

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2014 - nuova serie, numero 4

Edizioni ETS

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

Direttore

Guido Paduano

Comitato scientifico

Remo Bodei, Massimo Cacciari, Bruno Cagli, Luciano Canfora,
Giovanni Cerri, Maria Grazia Ciani, Giulio Ferroni, Erika Fischer-Lichte,
Hellmut Flashar, Helene Foley, Nadia Fusini, Delia Gambelli, Mario Martone,
Marianne McDonald, Carles Miralles[†], Bernd Seidensticker, Richard Tarrant,
Alfonso Traina, Giuseppe Voza

Redazione

Anna Beltrametti, Elena Fabbro, Massimo Fusillo, Alessandro Grilli,
Serena Mirto, Maria Pia Pattoni, Alessandra Pedersoli, Gianna Petrone,
Stefania Rimini, Elena Rossi Linguanti, Margherita Rubino

Segreteria di redazione

Pinalba Di Pietro, Elena Servito

Progetto grafico

Fabio Impera

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

ISBN 978-884674220-9

5	MASSIMO CACCIARI La doppia Dike. Lettura dell' <i>Oresteia</i>
19	ENRICO CORTI Dalla paura tragica alla concordia politica nel teatro di Eschilo
41	LUCIANO CANFORA Aiace, la volpe, il leone: l'incessante riflessione sofoclea sul potere
53	FRANCA PERUSINO Andromaca, l'anti-Medea?
65	SETH L. SCHEIN The Scene with the False Merchant in Sophokles' <i>Philoktetes</i>
83	GIOVANNI CERRI Recitazione e conversione nel <i>Filottete</i> di Sofocle
93	SILVIA BIGLIAZZI Edipo dopo Shakespeare: mito e tragedia nel dramma di Dryden e Lee
129	ELENA ROSSI LINGUANTI Un'altra storia: <i>Medea in Athens</i> di Augusta Webster
159	AUGUSTA WEBSTER <i>Medea ad Atene</i> [da <i>Portraits and Other Poems</i> (1870), traduzione di Elena Rossi Linguanti]
179	GIORGIO IERANÒ <i>L'Agamemnone</i> secondo Ezra Pound
205	MARIA PIA PATTONI Quel che resta del mito. La traccia di Euripide in <i>Alceste</i> di Samuele di Alberto Savinio

MASSIMO CACCIARI

La doppia Dike. Lettura dell'*Oresteia*

Nasce dalla riflessione sulla tragedia (e sulla filosofia nell'epoca tragica dei Greci) quella suprema esigenza che muove tutto lo *Zarathustra* di Nietzsche per liberare-redimere la volontà dal «macigno 'così fu'», per trasformarla in una «volontà che crea», capace di dire: «ma così volli che fosse... ma io così voglio! Così vorrò!». Inesorabile il passato, impotente la volontà contro ciò che già è compiuto – così recita «*lo spirito di vendetta*» che chiama se stesso pena, punizione. Come *de-cidersi* dalla sua catena? Come far emergere dalla sua roccia la figura, la *forma* in cui l'esserci individuo si concili al tempo, vincendone la voracità? Necessità, certo, che ogni parte sia connessa al tutto e come tale, in questa misura, si riconosca. Quintessenza dell'*hybris* sarebbe pensare di potersi disciogliere da tale tremenda armonia. Ma è nient'altro che dura *tirannia* quella del passato? «Ahimè, ahimè, guardate, voi, potentissime maledizioni dei morti, voi, tiranne dei morti (*nerteron tyrannides*), che cosa resta degli Atridi...» (*Coefore* 405-407), invoca Oreste. Se «i morti uccidono i vivi» (*Coefore* 886), allora altra salvezza non sarà data che l'oblio, unico balsamo sarà la «saggia» Lethe di Oreste, o la «Notte signora» invocata dal Coro, nella tragedia di Euripide (*Oreste* 174-175; 213).

