

Marcello La Matina^{*}

Il teatro greco e le basi logiche della persona

Pour Françoise Frontisi-Ducroux

To be is to be the value of a variable
W.V.O. Quine

1. Considerazioni introduttive

Una famosa favola di Fedro racconta di una volpe che per caso si imbatte in una maschera (lat. *persona*, gr. πρόσωπον); e dopo averla rivoltata da capo a capo, tradisce il proprio disappunto per averla trovata priva di ‘sostanza’: *Personam tragicam forte vulpes viderat. Quam postquam huc et illuc semel atque iterum verterat. ‘O quanta species’ inquit ‘cerebrum non habet’*. Prendendo spunto da questa favola, Károly Kerényi ha ipotizzato che la funzione primaria del πρόσωπον, potesse ritrovarsi nel fatto che «esso crea una relazione tra l'uomo che lo porta e l'essere che esso rappresenta» (Kerényi 1949, p. 18). Nelle pagine che seguono vorremmo dare una interpretazione semiotica di questa relazione tra il πρόσωπον e il suo universo di riferimento, sia esso il mondo mitologico ovvero il mondo reale – inteso qui come la sostanza (οὐσία) o natura (φύσις) di chi indossa la maschera.

1.1. In particolare, avanzeremo tre ipotesi: (a) che il πρόσωπον del dramma attico costituisca la prima apparizione di uno *spazio logico nuovo*, capace di mostrare *il posto della persona* nel contesto di un enunciato mitico; (b) che questo spazio logico abbia a che fare con la nascita di una nozione di ‘*persona*’ intesa come *sfera distinta dalla natura o sostanza* di un individuo; infine (c) che, senza l’esperienza del dramma attico, questa disaffiliazione della sfera personale dalla natura o sostanza (che inizia con la maschera per giungere alla persona in senso moderno) non avrebbe

* Università di Macerata

potuto compiersi. Preliminariamente, in questo scritto intenderemo la nozione di ‘persona’ in senso logico-grammaticale, quel senso di cui tratta, ad esempio, Émile Benveniste nella sua teoria dell’enunciazione.² Non tradurremo mai la parola πρόσωπον, usandola perlopiù come un *placeholder*: il contesto chiarirà il resto.

1.2.1 Πρόσωπον è per noi qui uno *shifter* e un *operatore della enunciazione*: in particolare, è il corpo del pronomine di persona. Sua prestazione è rendere possibile una traduzione del linguaggio-μῦθος nei termini di un linguaggio-δρᾶν e del δρᾶμα. Comunque si voglia tradurre la parola, la nozione appartiene al sistema di notazione del linguaggio gestuale. Il nostro interesse per questo fenomeno semiotico è di carattere logico-semanticco, ma poggia su una serie di considerazioni e di studi di ordine – come apparirà – filologico e letterario; non ultimo un importante studio della ellenista e mitologa Françoise Frontisi-Ducroux,³ – che avremo modo di citare più avanti – nel quale si argomenta che il Dioniso sia un *dieu-masque*, luogo di una epifania della persona.

1.2.2 Dioniso è un po’ l’eroe eponimo dei fenomeni prosopici e conviene ricordarsi di questo; l’importanza del contesto religioso classico si ritroverà più avanti, in età tardoantica, quando in luogo della persona del dio Dioniso, si dibatterà della persona del dio cristiano; anzi, delle tre persone che costituiscono – secondo il Simbolo niceno-costantino-politano – l’unica sostanza (οὐσία) o natura (φύσις) del Dio del Nuovo Testamento. Se Dioniso rappresenta la piena indistinzione di maschera e volto, persona e natura, il Dio cristiano spiegato dai Padri greci rappresenta in-

² Sarà opportuno qui ricordare le principali caratteristiche evidenziate Benveniste nel suo studio sulla ‘persona’ nel linguaggio. Egli dice anzitutto che il parlante che dice ‘io’ di fronte a un ‘tu’ instaura ogni volta una persona nuova; l’atto stesso è ogni volta nuovo per chi lo compie: «lo statuto di questi ‘individui linguistici’ dipende dal fatto che essi nascono da una enunciazione, sono prodotti da questo evento individuale e, potremmo dire ‘semel-nativo’». Essi sono generati di nuovo ogni volta che una enunciazione è proferita, e ogni volta essi designano a nuovo». In secondo luogo, sostiene che le persone ‘io’, ‘tu’, ‘egli’ sono date in una disparità di condizione: le prime due sono uniche e ogni volta nuove, mentre la terza appare piuttosto una ‘non-persona’ [*non-personne*] e rimanda all’enunciato. Essa, in quanto non-persona, può esprimere «l’insieme indefinito degli esseri non-personali». Cfr., rispettivamente, Benveniste 1974, pp. 67-68; 83; e Benveniste 1966, pp. 228; 230. Ho proposto di chiamare ‘egli’ la «persona dell’enunciato», mentre ‘io’ e ‘tu’ le «persone dell’enunciazione». Si veda anche La Matina 2023, pp. 49-84.

³ Françoise Frontisi-Ducroux 1991. L’analisi della studiosa si concentra sullo *stámnos di Síon*, L. 16. Cfr. p. 86 e s. Scrive Frontisi-Ducroux che la maschera greca può definirsi come «la forme la plus appropriée à l’épiphanie de Dionysos. Manifestation du regard, figure de la rencontre avec le dieu, dans son immédiate présence marquée d’absence, le masque du dieu est foncièrement différent des masques portés lors des déguisements humains». (1991, p. 63). Il lavoro di questa eminente ellenista ha profondamente influenzato il nostro e ciò spiega perché a lei vogliamo dedicare questo piccolo scritto.

vece la zona della differenziazione tra la persona, intesa come τρόπος τῆς ὑπάρχεως, “modo di esistenza”, e il λόγος τῆς οὐσίας, “l'espressione della sostanza” o anche φύσις, “natura”.⁴ Il dramma attico è il giunto cardanico tra la visione fusionale e dionisiaca della persona e la visione inconfusa propria della Patristica, dove la persona segnala “l'irriducibilità stessa ai tratti della natura comune”.



Figura 1 – Dioniso, il “dio-maschera” (anfora attica, Tarquinia, VI sec. a.C.)

⁴ In verità, varie sono le traduzioni proposte dagli studiosi per rendere questa espressione che si trova in Arist. Cat. 1a2. Si va da “discorso definitorio” (Colli) o “definizione” (Fronterotta) a “definizione dell’essenza” (Pesce), “discorso che esprime la natura della cosa” (Reale), “definition of being” (Ackrill), e anche “the expression of the substance” (Apostle). Nei Padri Greci – soprattutto nei Cappadoci e in Massimo il Confessore – questo sintagma definisce l’ambito della natura comune (la κοινὴ φύσις), p. es., dell’uomo o di Dio, come cosa diversa dalla ύπόστασις o πρόσωπον, termini riservati alla “persona”. L’autore della *Epistola 38* – attribuita dai mss. a Basilio di Cesarea, ma oggi per consenso unanime riconosciuta come scritta dal fratello Gregorio il Nisseno – distingue tra termini generali e termini singolari: Πάντων τῶν ὄνομάτων τὰ μὲν ἐπὶ πλειόνων καὶ τῷ ἀριθμῷ διαφερόντων λεγόμενα πραγμάτων καθολικωτέραν τινὰ τὴν σημασίαν ἔχει οἷον ἄνθρωπος. Ο γὰρ τοῦτο εἰπών, τὴν κοινὴν φύσιν διὰ τοῦ ὄνόματος δεῖξας, οὐ περιέγραψε τῇ φωνῇ τὸν τινὰ ἄνθρωπον, τὸν ἴδιας ὑπὸ τοῦ ὄνόματος γνωριζόμενον, “Nell’intera classe dei sostanziali, le espressioni usate per cose plurali e numericamente diverse hanno un senso più generale, come ad esempio “uomo”. Chiunque utilizzi questo sostantivo ne indica la natura comune, senza limitarsi a un uomo particolare conosciuto con tale termine”. Cfr. Gr. Nyss., *Ad Petrum fratrem de differentia essentiae et hypostaseos* (= Bas. Caesar, *Epistula 38,2*. Per una discussione su questo importante testo del Cappadoco, si veda Reinhard M. Hübner (1972, pp. 463-490).

In questo senso – che oscilla tra il significato di ‘maschera’ e quello di ‘persona’ o ‘volto’ – il πρόσωπον di Dioniso mostrato qui sopra è proprio una maschera che non maschera niente, perché non viene usato per nascondere, ma per rivelare.⁵ Immagine cultuale, il πρόσωπον è sempre anche il volto del dio Dioniso, di colui, cioè, che non ha altro volto che non sia una maschera (*o persona*). Πρόσωπον e volto sono in Dioniso – e, attraverso lui, in tutto il dramma attico – un unico dispositivo notazionale, *che mostra ciò che è* in quanto *è ciò che mostra*. Nel πρόσωπον, il Soggetto del μῆθος rivela la piena coincidenza tra mostrante e mostrato.

2. Forma logica e gestualità

2.1.1 Il πρόσωπον rappresenta un autentico problema semiotico e filosofico perché, da un lato, si presenta come un dispositivo enunciazionale (del δρᾶμα) mentre, dall’altro, rileva della struttura logica dell’enunciato (del μῆθος). Esso trasforma la sintassi dei linguaggi in cui compare, unendo in sé i due piani, e però non consiste di due cose, bensì sempre e solo di una. La cosa che qui chiamiamo «forma logica dell’enunciato teatrale» non è mai stata fatta oggetto di una possibile ricerca autonoma, capace di leggere quel che avviene sulla scena come una trama di espressioni alle quali sia possibile assegnare una data «immagine articolata» (esattamente come accade ai filosofi del linguaggio, quando analizzano, con l’uso di un metalinguaggio formale, il contenuto dei proferimenti di una lingua storico-naturale).⁶

⁵ Sul rapporto tra nascondimento e rivelazione del dio Dioniso, appare interessante l’ipotesi di Jean-Pierre Vernant, che enfatizza lo spaccato fornito da Euripide nelle *Baccanti*. Nella tragedia, di cui anche qui si dirà, il dio appare sotto le sembianze di uno Straniero. Sicché, «les spectateurs, eux aussi, voient l’étranger, mais en tant qu’il dissimule le dieu afin de le faire connaître pour ce qu’il est : un dieu masqué dont la venue doit apporter aux uns la plénitude du bonheur, aux autres, qui n’ont pas su le voir, la destruction» (1985, p. 33).

