# Lessico del comico

I
2016

**Comitato editoriale**
Stefano Caciagli (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Dino De Sanctis (Università di Pisa)
Maddalena Giovannelli (Università degli Studi di Milano)
Mario Regali (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro")

**Comitato scientifico**
Camillo Neri (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Pietro Totaro (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro")
Mauro Tulli (Università di Pisa)
Giuseppe Zanetto (Univesità degli Studi di Milano)

**Cura redazionale**
Stefano Caciagli
Camilla Lietti

ISBN 9791220021111
ISBN – A 10.979.12200/21111
ISSN 2532-6805

www.lessicodelcomico.unimi.it
http://riviste.unimi.it/index.php/lessicodelcomico/

*Lessico del Comico* adopts a policy of blind and anonymous peer review.

Progetto FIR 2013 (RBFR13BS1Y) "Lessico Digitale della Commedia Greca: testo, scena, ricezione"

INDICE

**6**
Usci, soglie e portinai.
*Thyra* nella commedia greca
*di Stefano Caciagli, Dino De Sanctis, Maddalena Giovannelli, Mario Regali*

**55**
Il Sicofante tra *polis* e scena.
Identità e funzione di una maschera comica
*di Stefano Caciagli, Dino De Sanctis, Maddalena Giovannelli, Mario Regali*

**78**
Penia da Aristofane alla scena contemporanea.
La forza drammatica di un personaggio anti-comico
*di Stefano Caciagli, Andrea Capra, Maddalena Giovannelli, Mario Regali*

**98**
Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia
*di Stefano Caciagli, Michele Napolitano, Martina Treu*

**135**
Buffoni e 'bomolochoi'
*di Stefano Caciagli, Michele Corradi,*
*Mario Regali*

**Usci, soglie e portinai.**
***Thyra* nella commedia greca**

*di Stefano Caciagli, Dino De Sanctis, Maddalena Giovannelli, Mario Regali*

A differenza della *Nea* e della tragedia, nell'*Archaia* la porta è al centro di repentini cambi di scena, che determinano la continua ridefinizione del suo valore scenico. Per quanto concerne le funzioni della porta, esse sono essenzialmente riconducibili a tre ambiti: la porta può essere meta di un viaggio, generalmente nell'esordio di una *pièce*; può poi rappresentare la zona liminare fra due condizioni (si pensi all'opposizione fra realtà e utopia); è infine protagonista della scena tipica appunto della porta, in cui si assiste a uno o più personaggi che si recano alla residenza di un altro personaggio per realizzare un desiderio che solo quest'ultimo può far avverare.

Riguardo concretamente al rapporto fra la porta e l'impianto scenico, è presumibile che l'edificio scenico avesse dalle tre alle cinque porte, più altri ingressi secondari (come le botole o le finestre), ognuno con una funzione specifica; si noti, tuttavia, che l'edificio teatrale ha subito nel corso del tempo profonde modifiche e che è arduo offrire un quadro chiaro della situazione in epoca classica. Se per gli scoli le menzioni aristofanee della porta sono spesso considerate come indicazioni sceniche, l'erudizione antica sembra aver prestato interesse per i rituali che davanti agli ingressi i Greci compivano (si pensi – ad esempio – all'esposizione dei morti). La commedia, in ogni caso, sembra aver avuto un ruolo fondamentale per la definizione del ruolo della porta in altri generi letterari: l'*Archaia* e la *Nea*, infatti, costituiscono probabilmente un ipotesto decisivo per il dialogo filosofico e per il mimo. Nel dialogo, così come in commedia, la porta rappresenta spesso un luogo liminare, che separa due dimensioni spaziali, oppure la meta di un viaggio; ad ogni modo, la porta può anche rappresentare una barriera fra la possibilità – ad esempio – di amare e non. Questo valore 'erotico' è sfruttato principalmente dal mimo, in cui la porta può dare o meno accesso all'*eros*.

Nel teatro contemporaneo, le potenzialità sceniche della porta appena illustrate ostano a una rappresentazione realistica: questa difficoltà è connaturata con il fatto che, come si è detto, il teatro di Aristofane è caratterizzato da repentini cambi di scena. Le migliori realizzazioni, allora, sembrano quasi recuperare una caratteristica dell'impianto scenico antico, ossia la mancanza di realismo: soluzioni registiche moderne, in effetti, hanno scelto di apporre sulla scena quasi esclusivamente delle porte, risemantizzandone il valore in continuazione nel corso dello svolgimento della trama.

