

soggetto e dei complementi, 2) la forma verbale corredata da una catena di prefissi che dopo il primo, il cui valore è in questione, ripetono i rapporti tra i nomi della prima parte. L'A. osserva che questa moltiplicazione di prefissi verbali, sconosciuta in giapponese, non è primitiva ma è dovuta ad uno sviluppo nell'interno della lingua.

È noto che nello stabilire un rapporto di parentela tra lingue affini è di grande importanza la somiglianza dei pronomi e dei numerali. Nei paragrafi dedicati a questi elementi di comparazione l'Autore esaurisce tutte le possibilità di trovare qualche punto di accordo, ma lui stesso deve ammettere quello che appare dall'insieme dei dati: le due lingue sia per quanto riguarda i pronomi sia per il principio stesso di formazione dei numerali, hanno seguito due vie diverse.

L'ultimo capitolo (*Part IV Word Lists*) contiene tre elenchi di parole sumeriche affiancate dalle giapponesi giudicate equivalenti o affini, in ordine alfabetico. Il criterio di distinzione dei tre elenchi è l'equivalenza fonetica. In altre parole, nel primo elenco i fonemi presi in considerazione sono identici nelle due lingue, p. es. ADA sum.: padre; ADA giapp.: padre; AMA: madre nelle due lingue; BABA sum.: uomo vecchio, BABA giapp.: donna vecchia. Invece nel secondo elenco si confrontano parole la cui corrispondenza tiene conto dell'equivalenza dovuta ad un passaggio di suoni, p. es. B > H; L > SH; P > H. Così sum. BAR: fegato, animo, mente, è confrontato col giapp. HAR: cuore, mente, spirito; sum. BIL: ardere, scaldare, giapp. HIRI: sentir calore. Il terzo elenco contiene confronti basati su equivalenze fonetiche aberranti. Non si può negare che il primo elenco con circa trecento equivalenze di parole sumeriche con parole giapponesi suscita una certa impressione. All'Autore va il merito di aver messo in evidenza queste corrispondenze. Quanto alle conseguenze che se ne possono dedurre, si resta perplessi. Un difetto che l'Autore poteva evitare è la trascrizione delle parole sumeriche senza i segni diacritici e i numeri che sono indispensabili per distinguere gli omofoni.

RODOLFO ENRICO GALBIATI

LUIGI POLACCO, *Il teatro di Dioniso Eleutereo di Atene*, Roma, L'«Erma» di Bretschneider, 1990 (Monografie della Scuola Archeologica Italiana di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente, 4). Un vol. di pp. 186 con XLIII figg. fuori testo.

Come lo stesso Autore ricorda, questo lavoro si pone come risultato di un interesse

quasi trentennale per le problematiche legate all'origine ed allo sviluppo del teatro greco: ed in effetti, senza soffermarsi sui singoli articoli, basta citare soltanto la collaborazione con Anti sui teatri greci arcaici (C. Anti - L. Polacco, *Nuove ricerche sui teatri greci arcaici*, Padova 1969) e la pubblicazione del teatro di Siracusa (L. Polacco - C. Anti - M. Trojani, *Il teatro antico di Siracusa*, Rimini 1981) quali tappe principali di una ricerca che ha avuto nell'ipotesi di una originaria forma trapezoidale dei primi impianti teatrali il suo punto centrale. E si tratta di un'ipotesi che viene proposta anche per il teatro di Dioniso di Atene.

Questo studio non è basato su nuovi scavi ma sull'osservazione diretta delle strutture e sui dati forniti dalla bibliografia, in particolare dalle pubblicazioni delle ricerche e dei rilievi effettuati da Dörpfeld (W. Dörpfeld - E. Reisch, *Das Griechische Theater*, Athen 1896), Bulle (H. Bulle, *Untersuchungen an Griechischen Theatern*, München 1928) e Fiechter (E. Fiechter, *Das Dionysos-Theater in Athen*, I-IV, Stuttgart 1935-1950).