⁶ La nozione di ‘forma logica’ (della proposizione o di un enunciato) è cruciale in logica, come si dirà anche *infra*. Nella logica di Aristotele la proposizione si risolveva nei suoi termini, nei suoi ὄποι; nella logica moderna, la forma logica di una proposizione è data in termini di predicato (o Funzione) e argomenti (o Attanti). Cfr. la celebre conferenza di Gottlob Frege 1891. Sul rapporto tra lingua naturale e lingua logica si veda l’essenziale pensiero espresso da Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 4.002: «Il linguaggio comune traveste il pensiero. Lo traveste in modo tale che dalla forma esteriore dell’abito non si può inferire la forma del pensiero rivestito; perché la forma esteriore dell’abito è formata a ben altri fini che al fine di far riconoscere la forma del corpo». Cfr. anche le *Note sulla logica* in Wittgenstein 2009. La forma logica è la forma nascosta del corpo, che una grammatica superficiale copre o addirittura travisa. In semiotica, la forma logica del testo è costituita, ad es., dagli enunciati narrativi, che mostrano la struttura logica del racconto in termini di Funzioni e Attanti. Cfr. la voce *Enunciato* in Algirdas J. Greimas et Joseph Courtés 1986, pp. 123-125

2.1.2 Solitamente, quando si pensa a un linguaggio logico, si pensa a sistemi di marcatori simbolici come lettere, numeri, simboli matematici. Si pensa, cioè, a qualcosa che sia scritto, bidimensionale, mentale, slegato dalla propriocezione. Se una notazione logica è “soltanto” questo, allora l’idea che il teatro greco abbia funzionato come un sistema notazionale potrà apparire peregrina. Occorre, tuttavia, resistere alla pigrizia che ci fa identificare la logica con il prodotto della scrittura alfabetica, accettando che una notazione può essere – e, di fatto, è spesso stata – qualcosa di tridimensionale, corporeo e propriocettivo.⁷ Qualsiasi dispositivo adatto a preservare l’articolazione di un fatto può essere trattato come una rappresentazione di quel fatto ed esso stesso un fatto: un grafico è una notazione, come lo è una simulazione o una miniaturizzazione.⁸ Georg H. von Wright ha raccontato un episodio che sembra aver spinto Wittgenstein a trattare la proposizione come un frammento di mondo che raffigura la realtà alla maniera di una miniatura:

There is a story of how the idea of language as a picture of reality occurred to Wittgenstein. It was in the autumn of 1914, on the Eastern Front. Wittgenstein was reading in a magazine about a lawsuit in Paris concerning an automobile accident. At the trial a miniature model of the accident was presented before the court. The model here served as a proposition; that is, as a description of a possible state of affairs. It has the function owing to a correspondence between the parts of the model (the miniature-houses, -cars, -people) and things (houses, cars, people) in reality. (von Wright 1955, pp. 532-533).⁹

⁷ Questo genere di notazione è ciò che in alcuni nostri lavori abbiamo chiamato *Ich-Partitur*, ossia notazioni *intrinsically-coded*. Cfr. La Matina 2004, pp. 125-161 e 517-539.

⁸ Una indagine sui sistemi notazionali non potrebbe prescindere dai lavori di Nelson Goodman sulle arti e sui requisiti che permettono a un linguaggio di configurarsi come notazione. Si veda Goodman 1968; e, sull’approccio goodmaniano alla logica, La Matina 2000, pp. 80-113 e 2007, pp. 109-155.

⁹ Si veda Wittgenstein 2009, pp. 135-136. La concezione che emerge dal *Tractatus* fa comprendere come il paragone tra la proposizione (*Satz*) e la rappresentazione (*Darstellung*: grafica, pittorica o drammatica) sia essenziale alla relazione “pittoriale” tra Linguaggio e Mondo nel primo Wittgenstein. La proposizione – *Satz* può tradursi anche con ‘enunciato’ – raffigura i fatti (4.016), anche se a prima vista non sembra esserne un’immagine (4.011); essa *comunica* un senso nuovo (4.027) ma *mostra*, senza poterla rappresentare, la propria forma logica (4.121). Parafrasando Wittgenstein, noi sosteniamo qui che l’enunciato drammatico ha come contenuto il mito: esso ne è un’immagine plastica, come i modellini del tribunale di Parigi evocati dal filosofo austriaco. Alla domanda: Perché il teatro (e non il mito stesso) può rappresentare la forma logica dell’enunciato mitologico, Wittgenstein potrebbe rispondere che la proposizione mitica può bensì rappresentare i fatti, gli stati di cose, ma non può rappresentare la forma logica del mito stesso, poiché «per poter rappresentare la forma logica, noi dovremmo poter situare noi stessi con la proposizione fuori della logica [*außerhalb der Logik*], ossia fuori del mondo» (4.12). Il dramma attico è questo “porsi fuori” dalla logica del mondo mitologico, mostrando così i costituenti logici del suo pensiero.

Secondo Wittgenstein, nella proposizione (*Satz*) si dà vita a un mondo mettendo insieme le parti ‘come in un esperimento’ [*probeweise*]. Un po’ – egli aggiunge – come «quando al tribunale di Parigi un incidente d’automobile è rappresentato con pupazzi».¹⁰ Questi pupazzi sono per noi πρόσωπα, segnaposto dei partecipanti all’azione, *placeholders* dotati della funzione che in un linguaggio standard è assolta dalle costanti individuali e dalle variabili di argomento. Il teatro miniaturizza il mito e lo costringe a svelare la sua logica dell’azione: esso può essere studiato come fosse una notazione per il mito. Ha scritto il linguista Lucien Tesnière (1959, p. 102) che l’enunciato verbale resulta dalla trasposizione della realtà drammatica nelle forme di una sintassi strutturale e che, per effetto di questa trasposizione dal dramma alla lingua scritta, il *processo*, gli *attori* e gli *elementi circostanziali* diventano rispettivamente *verbo*, *attanti* e *circostanti*: l’enunciato è, insomma, un *petit drame*, una miniatura attanziale. Se ora noi avessimo un metalinguaggio adeguato, potremmo forse più facilmente realizzare la natura notazionale del πρόσωπον nel dramma attico. Ciò ci aiuterebbe a sostenere la tesi che abbiamo qui in animo di presentare, almeno nel suo nucleo cruciale: il dramma rappresentava mediante enunciati praxico-gestuali un contenuto proposizionale; era una proposizione capace di mostrare la struttura logica dell’azione mitica in un modo che il mito non poteva far apparire. Questo ruolo *logico* del πρόσωπον spesso non è stato notato, a causa della polisemia della parola: πρόσωπον rimanda ora al volto, ora alla maschera o al personaggio di un’opera letteraria, ma si riferisce anche alla persona in senso grammaticale e perfino alla persona divina e umana nel contesto della patristica e della teologia ortodossa. In alcuni lavori precedenti¹¹ abbiamo argomentato che una unità di fondo sussista tra tutti questi usi, ma la relazione di complementarità tra questi ambiti della conoscenza nella cultura contemporanea resta ancora da pensare.

2.2 La semiotica del mondo naturale di Algirdas J. Greimas

Vediamo per prima cosa quale posto potrebbe occupare il πρόσωπον in una semiotica naturale. Se consideriamo il mondo naturale come un universo costituito da *oggetti-nome* e da *processi-verbo*¹², apparirà chiaro che la totalità dei fatti resulta da una attività tassonomica che conferisce alle cose il loro statuto semiotico. Ciò che emerge alla percezione sensoriale è ogni volta un mondo di figure, un repertorio di epifanie, il cui

¹⁰ Wittgenstein 2009, p. 135 [trad. ital. di Amedeo G. Conte].

¹¹ Si veda *exempli gratia* La Matina 2007.

¹² È quello che fa Algirdas J. Greimas 1968, nel suo tentativo di fondare una semiotica del mondo naturale su cui innestare una semiotica dei linguaggi gestuali; ora in Greimas 1970 (da cui citiamo), p. 53.

senso è però reperibile in un *fondale* che è compito dello studioso ricostruire. Scopo di un simile lavoro, secondo l'ipotesi semiotica di Algirdas J. Greimas, è « reconnaître l'existence, derrière les figures visibles d'une vision catégorielle du monde naturel, un écran constitué d'un homme réduit de catégories élémentaires de la spatialité dont la combinatoire produit la figure visuelle [...] du code d'expression visuelle » (1970, p. 58).

2.2.1 Caratterizziamo inizialmente il mondo come *Umwelt* visuale, ossia come un campo di fenomeni appartenente all'ordine dell'enunciato e non a quello dell'enunciazione (1970, p. 57). All'interno del teatro greco antico, il soggetto umano è un corpo in mezzo ad altri, una figura nel complesso di altre figure, una forma (*exosomatica*) codificata in modo analogo ad altre forme. Se ora adottiamo la distinzione tra: (a) un piano dell'enunciato e (b) un piano dell'enunciazione, possiamo associare l'enunciato gestuale al contenuto di un FARE MITICO del personaggio, mentre associeremo l'enunciazione gestuale al FARE COMUNICATIVO dell'attore. In greco, sia l'uno sia l'altro commettono ad un solo *πρόσωπον*; la scena, tuttavia, introduce un significativo iato tra le due *facies*, diegetica e drammatica. Chiediamoci ora come potremmo analizzare gli enunciati teatrali, in modo tale da far apparire questo iato? Questa domanda si traduce in una questione di carattere ontologico, di cui si dirà più avanti,¹³ ma che può essere così formulata: “Quale rapporto c'è tra il FARE *in sé* considerato e il COMUNICARE QUESTO FARE ad un θεατής conspecifico?” Rispondere significa poter assegnare il fare al piano dell'enunciato *praxico* e il comunicare al piano della enunciazione gestuale. Proviamo a fare un parallelismo con quel che accade nella comunicazione

¹³ La domanda è: “Quali impegni ontologici contraiamo quando rappresentiamo in un linguaggio notazionale il FARE d'un soggetto umano?” Gli impegni ontologici (o *ontological commitments*) di una teoria – ma anche di un universo narrativo o ludico, sono giusto quelle entità o quei tipi di entità che debbono essere considerate esistenti affinché gli enunciati di quella teoria (o di quell'universo narrativo o ludico) siano trattati come veri. In Willard V.O. Quine si trova questa definizione, largamente accolta: «A theory is committed to those and only those entities to which the bound variables of the theory must be capable of referring in order that the affirmations made in the theory be true»; cfr. Quine 1951. Nel caso di testi narrativi o drammatici o ludici, il problema pare complicarsi: in che modo, ad esempio, gli enunciati (verbali o drammaturgici) di un racconto come *Edipo re* o come *Prometeo legato* possono essere considerati “veri”? In che modo gli enunciati (ludici o iconico-pittorici) di un gioco come *Fortnite* sono “veri”? La questione è variamente dibattuta da filosofi e semiotici. Solo per farsene un'idea si vedano i saggi raccolti nel numero doppio della rivista *VS. Quaderni di studi semiotici*, 19/20 (1978). In particolare, segnalo i saggi di Umberto Eco 1978, pp. 5-72, dove Eco ha praticamente anticipato quasi tutta la materia del suo libro *Lector in fabula* (Bompiani, Milano 1979); si veda anche Ugo Volli 1978, pp. 123-148; ma soprattutto si veda l'articolo programmatico di John R. Searle 1978, pp. 149-162 (saggio tradotto da Umberto Eco). Proprio agli argomenti di Searle intendeva rispondere La Matina 1985, pp. 75-84. Quanto alla comunicazione teatrale, l'argomento dei commitments fu ripreso, nella linea della semiotica interpretativa di Eco, nell'interessante pionieristico volume di Marco De Marinis 1982.

linguistica. Qui il soggetto dell'enunciato e il soggetto dell'enunciazione sono facilmente distinguibili: il primo è il soggetto verbale e appartiene al campo linguistico, mentre il secondo è il locutore, il parlante, e non appartiene al campo linguistico. Proprio perché distinti, i due soggetti possono essere sincretizzati, come accade a enunciati tipo 'Odi et amo', dove il soggetto che parla, il poeta Catullo, è anche il soggetto verbale *di cui si parla*. Ed è così che nelle lingue storico-naturali il piano dell'enunciato e quello dell'enunciazione possono essere *discreti* nella forma dell'espressione (soggetto verbale *vs* locutore) anche se *sincretizzati* quanto alla sostanza dell'espressione ('io'-parlante e 'io'-soggetto verbale rimandano a Catullo).