Le catene di Ate serrano Oreste; non vane apparenze, realissime le cagne della Madre lo inseguono furiose (*Coefore* 1053-1054). Ma come sfuggire al loro morso senza essere perseguitato da quelle del Padre? Dike contro Dike – ma sempre Dike che ha radice profonda, inconcussa nel passato, nel sangue delle madri e dei padri. Le Erinni ne sono immagine spaventosa: le vergini decrepite sono figlie del passato, «*palaiai paides*», ne abitano la tenebra più arcaica, e da quel fondo inaccessibile scagliano la loro freccia, la freccia che viene dai morti (*Coefore* 286). La loro Dike riguarda soltanto coloro che dimorano nell'Ombra mala del Tartaro

ENRICO CORTI

Dalla paura tragica alla concordia politica nel teatro di Eschilo*

Il φόβος come strumento drammaturgico

Nelle tragedie eschilee, scriveva nel 1928 Bruno Snell, la consapevolezza che il coro aveva dell'ostilità del mondo esteriore si scarica nel terrore¹. Accanto alla domanda tragica per definizione «che fare?», aggiungeva, si colloca così l'interrogativo «che succederà?». Scopertamente debitore dei concetti aristotelici di pietà e paura, il filologo tedesco delineava un quadro delle accezioni di φόβος, centrale nel teatro di Eschilo².

Il caso delle *Eumenidi*³ è particolarmente significativo: il drammaturgo, nell'esperare il lato oscuro della paura indotta dalla situazione tragica, la individua come strumento di cui la città deve fare buon uso nell'amministrare la giustizia ed educare gli individui⁴.

Il dramma è caratterizzato da una netta contrapposizione fra apertura ed epilogo che, ricollocata nel quadro più ampio della trilogia di cui fa parte, nel finale sembra ricomporsi contro le aspettative del pubblico⁵ e a prezzo di pesanti compromessi.

* Desidero in questa sede ringraziare il prof. Guido Paduano per aver accolto questo contributo, l'anonimo referee per i preziosi suggerimenti e, in particolare, la prof.ssa Anna Beltrametti, cui questo scritto deve moltissimo.

¹ SNELL 1969, pp. 46-47.

² Classico sulla paura in Eschilo è DE ROMILLY 1958.

³ Per le citazioni del testo di Eschilo ci si basa sull'edizione oxoniense di PAGE 1972, ma si tengono presenti sia l'edizione approntata da WEST nel 1990 per la Teubner che gli studi su Eschilo pubblicati dal filologo inglese nello stesso anno (WEST 1990, pp. 264-295).

⁴ Imprescindibile su questo tema è DI BENEDETTO 1978, pp. 205-222.

⁵ Almeno a una lettura superficiale la trilogia sembra, infatti, terminare con una riconciliazione generale. PORTER 2005 mette però in guardia da interpretazioni troppo fiduciose in una costruzione lineare e positiva delle *Eumenidi* (in part. pp. 313-319).

LUCIANO CANFORA

Aiace, la volpe, il leone: l'incessante riflessione sofoclea sul potere

Narra Svetonio che Augusto ebbe l'idea di scrivere una tragedia su Aiace, ma l'ispirazione gli passò piuttosto rapidamente; e lui lasciò perdere (*divus Aug. 85*): *Nam tragediam magno impetu exorsus, non succedenti stilo, abolevit* [la cancellò], *quaerentibusque amicis, quidnam Ajax ageret, respondit Aiacem suum in spongiam incubuisse*.

L'aneddoto, con ogni probabilità veridico, è quasi emblematico: Aiace, si sa, è il capo che punta unicamente sul κράτος, sulla forza fisica e sul valore guerriero. Lo dichiara egli stesso nella più importante *rhexis* che pronuncia nella tragedia sofoclea (430-480), quando dice (441-446): «Se la contesa sulle armi avesse dovuto dirimerla Achille stesso da vivo (ζῶν), le avrebbe sicuramente attribuite a me *attenendosi al criterio del κράτος* [«dare a qualcuno il κράτος ἀριστείας»: in luogo di γέρας ἀριστείας, nota Schneidewin!]. Invece gli Atridi hanno fatto in modo (ἔπραξαν) che esse toccassero a un παντουργῶ φρένας, mettendo in secondo piano la forza (κράτη) di quest'uomo».

Aiace adotta la polarità *forza | intelligenza* e spregia la seconda come πανουργία, mentre attribuisce a sé unicamente la prima. Figurarsi come poteva Augusto essere in sintonia con questo personaggio (e chi sa quali sviluppi stava prendendo la stesura...).