Questi dati, rivisti alla luce di una nuova lettura del monumento, permettono all'Autore di giungere dall'interpretazione dell'origine e della funzione dei singoli elementi architettonici a quegli indizi utili a ricostruire una storia del monumento, dalle sue prime fasi fino ai più tardi rimaneggiamenti: tutto il lavoro è infatti strutturato separando la parte di analisi oggettiva dei singoli dati (capp. I-X) da quella in cui le conclusioni e le osservazioni di cronologia relativa dei vari interventi desunte da questa analisi vengono inserite in una ricostruzione storicamente articolata (cap. XI).

I primi due capitoli sono di carattere generale, dedicati ai precedenti in Atene del teatro di Dioniso, e cioè all'impianto esistente nell'agorà (cap. I: «Il teatro prima del teatro»), e alle caratteristiche geologiche ed alla conformazione del sito del teatro di Dioniso (cap. II: «Il sito del santuario di Dioniso Eleutereo»).

Con il terzo capitolo («I tagli nella roccia») inizia l'esame dettagliato delle strutture e degli elementi che costituiscono oggi i resti del teatro di Dioniso; l'analisi dei resti del portico (cap. IV) fa ipotizzare che si trattasse di un edificio con ali allineate chiuse e con un colonnato sulla fronte (p. 55) e che si tratti della struttura più antica dell'intero teatro (p. 58), costruita in questa forma fin dall'inizio.

Un'attenzione particolare è data all'esame e all'interpretazione della grande fossa rettangolare scavata nella roccia a N del portico

(cap. V: «La grande fossa dietro HN»): la sua funzione sarebbe stata quella di contenere i fondali scenici ed i meccanismi per sollevarli ed abbassarli, come suggerisce un confronto della situazione di Atene con quella osservabile a Siracusa (pp. 72-73); l'ipotesi di ricostruzione tiene conto anche di alcuni cambiamenti che dovettero essere apportati nel corso dei lavori, anche se rimangono alcuni elementi non del tutto convincenti, come p.es. la spiegazione proposta per lo smaltimento delle acque piovane all'interno della fossa stessa (p. 75).

L'esame dell'edificio ad avancorpi (cap. VI) mette in evidenza l'esistenza di due successivi edifici, uno in breccia ed uno in poros, per il primo dei quali sono state individuate tre fasi distinte (pp. 90-91), mentre l'edificio in poros non sembra aver subito rimaneggiamenti.

I capitoli dedicati alle strutture legate all'edificio scenico si concludono con la descrizione del 'bema' (cap. VII), una struttura così definita in un'epigrafe e che decora la fronte del palcoscenico. I tre capitoli successivi sono dedicati all'orchestra (cap. VIII), al canale che la delimita (cap. IX) e al *theatron* vero e proprio, cioè alle gradinate destinate agli spettatori (cap. X). L'orchestra si presenta con una forma ad 'u' rovesciata e non vi sono elementi per ipotizzare un'orchestra curvilinea anteriore né un *kyklos* per uso orchestrale (p. 103).

Nel capitolo dedicato al canale sono presi in esame in effetti due distinti elementi, uno semicircolare, l'euripo, che delimita l'orchestra, ed uno rettilineo e sotterraneo, che inizia dalla terminazione E dell'euripo e procede verso SE al di sotto dell'edificio scenico (fig. X). L'importanza del canale rettilineo sta nel fatto che esso sembra costituire la testimonianza della forma e della collocazione della primitiva orchestra, che esso avrebbe delimitato come l'euripo curvilineo delimita attualmente quella semicircolare (pp. 108-109).

Per quello che riguarda il *theatron*, cioè il luogo destinato agli spettatori, viene ribadita la concezione organica ed unitaria della parte inferiore con l'orchestra e la prima fila di seggi di proedria, attribuendo ad una successiva modifica la creazione di una seconda fila di seggi di proedria (pp. 119-21). L'Autore critica però la teoria di Dörpfeld che attribuisce ad un'unica fase del IV secolo la realizzazione del *theatron* con tutte le 78 file di sedili tutt'oggi visibili, dei diazomata, della katatomè e degli analemata (p. 144): una serie di elementi permette infatti di sostenere che il *theatron* nella sua prima fase lapidea termi-

nava al livello del primo diazoma, che sarebbe stato l'ambulacro periferico: momenti successivi avrebbero visto la realizzazione del settore mediano, dei due diazomata e del settore superiore con la katatomè (pp. 45-47).