2.2.2 Possiamo dire lo stesso dei linguaggi gestuali e di quello del dramma attico in particolare? Sembrerebbe di no. Infatti, fa osservare Greimas, quando si cerca di applicare alla gestualità umana la distinzione tra *Soggetto dell'Enunciato* e *Soggetto dell'Enunciazione*, si determina questa situazione particolare:

Au niveau de la sémiotique naturelle les deux sujets restent bien distincts : dans la praxis gestuelle, l'homme est sujet de l'énoncé tout en étant un « il » pour nous, il est le « je » agent de l'énoncé, le sujet des fonctions qui constituent son comportement ; dans la gestualité communicative, l'homme est le sujet de l'énonciation : il est un « tu » pur nous, mais un « je » pour lui-même, dans la mesure où il cherche désespérément à produire et à transmettre des énoncés. Mais ces deux sujets sont à présent situés à l'intérieur d'un même code de l'expression, ce qui a pour effet d'*interdire leur présence simultanée*. (1970, p. 67; corsivo dell'Autore).

Abbiamo provato a schematizzare la questione costruendo tabella seguente, in cui usiamo le stesse espressioni di Greimas 1970:

	Sujet de l'Énonciation	Sujet de l'Énonce
SÉMIOTIQUE LINGUISTIQUE (possibilité du syncretisme entre le deux sujets)	<i>Actes de communication</i> : Locuteur (non-linguistique) « Je »	<i>Discours linguistique</i> : Sujet verbal (linguistique) « Je »
SÉMIOTIQUE NATURELLE (impossibilité du syncretisme entre le deux sujets)	<i>Agent de la gestualité communicative</i> : « Je » * « Tu » pour nous)	<i>Praxis gestuelle - Agent de l'énoncé</i> : « Je » * « Il » pour nous)
	« Le code de la communication gestuelle ne permette pas de construire des énoncés »	« Le code de la praxis gestuelle ne manifeste le sujet que comme sujet du faire »

Figura 2 – possibilità vs impossibilità di sincretismo tra soggetti

Sembra pertanto che nel linguaggio gestuale si debba rilevare una impossibilità di sincretismo tra il piano della comunicazione gestuale e quello della *πρᾶξις* gestuale: la prima non consente di costruire degli enunciati e l'altra può mostrare il soggetto come mero soggetto di un FARE. Inoltre, comunicare gestualmente e agire comportano una asimmetria nella relazione. Colui che *agisce* gestualmente è un *io* quanto al suo enunciato, ma un *egli* per il θεατής; al contrario, colui che *comunica* in modo gestuale si manifesta subito come un *tu* per il θεατής cui indirizza il suo atto di enunciazione. Resta indecidibile di quale spazio logico questo *tu* sia titolare all'interno di ciascuno dei piani. Lo statuto del soggetto resta confuso a causa della impossibilità di sincretizzare i due piani.¹⁴

2.3 Attributivo Vs Predicativo

2.3.1 Ciò che in questo approccio merita interesse è la questione della forma logica di un enunciato (e di una enunciazione) gestuale. La gestualità umana appare povera di aspetti realmente comunicativi. Con l'eccezione – rilevata dallo stesso Greimas – della cosiddetta gestualità attributiva, nella quale l'espressione corporea funziona come istanza di un «codice di espressione soggiacente» in grado di significare atteggiamenti e/o stati d'animo come la paura o l'ira. Tuttavia, egli aggiunge, questo tipo di semiosi non produce veri e propri enunciati, bensì solo dei «*mot-phrases*» o delle interiezioni, delle esplosioni emotive segnalate da gesti spesso asintattici. Il motivo è il medesimo: il soggetto appartiene all'ordine dell'*essere* più che del *fare*. Sicché, conclude Greimas, «l'énoncé synthétique qui est ainsi formulé est attributif, qualificatif, et non predicatif» (1970, p. 72).

2.3.2 Questa osservazione è interessante: il *tu*, che io osservo mentre mi segnala qualcosa con gesti, può far riferimento solo alla propria condizione di soggetto *patiens*: il suo non è un “agire”, ma un fare attributivo e/o avverbiale. La sua gestualità comunicativa ha a che fare con la sua stessa disposizione fisica, con il suo proprio stato d'animo; esprime la διάθεσις¹⁵ e non una *πρᾶξις* agentiva. Il soggetto non è così un *agente* vero e proprio, ma un *paziente* o un soggetto di stato. Ciò dipende, secondo Greimas, dal fatto che nulla nella *sostanza* gestuale (= la ψλη corporea) consente di individuare cosa debba contare come *forma* gestuale.

¹⁴ Greimas (1970) osserva acutamente che non si può sincretizzare ciò che non è possibile anche separare analiticamente; e poiché una sola è la materia espressiva del gesto e della comunicazione gestuale (= cioè, il corpo umano), la teoria deve arrendersi a questa «impossibilité de syncrétisme» (*ibidem*)

¹⁵ Conclusioni simili per il *fare* mitico in Lotman e Uspenskij 1975.

3. Tradurre gli enunciati-μῆθος in enunciati-δρᾶμα

3.1 Tuttavia, l'esempio del teatro greco mostra che il sincretismo ritenuto impossibile può realizzarsi – e sia di fatto realizzato – in un modo abbastanza semplice, ossia quando l'agente indossa il πρόσωπον. *Il πρόσωπον* consente all'*io* dell'enunciazione di *disgiungersi finitamente da* (*e dunque sincretizzarsi con*) l'*io* enunciato; talché, il FARE appare anche come contenuto dell'enunciato. Se quanto finora si è sostenuto ha una qualche plausibilità, allora va enfatizzato il fatto che fosse proprio il πρόσωπον ad operare lo *shifting* fra la sostanza espressiva dell'attore e la forma dell'enunciato. Ma perché è così importante sottolinearlo? Qui occorre chiarire che cosa significhi «tradurre un *enunciato-μῆθος* in *enunciato -δρᾶμα*». Il dramma attico assunse questo compito. E riuscì in questo adeguando le risorse espressive del linguaggio disponibile: la gestualità mimetica. Bisognava tradurre il fare mitico degli eroi tradizionali in una azione che ne mostrasse la struttura, le ragioni e, insieme, la genesi e la vita. Il ruolo pivotale in questa opera di traduzione lo assunse il πρόσωπον.

3.2 Come ricordavamo in apertura, la parola ‘πρόσωπον’ ha un largo spettro semantico. In un’accezione teatrale i πρόσωπα sono quelli che enunciano in scena il contenuto mitico, personaggi in maschera, persone. Ora, qual è il legame tra la nozione di maschera teatrale e quella di personaggio, e poi di persona umana? Ioannes Zizioulas sostiene che la risposta si trovi proprio nella evoluzione del termine πρόσωπον, da una accezione meramente anatomica (τὸ πρὸς τοῖς ὡψὶ μέρος, “la parte vicino agli occhi”) al suo uso come sinonimo di προσωπεῖον, termine tecnico per indicare la maschera tragica, fino al significato di “persona umana”. Come e perché – egli si chiede – il significato anatomico ha potuto essere identificato con quello teatrale? Egli vede la risposta legata al fatto che, nel pensiero greco, dominato dall’idea di una armonia cosmica, era difficile conciliare l’idea dell’umano – il mortale, lo θνητός, il βροτός, l’individuo *impermanente* per definizione – con l’idea cara ai filosofi di οὐσία, di una sostanza che *permane* e che dà vita al κόσμος, che richiama il senso di unità e armonia trasmesso dal mondo. Un mondo che a Platone appariva creazione di un dio e che per gli Stoici era informato dal λόγος. In questo universo di ordine e bellezza quale mai poteva essere il posto dell’essere umano? Zizioulas ritiene che a questa domanda abbia risposto la tragedia greca:

The place of man in this unified world of harmony and reason is the theme of ancient Greek tragedy. And it is precisely here that (by coincidence?) the term “person” (πρόσωπον) appears in ancient Greek

usage [...] The theater, and tragedy in particular, is the setting in which the conflicts between human freedom and the rational necessity of a unified and harmonious world, as they were understood by the ancient Greeks, are worked out in dramatic form. It is precisely in the theater that man strives to become a “person”, to rise up against this harmonious unity which oppresses him as rational and moral necessity. It is there that he fights with the gods and with his fate; it is there that he sins and transgresses; but it is there too that he constantly learns—according to the stereotyped principle of ancient tragedy—that he can neither escape fate ultimately, nor continue to show *hybris* to the gods without punishment, nor sin without suffering the consequences.¹⁶

3.3 La tragedia greca, così come racconta Aristotele nella sua *Poetica*, dialogava con il μῆθος, e tuttavia in questi dialoghi il mito non poteva apparire così come era stato affidato alla tradizione orale dell’epica dei Greci, cioè come canto o racconto degli aedi, dei rapsodi. Se nella cultura orale arcaica esso aveva assolto il ruolo di una enciclopedia tribale, bisognava ora adeguarlo alle nuove aspettative create dallo sviluppo di una civiltà teatrale – che era la continuazione dell’ἔπος – giusta l’intuizione di Gennaro D’Ippolito – ma che aveva cominciato a parlare una lingua diversamente articolata. La διήγησις, il racconto monologico dell’aedo, doveva diventare μίμησις dialogica, il racconto di uno solo farsi imitazione dell’agire comunicativo di molti. Gli enunciati del μῆθος andavano tradotti in enunciati δρᾶμα.

3.3.1 Se crediamo ad Aristotele, il dramma attico vuole rappresentare un’azione: la tragedia è mimesi di un’azione. Qui nasce il problema: che cos’è un’azione? Si potrebbe rispondere: “azione è qualcosa che uno fa”. Lasciando da parte gli aspetti propriamente logici (la questione dell’intenzionalità, per esempio), il campo rimane ancora confuso. Anche il comportamento, per esempio, è “qualcosa che uno fa”, ma non è azione, non è *agency*. Alcune insidie nascono dunque dal contenuto del verbo ‘fare’, ma altre sono dovute al soggetto di questo fare: qualcuno. Si osservi l’immagine seguente, proveniente da una tomba egizia. In essa viene rappresentata la raccolta del papiro. La quale è un’azione costituita da molte ‘azioni’. In semiotica si direbbe che raccogliere il papiro è un Programma Narrativo principale, mentre le varie fasi qui sotto riprodotte (legare i fusti, metterli in spalla, sollevarli, portarli sulle spalle, etc.) sono Programmi d’Uso; ma adesso questo non importa.