## La Porta nella commedia

Almeno a partire dall'*Orestea* di Eschilo, come noto, per l'intera durata della rappresentazione, l'edificio che fa da sfondo all'azione, la σκηνή, mostra una porta centrale, che, a causa della inevitabile focalizzazione da parte del pubblico, diviene uno strumento essenziale per lo sviluppo dell'azione drammatica.[1] Non a caso, secondo lo sguardo retrospettivo del Platone delle *Leggi*, il πηγνύειν τὰς σκηνάς, la costruzione dell'edificio scenico, diviene sinonimo dell'istituzione di un teatro nella città che l'Ateniese sta progettando (VII 817c). Di norma, la σκηνή prevede tre porte, ma in merito al numero di porte necessarie per il flusso narrativo in Aristofane alcuni credono nell'impiego costante di un'unica porta,[2] altri, in maggioranza, sostengono l'uso di due o tre porte.[3]

Nell'impiego della porta e dello spazio a essa antistante, l'*Archaia*, e in particolare Aristofane, sembra distinguersi sotto vari aspetti all'interno della prassi teatrale antica. Il peculiare impiego della porta nello sviluppo della narrazione è causato, come vedremo, da un tratto che isola l'*Archaia* nel contesto del teatro antico: la variazione del luogo scenico, che non di rado in Aristofane si produce con velocità vertiginosa. Diversamente dall'*Archaia*, infatti, la tragedia prevede, tranne rare eccezioni, un luogo unico per l'azione, senza mutazioni, e nella commedia nuova più luoghi scenici coesistono in parallelo sin dal prologo, dove la maschera prologante stabilisce con chiarezza l'identità dei luoghi che resterà invariata sino al termine dell'azione.[4] Nel processo di mutamento frequente dell'identità del luogo, la facciata scenica è «l'epicentro della metamorfosi dello spazio della commedia antica».[5] Un processo di metamorfosi che possiamo seguire nel dettaglio perché più volte nel corso della stessa commedia i personaggi sulla scena informano il pubblico sulla mutata identità

1. Con l'eccezione, per Whallon 1995, di *Eu*. 1-234, dove la σκηνή rappresenta forse il muro interno del tempio di Atena.
2. Cfr. Dale 1957 seguito da Dearden 1976, 19-30; Thiercy 1986, 28-39.
3. Cfr. Dover 1966; Russo 1994, 64 s., 137-141, 179 s., 225 s.; Handley 1993, 109-111; Pöhlmann 1995, 133-142.
4. Cfr. Mauduit 2000, 25.
5. Cfr. Giovannelli 2011, 90.

della porta, scandendo le variazioni di luogo che la trama richiede. Da Aristofane emergono tre aspetti prominenti nell'impiego drammaturgico della porta, tre sue funzioni principali:

- la porta assume un valore liminare, di soglia che separa spazi di diversa natura e significato, ai quali non di rado è attribuito il valore simbolico di opposizione fra pubblico e privato (*Acarnesi*, *Vespe*), fra spazio della realtà e spazio dell'utopia (*Lisistrata*, *Uccelli*, *Pluto*), fra lo slancio della maschera comica e l'oggetto del suo desiderio (*Nuvole*,*Vespe*, *Tesmoforiazuse*, *Lisistrata*, *Ecclesiazuse*, *Pluto*). Il valore di soglia attribuito alla porta è sottoposto a una continua variazione che segue il variare dello spazio scenico, con frequente violazione dell'unità di luogo;
- nelle commedie itineranti (*Uccelli*, *Tesmoforiazuse*, *Rane*), la porta rappresenta la meta iniziale del viaggio dei personaggi, scandendo così uno snodo decisivo del racconto e offrendo l'occasione per esporre il *plot*;
- attorno alla porta Aristofane costruisce un modulo scenico ben riconoscibile che, con scopi diversi a seconda dei contesti drammatici, è sviluppato con numerose varianti. L'uso comico della θύρα è caratterizzato infatti dalle singole scene costruite attorno all'atto del bussare, un schema quasi onnipresente nelle commedie conservate di Aristofane al punto da essere definito da Revermann una "*comic routine*"[6] e da Olson uno "*stock-in-trade*", un ferro del mestiere del poeta comico.[7] Tali scene, che possono essere definite tipiche, sembrano costituire un episodio a se stante, una *comic routine* il cui valore comico è spesso autonomo. Rispetto all'*Archaia*, la tragedia evita in modo pressochè costante, pur con le notevoli eccezioni delle *Coefore* di Eschilo (vv. 653-654) e dell'*Elena* di Euripide (vv. 435-455), l'atto del bussare, probabilmente percepito come un elemento di vita quotidiana che il registro sublime della tragedia di per sè respinge, uno degli *oikeia pragmata* che secondo le *Rane* di Aristofane Euripide introduceva nella tragedia corrompendola (v. 959). Nella *Nea*, l'atto del bussare è frequente, costituisce uno dei modi con i quali i personaggi entrano abitualmente in scena, ma non produce più lo schema comico che osserviamo nell'*Archaia*, con la sua ricchezza di variazioni.