Augusto, come Lisandro, come Pericle, come Temistocle, fu *volpe e leone* insieme: ben sapeva che il politico è tale se vi è in lui la compresenza di queste due nature. A ben vedere, tutto il pensiero antico – quando riflette sulla politica – è *realistico*: anzi, il realismo è la sua nota dominante. È in Lisandro che il grande Plutarco volle tratteggiare il punto più alto, e inquietante, di tale modo di porsi verso la realtà: ed è ragionando appunto su Lisandro che conìò la metafora intrecciata della volpe e del leone. «Se qualcuno – scrive Plutarco – pretendeva che i discendenti di

FRANCA PERUSINO

Andromaca, l'anti-Medea?

Non so se Aristotele avesse in mente l'*Andromaca* quando nella *Poetica* (13, 1453a 28) rimproverava ad Euripide scarsa capacità nell'organizzazione dei suoi drammi (εἰ [...] μὴ εὖ οἰκονομεῖ) ma gli riconosceva contestualmente un alto grado di tragicità (τραγικώτατος [...] τῶν ποιητῶν φαίνεται): sta di fatto che le sue affermazioni si adattano a questa tragedia, disomogenea nella trama ma tuttavia efficace sul piano drammaturgico, sorretta inoltre da un lessico efficace, adatto a puntualizzare le problematiche sottese alle situazioni¹.

L'insistenza con la quale il coro, nei primi tre canti della tragedia, torna sul tema delle funeste conseguenze della discordia (ἔρις) che investe i diversi aspetti dell'esistenza umana e divina, in particolare quella delle due protagoniste del dramma Andromaca ed Ermione, fornisce una delle possibili chiavi interpretative dell'*Andromaca* di Euripide.

Nella parodo, cantata dalle donne di Ftia in presenza di Andromaca che si è rifugiata presso l'altare di Tetide, il coro esordi-

¹ Negli scolii all'*Andromaca* è rimasta traccia delle riserve formulate dalla critica antica su questa tragedia: lo scolio al v. 32 riporta l'opinione di quei commentatori che rimproveravano Euripide per aver sovrapposto tematiche comiche a quelle tragiche introducendo sospetti femminili, gelosie, insulti e altri elementi tipici della commedia. Lo scoliasta si dissocia richiamandosi al finale, decisamente tragico, dell'*Andromaca*. Anche l'autore della seconda *hypothesis* giudica l'*Andromaca* una tragedia «di second'ordine»: che l'affermazione τὸ [...] δῶμα τῶν δευτέρων presupponga un giudizio estetico fanno pensare le valutazioni positive di alcune parti dell'*Andromaca* che sembrano in qualche modo attenuare il giudizio complessivamente negativo sulla tragedia: fra le parti degne di considerazione è segnalato il prologo, il *threnos* elegiaco della protagonista, la *rhesis* di Ermione nella seconda parte, il discorso che Ermione rivolge ad Andromaca; bene anche Peleo che viene in soccorso di Andromaca. Il confronto con il giudizio sull'*Ippolito*, ritenuto δῶμα τῶν πρώτων (*Hypoth.* II), rafforza la convinzione che l'*Andromaca* non fosse annoverata dagli antichi tra i drammi più riusciti di Euripide. Per una messa a punto delle discussioni sulla tragedia e sul problema dell'unità cfr. STEVENS 1971, p. 27 sgg.; ALLAN 2000, p. 40 sgg.

SETH L. SCHEIN

The Scene with the False Merchant in Sophokles' *Philoktetes*

The scene with the False Merchant in Sophokles' *Philoktetes* (541-627) constitutes the second main part of the play's extremely long first episode (220-675) and is one of the most complex scenes in surviving Attic tragedy. Scholars have debated its place and function in the overall economy of the play but reached no consensus: they tend to agree that the three-way dialogue of the False Merchant, Neoptolemos, and Philoktetes contributes little or nothing to the plot, but they differ as to what it actually accomplishes. Most interpreters have tried, as Hamlet says, "to pluck out the heart of [the] mystery" by offering a simple explanation focused on a single character, Philoktetes or Neoptolemos. In this paper, through close attention to language and dramatic action, I will try to clarify the effect of the Odysseus' intrigue on both characters and will suggest how Sophokles' audience in 409 BCE and modern audiences and readers might understand this 'triangular' exchange¹.