¹⁶ John D. Zizioulas 1985, pp. 31-32.

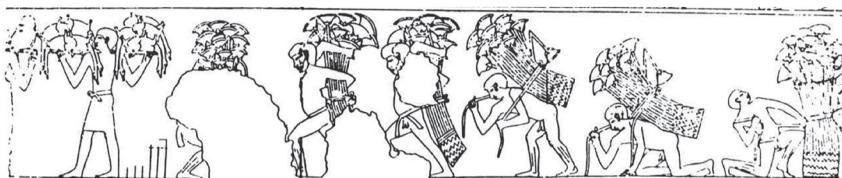


Figura 3 – la raccolta del papiro (tomba egizia, Meir)

3.3.2 La domanda è: cosa viene rappresentato nella la *strip*? Una possibile risposta è: (1) “qui c’è qualcuno, un non meglio identificato raccoglitore, che si carica sulle spalle un peso, che poi lo solleva da terra, che lo porta, etc.” E tuttavia, si potrebbe anche rispondere che (2) la striscia “rappresenta una scena in cui più raccoglitori di papiro svolgono insieme il programma principale, ciascuno compiendo un solo programma d’uso”. E ancora, si può rispondere che (3) questa scena “racconta (alla maniera di Italo Calvino) la giornata tipo di un determinato raccoglitore di papiro”. Infine, per spirito analitico, si potrebbe pensare che la *strip* non racconti, né esemplifichi uno o più raccoglitori, ma sia semplicemente una illustrazione didascalica che (4) “raffigura meramente l’azione del raccogliere il papiro”. Contenuto che, per essere rappresentato, richiede che si raffiguri, oltre e insieme al gesto, anche il supporto corporeo: secondo quest’ultima interpretazione, il corpo umano che fatalmente viene disegnato accanto ad un cesto che raccoglie papiri altro non è che il soggetto grammaticale necessario a mostrare l’azione della raccolta di papiri.

4. Segmentare, rappresentare, analizzare un’azione

4.1.1 In definitiva, rappresentare un’azione umana comporta che non si possa non rappresentare anche l’agente. Sempre, quando vediamo un’azione, vediamo un agente coinvolto in essa, ma non sempre siamo consapevoli di avere a che fare con due distinte forme sintattiche. Di fatto, l’azione è fenomenicamente un processo unitario, non importa quanti siano i partecipanti. Riconoscere in essa un *nucleo* (= il fare) e dei *partecipanti* (= gli attanti), comporta una certa capacità analitica. Il disegno egizio non è ambiguo per il comune osservatore; lo diventa, quando si tenta di scindere la parte nucleare dalla parte attanziale. Di fatto, potremmo dire, nella percezione di un’azione questa scissione è introdotta dalle categorie dell’analisi. In questo senso, leggere un’azione non è molto diverso dal leggere il flusso verbale del linguaggio. In entrambi i casi si tratta segmentare un testo (auditivo-articolatorio, nel primo caso, visivo-motorio nel secondo), in un certo numero di sintagmi.

4.1.2 Nella percezione del suono di una lingua siamo aiutati dal fatto di disporre di un certo numero di segni che associamo ai suoni linguistici: gli alfabeti; nel caso della percezione di una sequenza gestuale, la possibilità di segmentare il flusso dipende dal riconoscimento di certe sequenze della gesticolazione umana come parti di un insieme di operazioni codificate entro una certa cultura e riconosciute come sintagmi o enunciati parziali (tagliare il fusto del papiro, legare più fusti con una fune, etc.). Il riconoscimento è globale: è il programma narrativo che viene individuato come tale in modo unitario. Solo con l'applicazione di una grammatica – che funzioni come i sistemi di scrittura nel caso delle lingue – si avrà il riconoscimento delle categorie: persone agenti, azioni, elementi circostanziali come strumenti.

4.1.3 Anche nella rappresentazione (pittorica, fotografica, filmica) di un'azione permane un ampio ventaglio di possibilità di lettura, dal momento che – come direbbe Nelson Goodman – i linguaggi pittorici sono *densi*, cioè non dotati di una morfologia finitamente articolata; e questo si aggiunge alla difficoltà rilevata da Greimas a proposito dei piani dell'enunciato e dell'enunciazione. Non abbiamo un alfabeto che ci insegni come trascrivere un flusso gestuale in un “testo scritto” – benché molti studiosi abbiano prodotto repertori e inventari di gesti e di trascrizioni. Sicché, “vedere” nella raccolta di papiro come cose distinte un ‘processo-verbo’ e un ‘oggetto-nome (o pronome)’ non è un fatto intuitivo. Nella rappresentazione teatrale – e in particolare nel linguaggio del dramma attico – le cose cambiano, perché, mediante il πρόσωπον, il soggetto grammaticale necessario a mostrare l’azione può essere discriminato dal contenuto dell’azione: l’attore non è il personaggio del mito. L’azione viene mostrata in una forma sintattica che separa le parti: il fare – che costituisce il nucleo, il processo-verbo dell’agire tragico – è distinto dal soggetto di questo fare – *l’oggetto-nome essendo divenuto un πρόσωπον, cioè un corpo-pronome che realizza in modo “vicario” le azioni del mito.*

4.2 La genialità del teatro greco è consistita nel suo stesso progetto di analizzare l’unità del gesto (locutorio e motorio) nelle sue componenti teoriche: il nucleo mitico e le trasformazioni apportate dall’azione scenica del πρόσωπον. La prima può esistere sotto forma di diegesi mitica, come racconto o descrizione. Ma questo non si può dire della seconda: il πρόσωπον è uno spazio inesistente, un *placeholder* collocato per conferire identità spazio-temporale all’azione di volta in volta tradotta dal racconto in comunicazione gestuale. Il πρόσωπον è un dispositivo notazionale, non un oggetto del mondo: esso, per così dire, impresta la propria corporeità all’eroe mitico, facendosi suo pronome-corpo, sua estensione vicariante. In questo modo, l’agente – che è sempre invisibile nel contesto dell’azione che compie – diveniva visibile come categoria del discorso drammatico: era la persona che, *en-déça* della maschera, scom-

poneva l'unità gestica in due elementi astratti: il predicato gestico/pratico e la persona agente. Proprio perché dotato di maschera, il πρόσωπον funziona come pronome: è lo «spazio bianco» di una *x* variabile libera e, contemporaneamente, dotato di una effigie, è anche il valore nominale che satura questo spazio. Questa duplicità ne farà un potente meccanismo espressivo.

5. Dal nome al predicato

5.1 Il teatro greco è μίμησις πράξεως, ma deve mettere in scena dei πρόσωπα. Si rileggia l'inizio dell'*Edipo re*, quando il sovrano, uscendo dalla reggia e rivolgendosi ai supplici, dice (vv. 7-8): αὐτὸς ὁδ' ἐλήλυθα, οὐ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος, “Eccomi, sono venuto e sono proprio io, quello che tutti conoscono e che è chiamato Edipo”. In verità, la tragedia dimostrerà che nessun altro personaggio conosce Edipo, perché nessuno sa quello che lui ha fatto nel mito. La tragedia mette però in scena anche il fatto che Edipo stesso, per tutta la tragedia, non sa chi è Edipo. Nel dramma di Sofocle, in sostanza, personaggio mitico e corpo pronominale condividono il nome, il πρόσωπον, più certe descrizioni definite: “Il solutore degli enigmi della Sfinge”, “Il re di Tebe” “Il marito di Giocasta”, etc. E tuttavia, essi non sono mutuamente sovrapponibili in ogni punto del dramma. Quando, ad esempio, Edipo dice: «Cercate l'assassino di Laio», lo spettatore ateniese interpreta la descrizione “l'assassino di Laio” come riferita all’“Edipo” del mito, ma non al πρόσωπον Edipo che è sulla scena. Benché l'Edipo-mitico e l'Edipo-scenico siano lo stesso πρόσωπον (anaforico l'uno, deittico l'altro), assistiamo nel dramma ad una sospensione della cosiddetta sostitutività dell'identità. Il dramma sofocleo mette in scena proprio questo “stato di eccezione” tra il regime anaforico del μῆθος e il regime deittico del δρᾶμα.

5.2.1 Vi è dunque, uno scarto tra la forma del mito e la sintassi del dramma, una relazione non irenica: il mito non confluisce supinamente nel dramma, ma può attivare dei campi deittici indipendenti dal racconto tradizionale, svincolando i suoi πρόσωπα da alcune delle descrizioni anaforiche che li individuavano negli enunciati-μῆθος. Il δρᾶμα adotta così una sintassi polemica, che mette il senso del μῆθος in condizione di significare altro. Il punto di massima tensione tra i due linguaggi viene a trovarsi nel πρόσωπον, che è insieme estensione del nome, corpo del pronome e spazio logico dell'enunciato. Nel linguaggio dei racconti epici molto di questo apparato indessicale rimane nascosto o è sottoposto alla semantica del nome e alla fissità degli epitetti formulari. Il nome proprio costituisce, però, la vera segnatura del mondo mitologico. Lotman e Uspenskij (1975, pp. 102; 106) hanno descritto in un saggio importante i suoi caratteri:

Nel mondo mitologico (...) ha luogo un tipo di semiosi del tutto particolare, che può essere ricondotto, in generale, al processo di *nominatio*: il segno della coscienza mitologica si identifica col nome proprio (...). / 106 Si può dire che, *dal punto di vista del suo valore, il nome proprio si riduce, nella sua massima astrazione, al mito*. Proprio nella sfera dei nomi propri si verifica la identificazione della parola col denotato, fenomeno questo che è peculiare delle rappresentazioni mitologiche e che si esprime non solo attraverso ogni genere di tabù, ma anche col cambiamento rituale dei nomi propri. (Corsivo degli autori)

5.2.2 L'azione raccontata dal mito si presenta come una condizione del nome proprio e non è, pertanto, una vera e propria azione. Ciò significa che la forma di una azione del mito *non è predicato ma attributo* del soggetto. Nell'*Odissea*, ad esempio, Odisseo vince la gara di tiro con l'arco. E però, lo spettatore del mito sapeva che avrebbe vinto: lì non c'è nessuna gara, ma c'è semplicemente l'individuazione di Odisseo mediante l'estrinsecazione dei suoi γνωρίσματα: per l'ascoltatore dell'età arcaica, non si trattava di una scena di competizione, ma di una scena di ἀναγνώρισις. E l'arco stesso *non era un oggetto* con il quale Odisseo compiva un'azione, ma *un attributo di Odisseo*, una prerogativa appartenente allo spazio personale di Odisseo.¹⁷ Se le cose stanno così, se il mito non ha spazio che per il nome, allora ciò vuol dire che *il contenuto di una azione mitica è sempre un attributo, una qualità che non può essere dissociata dal soggetto, dall'eroe, perché essa serve precisamente alla sua individuazione*. Qualcosa di simile aveva scritto Umberto Eco (1964, pp. 229-229) nel suo saggio su *Il mito di Superman*, dove così egli definiva la “fissità” dell'eroe tipico della mitologia classica:

L'immagine religiosa tradizionale era quella di un personaggio, di origine divina o umana, che nell'immagine *rimaneva fissato nelle sue caratteristiche*

¹⁷ La visione del mondo del greco arcaico non era certamente quella che poi sarà cristallizzata nella *Metafisica* di Aristotele. I confini tra gli *oggetti-nome* e i *processi-verbo* erano cangianti e bisognerebbe ricordarsene ogni volta che “proiettiamo” retrospettivamente le nostre categorie per spiegare l'Antichità più remota. Noi dipendiamo concettualmente da Aristotele: e se il filosofo ci apre alla comprensione del pensiero greco antico, pure ci chiude – con la sua teoresi – la comprensione ingenua del mondo che stava prima e di cui il mito e la poesia arcaica sono testimonianza. Bene ha scritto il grande ellenista Bruno Lavagnini, rимеморando che (cito a memoria) i frammenti dei poeti lirici e melici sono doppiamente frammenti: una volta, in relazione al testo, che è andato perduto; e una seconda volta, rispetto alla civiltà di cui sono espressione e che non conosciamo che per lacerti, per *disiecta membra*. Il rapporto tra Odisseo e il suo arco configura una relazione diversa da quella che un moderno soggetto intrattiene con la propria autovettura o con il proprio smartphone. Penserei piuttosto alla relazione che si dà fra due alleli, una ἀλληλουχία. Per trovare qualcosa di simile a questa nostra idea dobbiamo guardare alle ricerche di un etnologo come Maurice Leenhardt (1940-, pp. 5-36) sulla persona melanésiana.

eterne e nella sua vicenda irreversibile. Non era escluso che dietro al personaggio esistesse, oltre che un insieme di caratteristiche, una storia: ma *la storia si era già definita* secondo uno sviluppo determinato e veniva a costituire la fisionomia del personaggio *in modo definitivo*. In altri termini, una statua greca poteva rappresentare Ercole o una delle fatiche di Ercole; in entrambi i casi, nel secondo più che nel primo, Ercole veniva visto come qualcuno che aveva avuto una storia e questa storia caratterizzava la sua fisionomia divina. Comunque, *la storia era già avvenuta e non poteva più essere negata*. Ercole si era concretato in uno sviluppo temporale di eventi, ma questo sviluppo si era concluso e l'immagine simboleggiava, col personaggio, la storia del suo sviluppo, ne era la registrazione definitiva e il giudizio. (corsivo mio).

5.3.1 Talché, il teatro che voglia mettere in scena il mito deve trasformare il Fare mitico. Sulla scena, l'Eroe può “farla franca”, ma non può sottrarsi del tutto all'azione mitica, perché questa è per lui fondativa dell'identità. Il poeta tragico non canta, non recita versi esametri, ma istruisce il Coro e insegna a “smembrare” il discorso fra le tante bocche degli attori e dei coreuti. Questa polifonia è un'azione, un δρᾶv, e non un mero attributo dell'Eroe mitico. Il racconto varia ora su πρόσωπα, i quali rendono possibile la produzione indessicale dell'azione umana. Per la prima volta, un racconto può essere letto come manifestazione di una libertà che il mondo mitico non conosceva. Osserva in proposito Ioannes Zizioulas: «As a result of this mask man—the actor, but properly also the spectator—has acquired a certain taste of freedom (...) But as a result of the mask he has become a person, albeit for a brief period, and has learned what it is to exist as a free, unique and unrepeatable entity».¹⁸

5.3.2 La maschera ha dunque una relazione profonda con la persona e questa relazione è il contenuto della tragedia. Si tratta pertanto di spiegare con quali dispositivi logici questa relazione sia stata presa in carico dal complesso apparato di comunicazione teatrale della cultura ateniese dell'età classica. Qui trova spazio la nostra ipotesi sulla funzione logica del teatro e del πρόσωποv. Come abbiamo ricordato in precedenza, il πρόσωποv doveva consentire che il fare *attributivo* dell'Eroe venisse messo in sottofondo, facendo invece risaltare il fare *predicativo* dell'enunciato e della enunciazione scenica. Il dramma, così strutturato, diventava azione e, in una, notazione dell'azione. Importa rilevare ancora che la scena diventa una traduzione del mito e una notazione logica del racconto, ora suddiviso nelle categorie dell'attore – soggetto della enunciazione drammatica – e del personaggio – soggetto dell'enunciato mitico. Indossando il πρόσωποv, l'attore non è più ὄμοούσιοv,

¹⁸ I. Zizioulas, pp. 32-33.

«della stessa sostanza» del personaggio, bensì ὁμοπρόσωπον («della stessa persona»)¹⁹ di questo, avendo cancellato sé stesso come *costante individuale* per consentire che il πρόσωπον assuma il ruolo di termine singolare in un enunciato gestuale drammatico. La gestualità patemica legata all'attore diviene ora parte di una gestualità drammatica, cioè di un fatto.

5.5 Tale statuto *logico* del πρόσωπον (come espressione che segnala lo «spazio bianco» di una *x* variabile libera e, contemporaneamente, indica il valore che satura questo spazio) mostra quanto complesso fosse il ruolo ontologico e semantico assunto dalla persona tragica. Se il contenuto del fare è divenuto contenuto di una comunicazione gestuale, lo si deve al fatto che la scena teatrale è divenuta forma proporzionale all'interno della quale una parte gioca il ruolo del *predicato*, con una o più variabili libere, mentre un'altra parte (il πρόσωπον) gioca il ruolo di *variabile e di nome*.²⁰ Proprio per questo motivo si è sostenuto che la tragedia greca costituisce un sistema notazionale capace di rappresentare il passaggio da una gestualità soggettivante e attributiva (legata all'essere di una certa sostanza o οὐσία) ad una gestualità comunicativa dotata di un contenuto proposizionale. Il fulcro è il πρόσωπον, dispositivo che rende l'attore un termine singolare, rimuovendone la naturale espressività del viso. Svestito temporaneamente dal suo *io*, l'attore, divenuto “im-passibile” conta come una variabile, una *x*, vestita bensì da nome proprio, ma che nel contesto dell'azione drammatica non è più soltanto nome proprio, ma campo deittico che si apre alla libertà

¹⁹ I due termini greci vennero effettivamente impiegati nel dibattito trinitario per chiarire in che modo il Figlio fosse legato, da una parte al Padre e dall'altra parte agli uomini, e in che cosa differisse dal primo e dagli altri. Πρόσωπον e οὐσία sono le due categorie ontologiche e semantiche centrali della teologia e della filosofia del linguaggio nei Padri della Chiesa greca; esse corrispondono alle due parti di un enunciato semplice: il termine singolare è il nome o la descrizione definita che rimanda al πρόσωπον, mentre predicato è un termine generale espressione di concetti, p. es. οὐσία o φύσις. La differenziazione semantica tra termini generali e singolari (assoluti e relativi) è un principio cardine della filosofia del linguaggio di Gregorio e dipende direttamente da quel che, con Frege, prenderemo a chiamare “il principio contestuale”, che recita: “Solo nel contesto di un enunciato un termine ha significato”. Per una comparazione tra il principio di Frege e le formulazioni affini di esso che possiamo ritrovare in Gregorio di Nissa, rimando a La Matina 2011, pp. 315-335.

²⁰ Ciò, in senso logico, il ruolo di un termine singolare. Una definizione efficace può essere questa: «un'espressione è un termine singolare se può essere impiegata per designare un oggetto reidentificabile, per il quale, cioè, disponiamo di criteri di identità e riconoscimento» (Picardi 1992, p. 114). Oggetto è, in senso logico, tutto quello che possiamo designare mediante un termine singolare. I principali termini singolari sono i nomi propri come ‘Edipo’ o ‘Giocasta’ e le descrizioni definite come ‘l'assassino di Laio’ o ‘il marito di Giocasta’.

dell'azione. Se fosse *solo* nome proprio, infatti, il suo fare verrebbe letto come un attributo già sempre iscritto nel DNA del personaggio come sua natura, φύσις.²¹

6. Considerazioni sulla forma logica dell'azione

6.1.1 Chiariamo brevemente la nostra ipotesi, facendo uso di alcuni termini della filosofia del linguaggio. Nella logica predicativa del primo ordine – quella cui qui si fa riferimento – si fa uso di una notazione standard. Un enunciato semplice come «Edipo parla» verrebbe schematizzato come

[1] : «F (a)»

dove *a* è il nome ‘Edipo’ e la lettera predicativa ‘F’ il verbo ‘parla’. Se ora togliamo il nome, cioè *a*, apparirà il predicato

[1 bis] : «F (x)»

dove il segno ‘(x)’ segnala che il predicato è un elemento insaturo (*ungesättigt* in Frege), cioè bisognoso di un nome per formare un enunciato che possa essere o vero o falso. Applicando queste poche nozioni al linguaggio del dramma attico, si dirà che un ENUNCIATO-δρᾶμα è costituito sempre da un predicato gestuale (il δρᾶν di un πρόσωπον che agisce), che traduce un ENUNCIATO-μῆθος. Se avessimo una notazione logica per questo, potremmo analizzare l’azione scenica, per esempio, traducendo un qualsiasi ENUNCIATO-δρᾶμα in una formula che ne mostri la struttura costitutiva a mezzo di una notazione come la seguente:

[2] : «δρᾶν_{δρᾶμα} (ξ)»

Questa rappresenterebbe pertanto la *forma logica del predicato di azione*. Ciò che in questo articolo chiamiamo πρόσωπον è, da una parte (a) un corpo/espressione analogo alla ‘a’ dell’enunciato mitico [1] e, dall’altra parte, (b) uno spazio vuoto, che simbolizza il fatto che il predicato è insaturo.²²

²¹ Usando un linguaggio da logici, potremmo dire che la cui parte insatura del predicato di azione è proprio il πρόσωπον, espressione insieme di una *costante individuale* e di uno spazio che si è aperto nel predicato mitico. Spieghiamo meglio questa terminologia.

²² Precisazione doverosa per un logico: adoperiamo la lettera greca minuscola ‘ξ’ nel senso chiarito da Michael Dummett, *i.e.* per notare un segmento temporale nella stadiazione dell’enunciato.