Tutti i dati emersi da questo esame delle singole strutture vengono ripresi per presentare un quadro di quelle che dovettero essere le successive fasi del teatro di Dioniso (cap. IX: «La storia»), la cui storia inizia con lo spostamento dello spazio teatrale dall'agorà alle pendici del santuario di Dioniso Elautereo, avvenuto dopo il 499-496.

Nella sua prima fase, databile alla prima metà del V sec. («Il teatro a fossa scenica ovvero di Eschilo»), doveva trattarsi di un complesso ancora per lo più ligneo, con un'importante parte monumentale costituita dal portico, che come si è visto è una delle strutture più antiche del sito.

L'ipotesi proposta dall'Autore è che questo portico sia stato edificato per contenere la tenda reale di Serse catturata come bottino di guerra dagli ateniesi nella battaglia di Platea (pp. 161-62); questo portico servì quindi come retroscena per il teatro, e sarebbe da identificare nella *porticus post scaenam* citata da Vitruvio: riprendendo un argomento più volte sostenuto, l'Autore ribadisce che la definizione 'eumenica' sarebbe un attributo riferito al suo essere 'accogliente' ed in nessun rapporto con Eumene di Pergamo (p. 162).

Più direttamente legata alle esigenze del teatro sarebbe la fossa scenica, considerata un'invenzione di Eschilo, e destinata a permettere di variare i fondali scenici; in questa fase l'orchestra dovette avere una forma trapezoidale e la parte destinata agli spettatori doveva essere realizzata con impalcature lignee, con andamento rettilineo, adattate alla forma trapezoidale dell'orchestra (pp. 164-65).

A questa prima fase segue l'abbandono della fossa scenica e la realizzazione del primo edificio scenico ad ali, forse con alzato ligneo o in mattoni crudi («Il teatro con scena ad avancorpi ovvero di Pericle»): questo tipo di struttura permetteva soluzioni sceniche più articolate e con azioni collocate su differenti livelli; ne conseguì un avanzamento verso N dell'area dell'orchestra e dell'intero *theatron* che, ancora ligneo e probabilmente trapezoidale, dovette corrispondere più o meno alla collocazione dell'attuale (pp. 169-70).

Una particolare attenzione è data dall'Autore all'interpretazione delle possibili soluzioni adottate per il cambiamento dei fondali scenici, che ritiene potessero essere conservati negli avancorpi dell'edificio scenico e di li

fatti scorrere di volta in volta sul fondoscena (pp. 172-73). La costruzione di questo teatro viene assegnata al programma edilizio di Pericle (p. 173).

Il primo teatro interamente lapideo venne realizzato, come ricordano le fonti, probabilmente all'epoca dell'oratore Licurgo («Il teatro a scena marmorea ovvero della Nea»). L'edificio scenico viene abbellito da un apparato marmoreo ed il muro frontale degli avancorpi viene reso a portico; l'orchestra assume la forma di 'u' rovesciata e la gradinata per gli spettatori è realizzata in pietra, adottando contemporaneamente la forma curvilinea: secondo l'Autore la prima fila dei seggi di proedria appartiene già a questa fase, mentre il colmo del *theatron* doveva arrivare alla trentunesima fila di sedili (p. 176).

I cambiamenti più significativi che avvengono in età tardo ellenistica («Il teatro tardo-ellenistico»), tra metà del II e metà del I sec. a.C., riguardano la decorazione con colonne della fronte dell'edificio scenico secondo gli schemi tipici dei grandi teatri ellenistici, realizzati però qui con materiali di reimpiego, e soprattutto l'ampliamento del *theatron*, che raggiunge il livello attualmente conservato (pp. 177-78).