The scene with the False Merchant is especially challenging, because the False Merchant himself, like Neoptolemos, is an agent of Odysseus, a character performing in a play within the play scripted for him by the son of Laertes. Even more than in the case of Neoptolemos, it is not always clear where the False Merchant's 'script' ends and his own words begin, or how much of his story and its specific mythological details would have been considered 'true' by Sophokles' audience or how much 'false'. To what extent would they differ in their judgments from Philoktetes, who believes that the False Merchant is who and what he appears to be, and from Neoptolemos, who, like themselves, knows that the

¹ I borrow the term 'triangular' from KIRKWOOD 1957, pp. 57-58. Cf. the simpler 'triangular' scenes at *Trachiniae* 393-435, *Oidipous the King* 1119-1181.

GIOVANNI CERRI

Recitazione e conversione nel *Filottete* di Sofocle¹

Il tono della prima scena, del 'prologo' che precede l'entrata del Coro e il suo primo canto, la 'parodo', è sommesso, ma teso e drammatico. È una trama d'inganno, a un tempo raffinata e volgare, contro un eroe sventurato che, proprio per la sua purezza eroica e la sua solitudine pluriennale, sarà facilmente aggirabile. Lo stile è quello del linguaggio comune tra persone di un certo livello sociale. Neottolemo, figlio di Achille, dunque giovinetto educato al coraggio e alla lealtà incondizionata, recalcitra al disegno di Odisseo, l'eroe vecchio, disincantato, scaltro; ma, alla fine, cede alla sua dialettica suadente, nonché al senso della disciplina militare. Non è né tragedia né commedia: è dramma quotidiano, *sketch* d'avventura intrigante, impastata d'emozione e psicologia.

Odisseo espone il suo «stratagemma», σόφισμα (14). Neottolemo dovrà «irretire», ἐκκλέψαι (55), l'anima di Filottete raccontandogli una vicenda falsa. Dovrà presentarsi per quello che è realmente: Neottolemo, figlio di Achille. Ciò sarà di per se stesso sufficiente a indurre ad un primo moto di simpatia Filottete, odiatore degli Atridi e di Odisseo, che lo abbandonarono con l'inganno, e amico di vecchia data con Achille, eroe della sua stessa tempra, sempre schivo di ogni menzogna e raggirio. Ma questo sarà anche l'unico elemento di verità nel discorso di Neottolemo, che poi dovrà imbastire una storia inventata di sana pianta, con la quale farà credere al suo interlocutore di essere anche lui nemico giurato dei capi Achei, in quanto vittima come lui di un loro

¹ Ripeto in questa sede, in forma diversa, più sintetica e più schematica, quanto dissi alcuni anni fa in un saggio, che ho avuto l'impressione non sia stato ben compreso dalla critica, probabilmente per una certa sua eccessiva complessità espositiva, negativa dal punto di vista della chiarezza: *Il Filottete di Sofocle: Neottolemo recita a soggetto*, «Dioniso», n.s. 3, 2004, pp. 52-65 = R. Grisolia, G.M. Rispoli (a c. di), *Il personaggio e la maschera*, Atti del Covegno Internazionale di Studi, Napoli-Santa Maria Capua Vetere-Ercolano, 19-21 giugno 2003, Pozzuoli 2005, pp. 45-57.

SILVIA BIGLIAZZI

Edipo dopo Shakespeare: mito e tragedia nel dramma di Dryden e Lee

1. *Da Sofocle a Dryden e Lee: mediazioni e riconfigurazioni*

Quando John Dryden collabora con Nathaniel Lee alla stesura di *Oedipus* (1679), l'uno componendo il primo e il terzo atto, l'altro le parti restanti, Dryden ha già al suo attivo due riscritture shakespeariane, *The Tempest, or the Enchanted Island* (1667), in collaborazione con William Davenant, e *All For Love, or The World Well Lost* (1678), nota rielaborazione di *Antony and Cleopatra*; l'anno successivo sarà la volta del *Troilus and Cressida*, ultimo suo dramma. Non sorprende dunque che, così incorniciato da una attività tanto intensa di letture e riadattamenti shakespeariani, *Oedipus* sia anch'esso inscrivibile in quel preciso orizzonte intertestuale che lo collega all'opera del Bardo, di cui infatti porta evidente traccia nei molti richiami citazionali o più latamente allusivi. La critica lo ha rilevato da tempo, segnalando i numerosi imprestiti e parallelismi, da *Richard III*, a *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Measure for Measure*, per ricordare i più evidenti¹. Va però anche osservato che proprio questi molteplici echi riguardano perlopiù l'intreccio secondario, come se i due autori avessero attinto a una nota tradizione anglosassone per creare un tessuto discorsivo autoctono al fine di rafforzare un'atmosfera di familiarità per un mito che su suolo britannico fino ad allora non aveva trovato grande fortuna (se non riemergendo desultoriamente e assai indirettamente in *Hamlet*). In particolare, il sottotesto shakespeariano risulta riconoscibile soprattutto quando affiora il tema della legittimità monarchica con le molteplici strategie di acquisizione demagogica del potere da parte di Creon, come nel suo rifiuto della