6.1.2 Ora, la tragedia mette in scena un mito per imitazione, e l'imitazione di una azione si compie se c'è qualcuno che agisce. Aristotele dice chiaramente che la tragedia è imitazione di una azione (*ἐστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως*), che a compiere l'imitazione sono degli agenti (*πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν*) e che la condizione perché si dia l'imitazione di un'azione è che vi siano delle entità che agiscono, degli "attanti" (*ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἔστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων*). Perché allora diciamo 'insaturo' il predicato gestuale, dato che il personaggio agente è necessariamente sempre compreso nella rappresentazione mimetica dell'azione in una con il suo fare? Va detto che un Enunciato-δρᾶμα è insaturo in una maniera diversa dall'enunciato di una lingua verbale, anche mitica. Una prima ragione è che esistono anche nel linguaggio teatrale delle strutture di inferenza e che un linguaggio con uso di segni variabili permette di formalizzarle con esattezza: per esempio, il riconoscimento. Aristotele include tra le forme del riconoscimento anche l'agnizione *ἐκ συλλογισμοῦ* (come nelle *Coefore*) e anche il riconoscimento *ἐκ παραλογισμοῦ*, ossia l'agnizione costruita su inferenze fallaci dello spettatore (come è il caso nella tragedia *Ulisse falso messaggero*, di cui però non sappiamo nulla). Il secondo motivo è quello più importante: permettere di caratterizzare – come più volte si dirà – il fare dell'attore come un fare predicativo e non attributivo. Se non fossimo in grado di discriminare il predicato [2] «*δρᾶν*_{δρᾶμα} (ξ)» dal suo attante 'a', non ci troveremmo più in presenza di un enunciato con un agente, ma avremmo un enunciato che declina il in forma attributiva una gestualità che inerisce un soggetto, che si presenta cioè come una qualità o un attributo della stessa natura del soggetto. Avremmo, in sostanza, un attante *patiens* e non un attante *agens*. Quel che invece fa della gestualità teatrale la esemplificazione di un fare autentico, di un agire, è la possibilità che esso fare sia scindibile dal soggetto.

6.2.1 Occorre, in termini semplici, che il fare non sia esistenzialmente inherente a chi fa. Ora, il teatro greco ottiene questo *depsichizzando* – a mezzo del *πρόσωπον* – la figura dell'agente: in questo modo, ciò che viene fatto non è "della stessa sostanza di chi fa". Ma c'è di più: come vedremo nell'episodio delle *Baccanti* (vv. 1175-1280), Agave entrerà in scena recando nelle sue mani qualcosa che ella crede sia la testa mozzata di un leoncello, prima di scoprire che si tratta della testa mozzata del figlio Penteo. Un solo dispositivo scenico, il *πρόσωπον* – supporta ben quattro differenti descrizioni: per lo spettatore che guarda esso è (1) *la testa umana di Penteo* ed è (senza contraddizione) (2) *la testa animale raccolta da Agave*, senza cessare di essere (3) *il dispositivo teatrale* che è davanti allo spettatore e (4) *l'elemento della sintassi teatrale* che l'analisi che stiamo compiendo permette di discriminare come parte dell'ENUNCIATO-δρᾶμα. Il massimo risultato con il minimo sforzo. Un solo *πρόσωπον*, da una parte, e ben

quattro possibili termini singolari dall'altra. Chiaro che, dunque, questo πρόσωπον funziona, per un verso, come nome proprio o descrizione definita (= costante individuale): è la ‘*a*’ dell’Enunciato mitico

[1] : «F_{μῆθος} (*a*)».

Ma è altrettanto chiaro che esso funziona come uno spazio vuoto che può essere riempito da descrizioni differenti (testa di Penteo e/o testa di leoncino, e/o dispositivo e/o sintagma): è lo ‘*ξ*’ della formula

[2] : «δρᾶν_{δρᾶμα} (*ξ*)».

Occorre notare che *nel linguaggio mitico una formula come la [2] non può darsi*: perché in esso l’azione è indissociabile dall’Eroe. È il teatro attico che, mediante lo *splitting* operato dal πρόσωπον (insieme maschera e personaggio, variabile e nome proprio), rende visibile il posto vuoto nel predicato e, insieme, la sua saturazione a mezzo del nome proprio o di un altro termine singolare.

6.2.2 È a partire da questo spazio logico – dal *blank* di un predicato di azione – che il soggetto Eroe imparerà a discutere la propria condizione, mostrando di prendere le distanze da sé e dalla propria storia, dal proprio nome e perfino dallo spazio nel quale è stato collocato dal racconto mitico. Uno degli effetti logici della azione teatrale greca è quindi quello di consentire che il soggetto dell’Enunciato-δρᾶμα venga separato nella sostanza, cioè nella φύσις, dal soggetto della enunciazione (= l’attore come individuo psichico). Il fare del πρόσωπον non ha a questo punto, nessuna consustanzialità con il soggetto di questo agire. La sintassi scenica del dramma attico può essere ora considerata come costituita da enunciati di *fare-μῆθος* che possono essere finalmente analizzati in: una parte predicativa (= il δρᾶν) e una espressione (categorialmente differente dalla prima) singolare (= il πρόσωπον). Ma c’è anche un’altra conseguenza che si prospetta: proprio perché non sono più fisionomialmente legati alla sostanza del loro essere (si ricordi quel che osservava Greimas), i due soggetti – dell’enunciato e dell’enunciazione – possono sincretizzarsi come *personae*.

7. Il “new riddle” delle Baccanti

7.1 Le *Baccanti* di Euripide ci offrono un esempio di questa ambivalenza del πρόσωπον e della ambiguità cui può dar luogo, nelle mani di un autore esperto, la natura oscura e inquietante dell’*Umwelt* teatrale e dei πρόσωπα che essa ospita. Nel dramma euripideo ci sono infatti dei passi nei quali il

tragediografo sembra svelare il suo intento «metateatrale» proprio giocando con lo statuto del πρόσωπον. Euripide porta il teatro a guardare sé stesso come rituale di confusione delle identità ma anche come disvelamento di una inabitazione divina. Dioniso stesso è rappresentato sia travestito da Straniero sia come abitante del πρόσωπον sia come πρόσωπον cultuale: egli differenzia sé stesso come dio-πρόσωπον, ma, al tempo stesso, rappresenta la manifestazione del dio al di là del πρόσωπον; infine rappresenta il dio come πρόσωπον. Françoise Frontisi-Ducroux (1991) ha messo in luce gli aspetti cultuali che si connettono alla raffigurazione di Dioniso come *dieu-masque* più che come *masque de dieu*. Con riferimento alla tragedia di Euripide essa osserva che vi è un enigma, peraltro rilevato da altri studiosi, intorno alla natura del πρόσωπον come oggetto teatrale. È corretto dire che il dio Dioniso sia protagonista del dramma ove appare come πρόσωπον, avendo preso le sembianze di uno di suoi iniziati, lo straniero appunto. Tuttavia, continua la studiosa :

On peut dès lors se demander si le masque du Dieu, qui se cache sous des traits humains, est un masque «masquant», contrairement aux autres masques tragiques qui, eux, désignent clairement le personnage et aident à l'identifier, comme le fait le visage pour un être de chair. (...) La face que montre aux spectateurs le Dionysos des *Bacchantes* est-elle donc une fausse-face?» (1991, p. 226).

7.1.1 Dioniso può assumere le sembianze che preferisce: può dunque avere un volto? Egli sembra mostrare un volto che coincide con la maschera del πρόσωπον del dio: è dunque «le visage de celui dont la face est un masque? (*ibid.*). Nella pagina dell'antropologa compaiono, come si vede, ben tre termini, che hanno un corrispettivo nelle parole italiane ‘volto’, ‘faccia’ e ‘πρόσωπον’. Ma in greco ognuno può essere il significato-traducente del termine ‘πρόσωπον’. Ne è chiaro esempio la scena delle *Baccanti* dove Agave si riprende dalla condizione allucinata della trance (spec. vv. 1175-1280). Ella ha stretta in mano la testa di un leoncello; scoprirà troppo tardi che si tratta della testa del figlio Penteo, che essa stessa ha raccolto dopo che le menadi lo avevano scoperto e ucciso. Agave “vede” un leoncello laddove lo spettatore “sa” che quella testa è umana. Ma, di fatto, essa non regge in mano che la πρόσωπον vuota di un attore: il suo πρόσωπον. Questa testa viene designata nel testo come κάρα e poi anche come πρόσωπον. Commenta Frontisi-Ducroux:

Le choix de ce terme [scil. πρόσωπον] vise certes à conduire Agavé à reconnaître une face humaine pour identifier les traits. Mais il est là totalement ambivalent et le mot qu'Agavé doit comprendre comme « visage » signifie aussi « masque » pour les spectateurs qui voient au même instant l'accessoire scénique porté jusque-là par l'acteur incarnant Pentée » (1991, p. 229).

7.1.2 Qual è lo statuto logico della maschera qui? Essa, in realtà, non maschera alcunché. Anzi, «il révèle que dès que s'est tue la voix qui l'animaît si tôt éteintes le paroles que le poète mettait dans sa bouche, le personnage n'est plus qu'un masque creux, qu'une pure apparence (p. 129). Il πρόσωπον è insieme *variabile d'argomento* (= una *x*, o, meglio, uno ‘ ξ ’ in senso logico) che può prendere valori e così saturare il predicato di fare (gestuale e/o verbale), e *variabile di enunciazione* (= una variabile diadiaca, che provvisoriamente possiamo notare con « $\xi \cap \xi$ », il cui valore è *scheitico* ed è pari a quel che trascriverebbe la relazione «io \cap tu» in una notazione logica sensibile al contesto).

N – *Ma la sua multiforme identità non crea problemi allo spettatore, che può identificare tutte queste cose senza dover complicare la sua ontologia. Se, come s'è detto prima, Agave vede una testa di leone in ciò che è (e sarà, ed è stata) una testa umana, non è necessario creare mondi possibili che spieghino tutto ciò come un fatto modale relativo alle credenze di un personaggio. Questo unico πρόσωπον (che è testa, personaggio, maschera e leoncello e altro ancora) è appunto l'espeditivo notazionale che sottrae l'identità psichica all'attore fino al punto da poter essere esibito senza alcun supporto, come pura variabile scenica. Il πρόσωπον che Agave porta con sé è la testa di Penteo; ed è la testa di leoncino, ed è entrambe le cose, può essere entrambe le cose senza essere tre cose in tre mondi possibili. Lo può perché il πρόσωπον è ciò che si rivela alla vista perché impone allo sguardo un faccia-a-faccia. La sua identificazione è possibile come contrapposizione alla οὐσία, anzitutto dell'attore, poi dello spettatore e infine della natura umana rispetto alla quale esso è «cieco». Forse è tipico del πρόσωπον il fatto di poter assumere più identità senza perdere la propria funzione individuante ma senza assumerla mai del tutto. Nell'Umwelt scenico il πρόσωπον non è natura, non è φύσις e non è οὐσία, ma uno shifter che ci immette in una dimensione predicativa assente nell'universo mitologico.*

7.2 Il “nuovo enigma” delle *Baccanti* esala dai fori vuoti del πρόσωπον di Penteo: è il πρόσωπον non più abitato dall'attore, ma pur sempre πρόσωπον. È infatti contrassegno di Penteo – anzi è Penteo, dunque è persona – ma è del pari spazio vuoto che descrizioni differenti possono saturare. Non è privo di significato che proprio un dramma “ek-statico” come *Le Baccanti* ci offre un esempio dell’ambivalenza del πρόσωπον: il mito dovendosi tradurre in dramma, il processo necessita di qualcosa che renda possibile separare l'attore dai suoi contenuti psichici. Senza la maschera, tutto quello che l'attore fa in scena è qualcosa che lo spettatore attribuirebbe all'attore, e non al personaggio. È la maschera che introduce la distanza fra la soggettività dell'attore, che viene negata, e la soggettività del personaggio.