6. Revermann 2006, 184 s.
7. Douglas Olson 2002, 176.

Osserviamo ora nel *corpus* di Aristofane le scene legate alla porta scandendo l'analisi secondo i tre punti appena isolati.

*1. Violazione dell'unità di luogo e funzione liminare della porta*

Negli *Acarnesi*, Diceopoli si muove tra campagna e città, tra lo spazio reale di Atene in guerra e lo spazio utopico delle proprie dimore, sedi della pace privata. Dalla Pnice del prologo, lo spazio scenico perde ogni connotazione quando, al termine dell'assemblea, Diceopoli resta solo. L'edificio teatrale, privo sinora di significato, diviene dal v. 201 la dimora di campagna di Diceopoli, dove l'eroe entra per celebrare le Dionisie rurali. Poi, nello spazio di un verso, alla σκηνή Diceopoli attribuisce un significato nuovo, ora di ambiente ateniese: la casa di Euripide. Dopo la scena con Euripide e l'agone con Lamaco, ancora nel breve spazio di due versi (vv. 620-622), Diceopoli trasforma l'edificio nella sua casa ateniese, di fronte alla quale apre un mercato privato, libero dalle leggi di Atene. La porta assume quindi significati sempre diversi al variare dello spazio scenico antistante, con una libertà che appare senza limiti. Da soglia del mondo colto di Euripide che l'agreste Diceopoli vorrebbe varcare per ottenere gli stracci utili a perseguire il proprio progetto, la porta degli *Acarnesi* diviene l'ingresso nello spazio privato dell'utopia realizzata, dove la connessione tra interno ed esterno si realizza nella preparazione di un banchetto, frutto concreto della vittoria utopica dell'eroe, con i servi chiamati a portare fuori il cibo (vv. 887-893, 1067-1141).

Per i repentini mutamenti di significato dello spazio scenico, forti analogie con gli *Acarnesi* presentano le *Ecclesiazuse*. L'azione si svolge di fronte alla facciata di due case.[8] Ma l'identità delle case muta tre volte, sempre tramite l'intervento del Coro: fino al v. 730 l'edificio sullo sfondo è la casa di Prassagora, che però al v. 34 aveva bussato a casa della vicina; dopo la parodo, compare un cittadino anonimo che con due servi porta fuori alcuni oggetti dalla propria dimora; dopo il secondo intermezzo corale, gli inquilini divengono una vecchia e una giovane donna. Dal v. 1112 l'edificio assume un valore neutro. La funzione simbolica della porta emerge con chiarezza nella scena con il giovane, dove, con l'esplicita

8. Per il dibattito in merito al numero di porte, cfr. Giovannelli 2011, 95 n. 23.

metafora sessuale, la soglia della casa diviene il confine che separa l'eroe comico dall'oggetto del suo desiderio.

Negli *Uccelli* la connotazione della facciata come ingresso al nido di Upupa (v. 642) evoca lo spazio utopico oltre la soglia. Dopo l'apertura della porta al v. 92, lo spettatore, come gli eroi comici, entra nello spazio dell'utopia. La casa-nido di Tereo (v. 642) è trasformata nella casa dell'eroe: al v. 664 Upupa, esaurito il ruolo di mediatore, rientra per l'ultima volta nella propria soglia e scompare definitivamente dall'azione. Al termine dell'intervento corale, Pisetero esce dalla facciata come nuovo sovrano (vv. 801-806): la conquista di uno spazio, segnata da ingressi e uscite dalla porta, sancisce il successo del progetto dell'eroe.[9]

Nel *Pluto* il racconto di Carione (vv. 802-822) sulla diffusione repentina della ricchezza all'interno della casa di Cremilo evoca lo spazio extrascenico collocato dietro la porta, che chiude ora uno spazio interno, invisibile al pubblico, dove regna l'utopia raggiunta dopo il recupero della vista da parte del dio.