¹ Si veda ad esempio il commento di Novak 1994; questa è l'edizione da cui sono tratte tutte le citazioni dal dramma.

ELENA ROSSI LINGUANTI

Un'altra storia: *Medea in Athens* di Augusta Webster

The Poet's function is not, like the novelist,
to devise new stories, but make old stories new.
A. WEBSTER, «Poets and Personal Pronouns» (*A Housewife's Opinions*, 1879)

o. Dopo un lungo periodo di assenza, in epoca vittoriana Medea torna ad essere estremamente popolare sulla scena britannica: negli anni fra il 1837 e il 1880 si susseguono una serie di drammi, *burlesques* e intrattenimenti che ne rileggono il mito¹. Attiva nella campagna per il suffragio femminile e sostenitrice dei diritti delle donne – soprattutto nel campo dell'educazione² – Augusta Webster, già autrice di una traduzione molto apprezzata della *Medea* di Euripide (1868)³, redige nel 1870 la sua versione personale della

¹ Cfr. HALL 1999 e FISKE 2008, che offrono una lettura storico-politica di tale *revival*, collegandolo con il dibattito sul divorzio e sul voto alle donne, con la legislazione riguardante l'infanticidio e con la nascita del movimento femminista in Gran Bretagna.

² Basta scorrere gli articoli pubblicati sull'*Examiner*, e poi riuniti nella raccolta intitolata ironicamente *A Housewife's Opinions* (1879), per rendersene conto: «University Degrees for Women», «Protection for the Working Women», «Husband-Hunting and Match-Making», «The Dearth of Husbands», «An Irrepressible Army», «Parliamentary Franchise for Women Ratepayers». Una selezione dei saggi di Webster si trova in SUTPHIN 2000.

³ Prima della *Medea*, Webster aveva tradotto il *Prometeo* di Eschilo (*The Prometheus Bound of Aeschylus, Literally Translated in English Verse*, London 1866), che pare essere il banco di prova di molte scrittrici vittoriane (vi si erano cimentate anche Elizabeth Barrett, con due traduzioni, la prima nel 1833 e la seconda nel 1850, e Anna Swanwick, con la traduzione completa di Eschilo nel 1881). RIGG 2009, p. 22, afferma che Webster «put to use the Greek she had learned on her own as a young girl and produced critically acclaimed translations of Aeschylus and Euripides». Sulle recensioni alla traduzione euripidea, cfr. HARDWICK 2000, p. 72, FISKE 2008, p. 51. Cfr. anche WALTON 2006, p. 126: «It seems hardly coincidental that there were six translations of *Medea* published in the ten years following the passing of the Divorce Act of 1857, with Augusta Webster's to follow in 1868».

AUGUSTA WEBSTER

Medea ad Atene

da *Portraits and Other Poems* (1870)*

traduzione di Elena Rossi Linguanti

* Il testo è tratto da Christine Sutphin (ed.), *Augusta Webster, Portraits and Other Poems*, Toronto, Broadview Press, 2000.

GIORGIO IERANÒ

L'Agamennone secondo Ezra Pound*

Intorno al 1920 Ezra Pound progetta una nuova traduzione o, meglio, riscrittura dell'*Agamennone* di Eschilo. Ne parla con l'amico T. S. Eliot, del quale fra poco, come «miglior fabbro», correggerà la prima versione del poemetto *The Waste Land*, pubblicato poi nel 1922. Pound s'ingegna a condensare in una cinquantina di versi l'intero prologo e la parodo della tragedia di Eschilo. Ma presto abbandona il progetto, constatandone il fallimento. Già in una lettera a Eliot dell'inizio del 1922, proprio la stessa lettera in cui suggerisce modifiche alla struttura di *The Waste Land*, Pound comunica all'amico: «Aeschylus not so good as I had hoped, but haven't had time to improve him, yet»¹. L'*Agamennone* di Ezra Pound non si farà mai. L'abbozzo di traduzione riemergerà solo nel 1986, a quasi un quindicennio dalla morte del poeta, tra le carte custodite nella Beinecke Library della University of Yale². È un testo poco conosciuto dai classicisti e relativamente poco frequentato anche dagli studiosi di Pound³. Un esperimento per