8. Dal teatro greco antico alla persona: il contributo del Cristianesimo

8.1 Il teatro ci fa conoscere la possibilità di un modo di esistenza (una ipostasi), che resta vivente anche se viene separato dalla sostanza dell'individuo (la sua οὐσία). Nasce la dimensione personale come prodotto del teatro greco, nasce la possibilità che nell'unico πρόσωπον, si manifesti la ‘persona’ tragica come atto di disaffiliazione dalla sua stessa condizione mitica e, perfino, dalla sua stessa natura sostanziale (la οὐσία). Questa dimensione *ek-statica* e *relazionale* è quella propria dello spazio di Dioniso, il quale non è il dio che ha una maschera (come tutti gli altri dèi), ma qualcuno che può assumere le sembianze che preferisce: qualcuno che sembra mostrare una *faccia* che coincide con la *maschera* di un *volto*, per usare la bella espressione di Françoise Frontisi-Ducroux. Dunque, Dioniso è il volto di colui la cui faccia è una maschera. Questo *overlapping* avrà conseguenze fondamentali nell’ontologia soprattutto quando il Cristianesimo dovrà occuparsi della nozione di πρόσωπα in relazione alla Trinità. Secondo i Padri la nozione di persona è essenziale per non cadere nel triteismo: non si può dire che le tre persone della Santissima Trinità sono tre individui, altrimenti sarebbero tre ὑποκείμενοι separati, tre dèi. I Padri Cappadoci, fini teologi greci che teorizzarono queste cose nel IV secolo – cioè tra il concilio di Nicea e il concilio di Costantinopoli – dovettero risolvere il problema che si condensa nella domanda che Ablabio rivolgeva a Gregorio di Nissa: “Perché diciamo che il Padre e il Figlio e lo Spirito Santo sono un unico Dio, e non tre dèi, mentre quando parliamo di Pietro, Paolo e Giovanni diciamo che sono tre uomini?”²³

8.2.1 L’argomentazione fin qui svolta ci permette di collegare la risposta dei Cappadoci alla logica dell’azione drammatica. Importa notare che solo attraverso la speculazione grammaticale e logica resa possibile dal teatro greco si poté rappresentare qualcosa come la pluralità della persona. Il πρόσωπον non solo collega lo spazio mitico allo spazio drammatico, ma ne dà anche una spiegazione in termini *pratici*, in termini di azione. Quando i Padri greci parleranno dell’Incarnazione del Figlio, spiegheranno l’enunciato incipitario dell’evangelo

²³ Questo il contenuto dello scritto di Gregorio di Nissa intitolato appunto *Ad Ablabium, quod non sint tres dii* (*Gregorii Nysseni Opera* III/1, pp. 37-57). Per l’esegesi di questo testo cruciale per la teologia e per una archeologia della nozione di persona/πρόσωπον è fondamentale la monografia di Giulio Maspero, *La Trinità e l'uomo, l’Ad Ablabium di Gregorio di Nissa*, Città Nuova, Roma 2004. Tocca rilevare che di questo dibattito trinitario, dei suoi temi e dei suoi autori quasi nulla viene ordinariamente ripreso nelle tante «teorie della persona» che fioriscono ai nostri tempi. Anche in campo semiotico è accaduto che un importante libro sulla struttura della persona abbia liquidato la questione con pochissime righe in una nota a piè di pagina.

di Giovanni, ὁ λόγος σάρξ ἐγένετο, come un diventare carne che non aggiunge né toglie proprietà al λόγος, ma che lo colloca in uno spazio logico, a partire dal quale quello stesso λόγος che era in principio può essere ora toccato, guardato, assunto come corpo vivente che si dà nel movimento, nel gesto, nell'agire drammatico, che è sempre linguistico e semiotico.²⁴

8.2.2 È da qui che nasce come conseguenza lo sdoganamento delle Icone – avvenuto a seguito di un altro concilio niceno, quello del 787 – che libera l'Occidente dall'iconoclastia.²⁵ Noi possiamo rappresentare le fattezze del Dio nell'icona e l'icona funziona; ce lo dice tutta la tradizione mistica e patristica dei secoli successivi. Negli scritti teorici sulle icone – da Gregorio di Nissa a Massimo il Confessore, da Dionigi l'Areopagita a Teodoro lo Studita – incontriamo spesso il termine πρόσωπον. Si tratta, nello specifico, di una relazione tra l'όμοιώμα (somiglianza), chiamato εἰκὼν (icona, immagine), e un πρωτότυπος (prototipo). Nel mondo bizantino, la percezione umana dell'icona è molto più vicina alla sfera della persona, con la quale spesso coincide. Teodoro Studita dice che “le icone sono talvolta indicate come ‘icona di tale o tal altro’ e talvolta come se fossero la persona stessa, cioè l’archetipo”²⁶. L'icona bizantina non è pensata né come un oggetto estetico né come un oggetto materiale, ma piuttosto come όμοιώσις (somiglianza), presenza dell'assente. L'Icona è πρόσωπον nel suo *non* essere la natura o la sostanza di Dio. Dunque, si può tributare verso questo πρόσωπον un atto di προσκύνησις, ma non uno di adorazione (che è riservata alla maestà di Dio nella sua οὐσία).

²⁴ Questo trascorrere dal λόγος che era ἐν ἀρχῇ al λόγος che diviene σάρξ è significativo negli scritti del Nuovo Testamento. Si rileggia in questa ottica l'*incipit* della prima epistola di Giovanni, dove emerge che l'incarnazione non ha modificato la natura del Verbo, ma ne ha reso accessibile – agli occhi e perfino al tatto – la carne, ossia il πρόσωπον umano-divino: «Ὥ ήν ἀπ' ἀρχῆς, ὃ ἀκηκόαμεν τοῖς ὄφθαλμοῖς ἡμῶν, ὃ ἐθεασάμεθα καὶ αἱ χεῖρες ἡμῶν ἐψηλάφησαν, [...] (3) ὃ ἔωράκαμεν καὶ ἀκηκόαμεν ἀπαγγέλλομεν καὶ ὑμῖν, ἵνα καὶ ὑμεῖς κοινωνίαν ἔχητε μεθ' ἡμῶν» (*1Gv*, 1, 1.3). Con questo non si vuol dire che il Figlio ha una data di nascita, ma che la sua persona eterna è resa visibile *qua* persona in un punto della storia umana. In merito allo statuto metafisico del logos giovanneo e sul legame che esso intrattiene con la filosofia antica – penso a Platone e soprattutto Plotino – si veda il bel libro di Michel Fattal 2016. Menzionando l'*incipit* di *1Gv* 1-3, l'autore sottolinea il carattere performativo della Parola di Vita che si manifesta e si rivela nell'Incarnazione del Logos; pp. 127-128.

²⁵ Sul dibattito non solo teologico attorno alle icone si veda il prezioso volume a cura di Luigi Russo 2024.

²⁶ Cfr. Theod. Stud. *Ep.* 301, *a* 442. Particolarmente significative è anche l'*Ep.* 57, 17-18; 20-21, dove si può leggere: «Πλάσα τοίνυν τεχνητὴ εἰκὼν όμοιώσις ἐστιν οὗ ἢ εἰκὼν καὶ ἐν ἔαυτῃ τὸν χαρακτῆρα τοῦ ἀρχετύπου μιμητικῶς δείκνυσι ... παρὰ τὸ τῆς οὐσίας διάφορον». Un corrispondente filosofico contemporaneo di questa idea si trova in Nelson Goodman 1976.

9. Conclusioni

9.1 Al termine di questa veloce incursione nella cultura greca classica e tardoantica, come riassumere quel che il teatro greco ha fatto al mito? Esso ha preso il contenuto del mito e lo ha tradotto, ma nel tradurlo ha dovuto potenziare i sistemi di espressione gestuale e le convenzioni che regolavano l'enunciazione scenica. Ha quindi lavorato sia sulla forma dell'enunciato, sia sulla forma dell'enunciazione, facendo in modo che i due piani del linguaggio fossero posti in dialogo attraverso le strutture narrative dell'eroe/ πρόσωπον mitico. La conseguenza è che, mettere in scena il racconto significa affidare al πρόσωπον il compito di *liberare dallo psichismo colui che agisce*, rendendo così possibile che il contenuto dell'azione venga differenziato dall'espressione di colui che ne è, di volta in volta, l'agente. In questo modo, il teatro ha ricavato uno spazio, che ha permesso allo spettatore ateniese empatizzare con l'agente, di incunearsi tra μῆθος e δρᾶμα, tra l'immutabilità della tradizione e la messa in discussione dei racconti tradiiti. Prometeo, per esempio, incatenato alla rupe della Scizia per volere di Zeus, è proprio il personaggio che il mito conosce; ma è anche il πρόσωπον che questo nuovo linguaggio del teatro può rappresentare come l'unico personaggio libero fra tanti, sicuramente l'unico che può permettersi di mandare al diavolo Zeus.

9.2 Il personaggio mitico parla in teatro attraverso la bocca del πρόσωπον: ma questo πρόσωπον non è natura o sostanza; non è nemmeno una mera *persona tragica* che *cerebrum non habet*, come appariva alla volpe nella favola di Fedro citata all'inizio. E tuttavia, è *a partire da quella mancanza di uno psichismo, che la maschera si apre alla persona: anzi, la rende accessibile*. Essa ottiene questo effetto, che è inizialmente drammatico, ma che diventerà, grazie al Cristianesimo, anche ontologico. È il πρόσωπον che consente all'eroe tragico di "farla franca" rispetto al mito che lo condanna e consente all'essere umano di diventare persona in un senso moderno. Le parole che Eschilo pone in bocca a Prometeo non sono una replica di ciò che Prometeo ha sempre detto o è sempre stato. Sono la manifestazione di una nuova libertà che dai fori di quel πρόσωπον comincia ad emergere e che segnerà per sempre il cammino dell'Occidente.

Riferimenti bibliografici

Agamben Giorgio,

2023 *La voce umana*, Quodlibet, Macerata 2023.

Barthes Roland,

1963 *Sur Racine*, Seuil, Paris 1963; ora in Id. *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966, pp. 141-248.

1966 *Critique et vérité*, Seuil, Paris 1966 trad it *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1969.