Nella *Pace* il frenetico movimento dei due servi collega gli spazi interni ed esterni. Sin dalla prima scena, il servo messaggero spia l'interno della casa (vv. 29-37). Anche al ritorno di Trigeo, la casa diviene sede del banchetto nuziale (v. 1191). Nella seconda parte della *Pace*, il sacrificio della pecora si svolge tra interno ed esterno (vv. 948-957, 1020-1022, 1041 ss.). Lo spazio interno è quindi in continuità con la dimensione pubblica della strada.

Il rapporto interno/esterno, articolato dalla porta, diviene il perno dell'azione scenica nella *Lisistrata*. Dopo il prologo, l'Acropoli, spazio per eccellenza della sfera pubblica, è conquistato dal mondo femminile di norma relegato nella sfera privata dell'*oikos*. Le donne entrano nell'Acropoli, che diviene la loro roccaforte, e lo spazio scenico coincide con la zona antistante le porte: il pubblico è escluso, come gli uomini sulla scena, dallo spazio nel quale si svolge l'azione. Lo spazio interno diviene il simbolo del potere nella *polis*, inaccessibile perché celato dalla porta serrata. Da leggere in questo senso anche l'episodio tra Mirrina e Cinesia, che si incontrano in un territorio neutro tra l'interno della casa e lo spazio dominato ora dalle donne. La tregua avviene, non a caso, quando le donne lasciano entrare gli uomini

9. Cfr. Giovannelli 2011, 102: «la riconfigurazione eroica di Pisetero si compie tramite il passaggio di proprietà e di ruolo della facciata scenica».

nell'Acropoli (vv. 1182-1187). La convenzione che prevede uno spazio chiuso quale sfondo degli eventi si trasforma quindi nel motore dell'azione della *Lisistrata*.

Nelle *Nuvole* l'eroe comico tenta di entrare in uno spazio esclusivo ma indispensabile per realizzare il suo progetto: la conquista del Pensatoio sarebbe essenziale per il progetto di Strepsiade, progetto che però non si compie perché lo spazio del potere resta estraneo all'eroe. Il fallimento dell'utopia è rappresentato dall'incendio quale «eliminazione forzosa di uno spazio interno di potere al quale non è stato in grado di accedere».[10]

La porta è quindi al centro della prassi drammaturgica di Aristofane: la variazione di significato dello spazio scenico comporta una continua risemantizzazione del confine fra spazi che grazie alla porta divengono simbolici.

### *2. La porta come meta del viaggio*

La funzione narrativa della porta come meta per il viaggio dei personaggi sulla scena emerge con frequenza nelle sequenze incipitarie a partire dagli *Uccelli*. Nelle prime battute degli *Uccelli*, Evelpide e Pisetero sono in cammino verso una destinazione imprecisata al seguito di un gracchio e una cornacchia che li guidano in un modo che appare del tutto confuso. Al v. 9 emerge persino il terrore da parte di Pisetero di non essere in grado di ripercorrere a ritroso il cammino verso Atene. Solo al v. 15, grazie a un racconto retrospettivo di Pisetero, veniamo a conoscenza dell'origine e della destinazione del viaggio: i due personaggi hanno acquistato due uccelli-guida che, secondo le false promesse del πινακοπώλης, «venditore di tavole (con uccelli)», sarebbero stati in grado di condurli da Tereo, il re di Tracia ora divenuto Upupa. Dopo un ulteriore dialogo nel quale i due personaggi esprimono il loro smarrimento, Evelpide espone agli spettatori il proprio progetto: fuggire da Atene, città ormai in preda alla mania per i processi, alla ricerca di un luogo tranquillo. A questo scopo Evelpide e Pisetero sono in cerca del consiglio di Tereo-Upupa, che con il suo sguardo dall'alto sarà in grado di indicare una città libera dai tormenti di Atene. Subito dopo, a partire dal v. 49, i due uccelli-guida sembrano segnalare una meta precisa. Pisetero esorta ora Evelpide a col-