* Ringrazio gli studenti dell'Associazione "Quinto Secolo" dell'Università Statale di Milano e del Gruppo "Theatron" della "Sapienza" di Roma, coordinati da Anna Maria Belardinelli, per avere orientato la mia attenzione verso questo argomento. Un ringraziamento particolare a Roberta Capelli che, dall'alto della sua sapienza poundiana, mi ha offerto molte preziose indicazioni. Le traduzioni dei testi di Pound, ove non altrimenti indicato, sono dell'autore del presente saggio.

¹ PAIGE 1950, pp. 170-171: «Eschilo non così buono come pensavo. Ma non ho ancora avuto il tempo di migliorarlo».

² Il testo è pubblicato in GALLUP 1986.

³ Il testo è brevemente descritto da LIEBREGTS 2005, p. 4, con alcune precisazioni, rispetto all'*editio princeps* di Gallup, sul titolo esatto del dattiloscritto («Opening for an *Agamemnon*» anziché, come riporta Gallup, «An opening for *Agamemnon*»). Quanto alla datazione, sul dattiloscritto si legge una nota manoscritta di Pound: «1919 or thereabout». Ma, come vedremo, il progetto terrà impegnato il poeta per qualche anno. Non ho potuto ascoltare, e mi risulta ancora inedito, l'intervento dello stesso Peter Liebrechts, intitolato *Wrestling with Verbiage: Ezra Pound and Aeschylus*, alla "XXIVth Ezra Pound International Conference - Ezra Pound and London", tenutasi all'Institute for English Studies della University of London dal 5 al 9 luglio 2011.

MARIA PIA PATTONI

Quel che resta del mito.
La traccia di Euripide in *Alceste di Samuele*
di Alberto Savinio

1. *Genesi e composizione del dramma*

Alceste di Samuele, ultima pièce teatrale di Alberto Savinio, alias Andrea de Chirico, fu pubblicata a Milano da Valentino Bompiani il 27 maggio 1949, nel nono volume della collana «Pegaso Teatrale» e risultò vincitrice nello stesso anno del Premio *Re degli Amici*, con una giuria della quale facevano parte Corrado Alvaro e Massimo Bontempelli¹. Il 1 giugno 1950 l'opera debuttò sul palcoscenico del Piccolo Teatro di Milano, per la direzione di Giorgio Strehler, con scene e costumi dello stesso Savinio e Lilla Brignone nel ruolo di protagonista. La messa in scena si rivelò tuttavia un tragico fallimento: disapprovazione e dissensi da parte sia del pubblico, che disturbò lo spettacolo con fischi e rimbrotti, sia della critica, che il mattino seguente stroncò pesantemente la rappresentazione sancendone l'insuccesso. Dopo undici repliche il dramma venne tolto dal cartellone del Piccolo e non riapparve più in scena fino al 1999, nella riproposizione di Luca Ronconi al Teatro Argentina di Roma².

La rappresentazione era stata preceduta, a partire dal 1945, da una serie di interventi giornalistici in cui Savinio, illustrando il suo progetto, raccontava di avere tratto lo spunto del dramma da una vicenda realmente accaduta al direttore di un'importante casa editrice musicale viennese al tempo degli inasprimenti razziali di Norimberga. Uno di questi articoli, apparso su *Sipario* nel maggio 1947 con il titolo *Come nacque Alceste di Samuele*, venne poi ripreso dall'autore e in parte inserito nella premessa

¹ TINTERI 1993, pp. 165-166.

² LIZZA VENUTI 2004, pp. 5-6. Si veda anche l'intervista a Luca Ronconi, curata da Mario Di Giuseppe, pubblicata nel programma di sala e ora disponibile al sito http://www.lucaronconi.it/ronconi/programmi_di_sala/alcestioo1.pdf.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di marzo 2015