- Benveniste Emile,
 1966 *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris 1974, pp. 67-68 e p. 83; e *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris 1966.
- Davidson Donald
 2003 *Essays on Actions and Events*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- De Marinis Marco,
 1982 *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.
- D'Ippolito Gennaro,
 1981 *Per una semiologia del dramma attico*, in AA.VV., *Studi Salernitani in memoria di Raffaele Cantarella*, a cura di Italo Gallo, Laveglia, Salerno 1981, pp. 243-270.
 1981 a *Semiologia e antichistica*, in AA.VV., *Per una storia della semiotica: teoria e metodi*, Atti dell'VIII Convegno Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, Quaderni del Circolo Semiológico Siciliano, 15-16(1981), pp. 225-235.
- Eco Umberto,
 1964 *Il mito di Superman*, in Id. *Apocalittici e integrati. Comunicazione di massa e teorie della comunicazione di massa*, Bompiani, Milano 1964.
 1978 *Possible worlds and Texts Pragmatics: "Un drame bien parisien"*, in VS. *Quaderni di studi semiotici*, 19/20, pp. 5-72,
 1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- Fattal Michel,
 2016 *Du Logos de Plotin au Logos de saint Jean. Vers la solution d'un problème métaphysique?* Cerf, Paris.
- Felici Chiara,
 2011 *Preparare un'entrata. Studio di una convenzione del teatro plautino*, in *Dionysus ex machina* II (2011), pp. 166-188.
- Frege Gottlob,
 1891 "Funktion und Begriff", Vortrag, gehalten in der Sitzung vom 9. Januar 1891 der Jenaischen Gesellschaft für Medizin und Naturwissenschaft, Hermann Pohle, Jena 1891.
- Frontisi-Ducroux Françoise
 1987 *Prosopon. Valeurs grecques du masque et du visage*, thèse de doctorat, EHESS, Paris 1987.
 1991 *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris-Rome, La Découverte-EFR, 1991,
 1995 *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995 (nouvelle édition revue et corrigée : Champs Arts, Paris 2012).

Goodman Nelson

1976 *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis.

Greimas Algirdas J.,

1970 *Conditions d'une sémiotique du monde naturel*, in *Du sens*, 10, juin 1968 (ora in *Du sens*, Seuil, Paris 1970).

Greimas Algirdas J. et Joseph Courtés,

1986 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, la casa Usher, Firenze 1986, pp. 123-125

Havelock Eric A.,

1986 *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale Univ. Press, New Haven 1986; trad. it, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Laterza, Bari 1987.

Hübner Reinhart M.

1972 *Gregor von Nyssa als Verfasser der sog. Ep. 38 des Basilius. Zum unterschiedlichen Verständnis der οὐσία bei den kappadozischen Brüdern*, in: *Epektasis: Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou*, ed. par Jacques Fontaine et Charles Kannengiesser Beauchesne, Paris 1972, pp. 463-490.

Kerény Károly,

1949 *Uomo e maschera*, in *Dioniso*, XII, 1 (1949), pp. 17-32; ora in *Nuove Effemeridi, rassegna trimestrale di cultura* (= Numero monografico "Il teatro antico" a cura di Marcello La Matina e Antonio La Spina), VII, n. 26 (1994/II), pp. 33-42

La Matina Marcello,

1999 *Notizie dalla crisi. Verso una filologia della pensosità*, in Giusto Picone (ed), *L'Antichità dopo la Modernità*, Palumbo, Palermo 1999, pp. 151-172.

2000 *Media and Languages. From Nelson Goodman's Philosophy of Language to a Scheme for a Semiotic Philological Theory of Communication* in Sam Inkinen (ed), *Mediapolis*; De Gruyter, Berlin – New York, pp. 80-113.

2007 *Esemplificazione, Riferimento e Verità. Il contributo di Nelson Goodman ad una filosofia dei linguaggi* in Elio Franzini e Marcello La Matina (eds), *Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*; 8, Quodlibet, Macerata.

2007a *Analytic philosophy of language and revelation of person. Some remarks on Gregory of Nyssa*. in *Studia Patristica. Vol. XLI – Papers Presented to the 15th Oxford Patristic Conference 2007*; XLI; LEUVEN, Peeters; pp. 77-83

2010 *Philosophy of Language in The Brill Dictionary of Gregory of Nyssa*; 99; LEIDEN-BOSTON, Brill; pp. 604-611

2011 *God is not the Name of God. Some Remarks on Language and Philosophy in Gregory's Opera Dogmatica Minora in Gregory of Nyssa: The Minor Treatises on Trinitarian Theology and Apollinarism; Supplements to Vigiliae Christianae*; LEIDEN-BOSTON, Brill; pp. 315-335

- 2014 *Oneness of Mankind and the Plural of Man in Gregory of Nyssa's Against Eunomium Book III. Some Problems of Philosophy of Language in Gregory of Nyssa's Contra Eunomium III*, in Volker H. Drecoll, Margitta Berghaus (eds), *Gregory of Nyssa: The minor treatises on Trinitarian theology and Apollinarism. Proceedings of the 12th International Colloquium on Gregory of Nyssa Contra Eunomium III*, (14-17 September 2010), Faculty of Theology, K.U. Leuven (Belgium); Brill, Leiden 2014, pp. 552-578.
- 2023 *Enunciazione Persona Omonimia. Per un umanismo inesemplare* in Marcello La Matina e Andrea Ponso (eds), *Lo specchio untore. Riflessi di umanisti possibili*; Macerata, Edizioni Università di Macerata; pp. 49-80
- 2023 a *Tradurre la voce. L'umanismo come dispositivo enunciazionale*, in Maria Amalia Barchiesi, Marcello La Matina, Antonella Nardi (eds), *Arti in traduzione. Semiotica Linguistica Antropologia*; 37; Milano, Mimesis; pp. 267-286.
- Leenhardt Maurice,
- 1940 La personne mélanésienne, in *Annuaire de l'École pratique des Hautes Études, section des sciences religieuses*, Paris 1940-1941/1941-1942, p. 5-36.
- Lotman Jurij M. e Uspenskij Boris,
- 1975 *Mito – Nome – Cultura*, in *Semiotica e cultura*, a cura di Donatella Ferrari-Bravo, Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 99-171.
- Maspero Giulio,
- 2004 *La Trinità e l'uomo, l'Ad Ablabium di Gregorio di Nissa*, Città Nuova, Roma 2004.
- Monaco Giusto,
- 1967 *I testi teatrali antichi come copioni*, in *Dioniso* XLVI 147-51.
- 1986 *Dai tragici greci a Pirandello. Appunti sulle didascalie teatrali*, in *Dioniso* LVI 111-29.
- Picard Raymond,
- 1965 *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Pauvert, Paris 1965.
- Picardi Eva
- 1992 *Linguaggio e analisi filosofica*, Patron, Bologna.
- Quine Willard Van Orman,
- 1951 *Ontology and Ideology*, i *Philosophical Studies*, 2, pp. 11-15.
- Russo Luigi,
- 2024 *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine, con saggi di Luigi Gerbino, Mario Re, Crispino Valenziano*, collana "Aesthetica", Mimesis, Milano. (ed. orig. Palermo 1997).
- Searle John R.,
- 1978 *Statuto logico della finzione narrativa*, in *VS. Quaderni di studi semiotici*, 19/20, pp. 149-162

Serpieri Alessandro,

1978 *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in Alfonso Canziani, Paola Gulli-Pugliatti et alii, *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*, Il formichiere, Milano 1978.

Taplin Oliver,

1977 *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford Univ. Press, Oxford 1977.

Tesnière Lucien,

1959 *Éléments de syntaxe structurale*, Klincksieck, Paris.

Vernant, Jean-Pierre,

1985 *Le Dionysos masque des Bacchantes d'Euripide*, in *L'homme*, 85, tome 25, No. 83, pp. 31-58.

Vollì Ugo,

1978 *Mondi possibili, logica, semiotica*, in VS. *Quaderni di studi semiotici*, 19/20, pp. 123-148.

von Wright, Georg H.

1955 *Ludwig Wittgenstein, a Biographical Sketch*, in *The Philosophical Review*, 64, pp. 527-545.

Wittgenstein Ludwig,

2009 *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*; trad. it. a cura di Amedeo G. Conte, Einaudi (ed orig 1922).

1978 *Über Gewißheit*, trad. it. *Della certezza*, Einaudi, Torino 1978. (ed. orig. 1969).

2009b *Note dettate a G.E. Moore in Norvegia*, Aprile 1914; ora in Wittgenstein 2009.

Zizioulas John D.,

1985 *Being as Communion. Studies in Personhood and the Church*, Darton, Longman & Todd, London 1985.

Zumthor Paul,

1983 *Presenza della voce*, il Mulino, Bologna 1983, p. 241.

1987 *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Seuil (= col. Poétique), Paris 1987.

Il teatro greco e le basi logiche della persona

Scopo dell'articolo è avanzare una ipotesi sul ruolo che il teatro greco può aver giocato nel porre le basi, non solo concettuali ed espressive, ma – anzitutto e perlopiù – logiche della nozione di persona. Il dramma attico, fiorito nell'antichità classica, assunse il compito di tradurre in un linguaggio adatto alla rappresentazione il contenuto dei tradizionali miti. Tale compito non poteva essere assolto che adeguando le risorse espressive del linguaggio disponibile: la gestualità mimetica. Bisognava tradurre il fare mitico degli eroi tradizionali in una azione che ne mostrasse la struttura, le ragioni e, insieme, la genesi e la vita. Il ruolo pivotale in questa opera di traduzione lo assunse il *πρόσωπον*. Ora, questo termine, che ebbe lunga e varia fortuna, nell'età classica indicava sia la maschera sia la persona del verbo; soprattutto, indicava le persone dell'enunciazione. In virtù di questa *ποικιλία* semantica, il *πρόσωπον* teatrale poté operare la catalisi necessaria a una analisi del contenuto delle storie tradizionali e alla trasformazione del FARE diegetico-mitico (che è sempre attributivo, perché legato al nome proprio dell'Eroe) in un FARE mimetico-drammatico (per principio capace di stimolare una sintassi “polemica”). Da qui, dal teatro e dalla sua attività “debraiante”, attraverso il contributo della speculazione filosofica e teologica dei Padri greci, inizia il cammino che porterà alla moderna nozione di ‘persona’.

Parole chiave: *πρόσωπον*, persona, enunciazione, teatro, maschera, semiotica, filosofia del linguaggio

Greek theatre and the logical foundations of the person

In this article, I would like to formulate a theory of the *πρόσωπον* by investigating the role Greek drama may have played in laying the foundations, not only conceptual and expressive, but above all logical, of the notion of the person. The Attic drama, flourished in classical Antiquity, took on the task of translating the content of traditional myths into a language suitable for representation. This task could only be accomplished by adapting the expressive resources of the available language: mimetic gestures. It was necessary to translate the mythical Doing of traditional heroes into an action that would show its structure, reasons and, at the same time, its genesis and life. The central role in this work was assumed by the *πρόσωπον*. The term, which had a long and varied fortune, indicated both the mask and the person of a myth, and those of the verb, but above all it indicated the persons involved in the enunciation. By virtue of

this semantic polysemy, the *πρόσωπον* was able to operate the catalysis necessary for a content analysis of traditional tales and for the transformation of the diegetic-mythic Doing (which is always attributive, because it is linked to the Hero's proper name) into a mimetic-dramatic Doing (on principle capable of stimulating a 'polemical' syntax). It is from the theatre and its 'camouflage' – and especially through the contribution of the philosophical and theological speculation of the Greek Fathers – that the path starts leading to the modern notion of person.

KEYWORDS: *πρόσωπον*, person, enunciation, theatre, mask, semiotics, philosophy of language.