10. Ivi 103.

pire la roccia prima con un piede, poi con un sasso, gesto che Evelpide accompagna con il consueto richiamo allo schiavo-portiere: παῖ παῖ (v. 57). Solo ora il pubblico comprende che i personaggi sulla scena sono finalmente giunti di fronte a una porta che aprendosi darà inizio al progetto utopico. L'attenzione del pubblico è diretta verso la porta, probabilmente camuffata come roccia nel bosco, con un gioco intermittente di avvicinamento e distanza che favorisce l'ingresso graduale dello spettatore nel mondo utopico della commedia.

Simile meccanismo osserviamo nell'esordio delle *Tesmoforiazuse*, che si aprono con il lamento del Parente sul continuo vagare impostogli da Euripide e con l'esplicita domanda sulla meta del viaggio (ποῖ μ' ἄγεις, «dove mi stai portando?», vv. 1-4). Euripide e il Parente sono in cammino, ma il Parente, come lo spettatore, ignora la destinazione fino al momento dell'arrivo, quando l'attenzione del pubblico è focalizzata in modo progressivo sulla porta (vv. 26-29). Euripide, con un gioco verbale che introduce il profilo intellettuale del poeta κομψός, «brillante, raffinato», che dominerà l'intera commedia, costringe il parente a non vedere e a non udire sino al momento in cui i due personaggi giungono di fronte a un θύριον, «porticina», sul quale ora Euripide attira l'attenzione del compagno (v. 27). Assicurato il silenzio del Parente, solo ora Euripide rivela che si tratta della casa di Agatone, il tragediografo (v. 29). Emerge di nuovo in modo chiaro il meccanismo del ritardo che produce l'attesa del pubblico, con la focalizzazione progressiva della porta la cui funzione si profila quale punto di arrivo e di nuova partenza per l'azione scenica.

Le *Rane* rappresentano un viaggio scandito nelle sue tappe da successivi arrivi a una porta, meccanismo che comporta la variazione di significato per l'edificio scenico.[11] L'azione si avvia, come negli *Uccelli* e nelle *Tesmoforiazuse*, con un viaggio in corso. Dopo il primo scambio di battute, nel quale non è fornita alcuna informazione né sulla natura né sulla meta del viaggio, Dioniso segnala di essere ormai giunto ἐγγὺς τῆς θύρας («nei pressi della porta»: v. 35). Con il richiamo canonico al παιδίον, è da immaginare un contemporaneo bussare alla porta ancora priva di identificazione. Solo l'uscita repentina di un infastidito Eracle segnala al pubblico l'identità della porta: quella della casa dell'eroe. Da notare, come apprendiamo dalle parole di Eracle, che l'abbigliamento di Dioniso, con la clava e la pelle di leone, iden-

11. Cfr. Russo 1994, 326.

tificava per gli spettatori sin dall'inizio il travestimento con i panni di Eracle. Che la casa appartenga proprio all'eroe imitato da Dioniso suscita la sorpresa del pubblico e motiva il ritardo con il quale Aristofane permette l'identificazione, un ritardo funzionale ad accrescere la reazione del pubblico nel momento in cui è rivelata l'identità della casa. Il viaggio ha di nuovo inizio a partire dalla casa dell'eroe: da qui sino all'arrivo alla reggia di Plutone, l'edificio scenico perde ogni senso per la narrazione perché l'attenzione «sarà interamente assorbita dalla dinamica del viaggio e dal continuo mutamento dello spazio» nel paesaggio dell'Ade sino alla pianura fiorita.[12] La porta non ha quindi rilevanza sino ai vv. 431-433, quando Dioniso chiederà della casa di Plutone e con la sua risposta il Corifeo segnalerà il secondo arrivo a una porta: l'edificio scenico muta da casa di Eracle a spazio neutro e infine diviene la casa di Plutone, alla cui porta ora i protagonisti busseranno (vv. 460 ss.).