In epoca romana («Il teatro di età imperiale») si ha un rifacimento dell'edificio scenico ad ordini sovrapposti, dovuto a T. Claudio Novios, stratego nel 61-62 d.C., ed alcune trasformazioni nell'orchestra (copertura dell'euripo, rifacimento della pavimentazione) e nel *theatron* (collocazione di una seconda fila di seggi di proedria e di alcuni seggi marmorei sparsi, creazione di due rampe esterne per accedere alla parte inferiore delle gradinate). Nonostante questi adattamenti ai nuovi modelli teatrali, il teatro di Atene rivela sempre un forte spirito conservatore e tradizionalista, evidente nel permanere dell'edificio ad avancorpi, delle parodoi scoperte, dell'ampia area dell'orchestra (p. 182).

Le ultime modifiche apportate al teatro sono costituite dalla creazione del cosiddetto 'bema' e della trasformazione dell'orchestra in colimbeta: il 'bema' costituisce la fronte del palcoscenico, decorata con un fregio figurato di età adrianea qui riutilizzato, e realizzato da un certo Fedro tra il III ed il IV sec. d.C. (p. 183); la colimbeta risale probabilmente alla metà del IV sec. Infine, intorno alla metà del V sec. una chiesa cristiana viene edificata nella parodos orientale (p. 184).

CHIARA TARDITI

LUIGI BERNABÒ BREA - MADELEINE CAVALIER, *Meligunis Lipára*; vol. V: *Scavi nella necropoli greca di Lipari*, Roma, L'«Erma» di Bretschneider, 1991. Un vol. di pp. 199 con CLXXXVII tavv.

Con questo studio viene ripresa la pubblicazione degli scavi condotti nella necropoli greca e romana di Lipari: rispetto al primo resoconto delle indagini compiute nell'area (*Meligunis Lipára II*, 1965) il livello di conoscenza è nettamente aumentato, con ormai 2200 tombe scavate rispetto alle 530 della prima pubblicazione. In questo volume gli Autori presentano solo alcuni degli scavi inediti, che vengono trattati in singole monografie; e sono intanto annunciate altre due monografie comprendenti altri settori che sono stati oggetto di ricerche.

I materiali più significativi provenienti dagli scavi della necropoli sono già stati studiati dai due Autori in diversi lavori che costituiscono un contributo essenziale soprattutto alla conoscenza della ceramica policroma liparese: si possono ricordare in particolare gli studi sul Pittore di Lipari, in base ai quali è stata proposta una nuova datazione per questa produzione, più bassa di quella suggerita da Trendall (v. p.es., M. Cavalier, *Le terracotte liparesi e la ceramica. I dati di rinvenimento e la cronologia*, Appendice II in L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981). E questa datazione trova una conferma nei contesti presentati in questo volume.

Il primo scavo presentato (Parte prima: «Lo scavo XXXVIII 1981»), effettuato nel 1981 in contrada Mendolito, ha messo in luce una necropoli familiare di età ellenistica. Alla presentazione dello scavo (pp. 1-3) segue la descrizione delle tombe ed il catalogo dei materiali rinvenuti (pp. 5-8), che vengono quindi esaminati per classi in singoli capitoli (pp. 9-35).

Tra i materiali recuperati si segnalano alcuni pezzi di ceramica policroma liparese di particolare interesse per la conoscenza di questa classe. Due grandi lekanai policrome del Pittore di Lipari (tomba 1883 e tomba 1884) sono considerate tra le opere migliori non solo di questo pittore ma di tutta la ceramica policroma liparese. Di dimensioni maggiori del solito, conservano i colori originari ed in alcuni casi è rimasta la sigla che indicava il colore da applicare in un determinato punto (pp. 10-11). Inoltre, un gruppo di tre grandi vasi provenienti da una delle tombe scavate (tomba 1885) ha permesso di definire una nuova personalità, il Pittore della Colomba,