MARSHALL 2004

C.W. Marshall, *Alcestis and the Ancient Rehearsal Process*, «Arion» XI/3 27-45.

MASTROMARCO 2006

G. Matromarco, *Aristofane a simposio*, in M. Vetta – C. Catenacci (a cura di), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, Atti del convegno, Università “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara, 20-22 aprile 2004, Alessandria, 265-78.

MASTROMARCO – TOTARO 2008

G. Matromarco – P. Totaro, *Storia del teatro greco*, Firenze.

MCNAMEE 2007

K. McNamee, *Annotations in Greek and Latin Texts from Egypt*, New Haven (Conn.).

O’CONNOR 1908

J.B. O’ Connor, *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece*, Diss. Chicago.

PAGE 1934

D.L. Page, *Actor’s Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934.

PERNIGOTTI 2009

C. Pernigotti, *I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica*, in M.C. Martinelli (a cura di), *La Musa dimenticata. Aspetti dell’esperienza musicale greca in età ellenistica*, Pisa, 303-16.

PERRONE 2009

S. Perrone 2009 (a cura di), *Commentaria et Lexica Graeca in Papyris reperta (CLGP), Pars II. Commentaria in adespota*, Vol. 4. *Comoedia et mimus*, Berlin.

PICKARD-CAMBRIDGE 1968<sup>2</sup>

A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford.

PÖHLMANN 1977

E. Pöhlmann, *Der Überlieferungswert der χοροῦ-Vermerke in Papyri und Handschriften*, «WJA» N.F. III 69-81.

PÖHLMANN 1988

E. Pöhlmann, *Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro*, in B. Gentili – R. Pretagostini (a cura di), *La musica in Grecia*, Atti del Convegno internazionale sulla musica greca, Bari.

PÖHLMANN – WEST 2001

E. Pöhlmann – M.L. West (eds.), *Documents of Ancient Greek Music: the Extant Melodies and Fragments*, Oxford.

PRAUSCELLO 2006

L. Prauscello, *Singing Alexandria: Music between Practice and Textual Transmission*, Leiden.

REES 1908

K. Rees, *The So-called Rule of Three Actors in the Classical Greek Drama*, Chicago.

REVERMANN 2006

M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford-New York.

SAVIGNAGO 2008

L. Savignago, *Eisthesis: il sistema dei margini nei papiri dei poeti tragici*, Alessandria.

SOMMERSTEIN 1984

A.H. Sommerstein, *Act Division in Old Comedy*, «BICS» XXXI 139-52.

SUMMA 2008

D. Summa, *Un concours de drames “anciens” à Athènes*, «REG» CXXI/2 479-96.

TAPLIN 1976

O.P. Taplin, *XOPOY and the Structure of Post-Classical Tragedy*, «LCM» I 47-50.

TAPLIN 1977

O.P. Taplin, *Did Greek Dramatists Write Stage Instructions?*, «PCPhS» n.s. XXIII 121-32.

TEDESCHI 2002

G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea*, «PapLup» XI 87-187.

TESSIER 2010

A. Tessier, *Musica antica e sistemazione ‘colometrica’?*, «QUCC» n.s. XCIV/1 11-16.

TESSIER 2011

A. Tessier, *Vom Melos zum Stichos: il verso melico greco nella filologia tedesca d’inizio Ottocento*, Trieste.

TURNER 1963

E.G. Turner, *Dramatic Representations in Graeco-Roman Egypt. How Long do They Continue?*, «AC» XXXII 120-28 (= in J. Wolski [sous la réd. de], *Actes du Xe Congrès international de Papyrologues*. Varsovie-Cracovie, 3-9 septembre 1961, Wrocław 1964, 51-58).

TURNER 1987

E.G. Turner, *Greek Manuscripts of the Ancient World*, second ed. revised and enlarged by P.J. Parsons, «BICS» Suppl. XLVI.

WAHL 1974

K.-U. Wahl, *Sprecherbezeichnungen mit griechischen Buchstaben in den Handschriften des Plautus und Terenz*, Diss. Tübingen.

WEBSTER 1952

T.B.L. Webster, *Two Comic Fragments*, «CR» II 57-60.

ZIMMERMANN 2010

B. Zimmermann, *La commedia greca. Dalle origini all'età ellenistica* (2006<sup>2</sup>), ed. italiana a cura di S. Fornaro [con appendice di D. Summa, *La commedia nei documenti epigrafici*], Roma.