Anche nell'esordio del *Pluto*, scopriamo sulla scena due personaggi che si trovano già da molto tempo in cammino, mentre un vecchio cieco li precede: notiamo di nuovo la reticenza di Aristofane nel fornire informazioni su figure, luogo e spazio dell'azione. Solo al v. 54, con l'ancora vago ἐνθαδί, Cremilo guida l'attenzione verso la facciata scenica. In modo inatteso, quindi, il personaggio comunica il termine del viaggio. L'identità della porta sarà chiarita solo al v. 231, quando Cremilo invita Pluto a entrare nella sua casa. La porta quale meta del viaggio e la scena sulla soglia come snodo fondamentale da cui si avvia l'azione comica sono con ogni probabilità elementi da connettere alla prassi drammaturgica con la quale, a partire dagli *Uccelli*, Aristofane innova la tradizionale scena d'apertura con i servi prologanti di *Cavalieri*, *Vespe* e *Pace*: i protagonisti della commedia sostituiscono le figure marginali dei servi e presentano in prima persona il *plot* comico.[13]

### *3. La scena tipica sulla porta*

In Aristofane, la scena tipica alla porta si profila sin dagli *Acarnesi* secondo un codice ben articolato e riconoscibile, grazie al quale l'autore può intrecciare un gioco palese con l'orizzonte di attesa del pubblico, tra rispetto e violazione delle norme. Un codice che è possibile descrivere nel modo seguente: un personaggio, o una coppia, si dirige verso la porta della

12. Cfr. Giovannelli 2011, 93.
13. Cfr. Nesselrath 1996; Mastromarco-Totaro 2006, 110-112.

*skenè* sotto la spinta di un desiderio che ritiene possa essere soddisfatto dal padrone di casa (modulo a). L'approssimarsi alla porta si risolve in un concreto bussare, spesso caratterizzato da particolare irruenza (modulo b1), o ridicola timidezza (modulo b2), oppure con l'attesa in disparte dell'uscita spontanea di un personaggio dall'interno della casa (modulo c). Nel bussare (b1-2) i personaggi richiamano l'attenzione dello schiavo-portiere con l'apostrofe παῖ παῖ (modulo d). Ad uscire dalla porta è di norma quindi lo schiavo addetto alla θύρα (modulo e) ma, per ragioni drammaturgiche sempre palesi, in alcune occasioni è il padrone stesso (modulo f). Nel caso in cui ad aprire sia lo schiavo, la sua caratterizzazione anticipa i tratti che distinguono il padrone, preparando così l'eroe comico e con lui il pubblico all'ingresso del nuovo personaggio (modulo g). Un elemento centrale è poi la reazione ostile e rude dello schiavo-portiere, che impedisce o ostacola il progetto dell'eroe comico, ostilità poi proseguita dal padrone che però di norma cede, almeno in parte, alle richieste (modulo h). L'ostilità del personaggio che esce dalla casa si esprime in primo luogo nella protesta per il rumore prodotto alla porta (modulo i), un rumore connotato in modo sempre degradante per l'eroe, perchè paragonato allo scalciare dei cavalli (*Nub*. 136: λακτίζειν), al latrare dei cani (*Ach*. 410: λάσκειν), alla violenza animalesca dei centauri (*Ran*. 38: κενταυρικῶς). L'entrata in scena del padrone di casa, che possiede la facoltà di esaudire il desiderio dell'eroe comico, è ritardata e realizzata in modo spettacolare, per provocare la sorpresa del pubblico (modulo l). Da ciò, deriva la frequente posizione della scena sulla porta nelle fasi iniziali della commedia, con l'evidente funzione di preparare l'ingresso di personaggi centrali come Euripide, Socrate, Agatone, Zeus, Tereo, Pluto.[14] Osserviamo ora come Aristofane tenda a modulare tale schema in funzione dei diversi contesti.

*Acarnesi* (vv. 393-479)

Negli *Acarnesi* la scena sulla porta compare con i suoi tratti canonici. Dopo lo scontro con il Coro, Diceopoli espone il proprio progetto: divenire ἀθλιώτατος, «in modo da destare la massima compassione», per difendersi agli occhi degli Acarnesi dall'accusa di tra-

14. Revermann 2006, 184.

dimento per la pace privata siglata con gli Spartani (v. 384). Allo scopo di realizzare il proprio desiderio (modulo a), Diceopoli si reca alla porta di Euripide per chiedere gli abiti più adatti al fine di suscitare compassione (v. 394). Immediatamente richiama lo schiavo-portiere con il consueto παῖ παῖ (modulo d); lo schiavo esce e nega l'ingresso con un gioco di parole di sapore euripideo (modulo e: vv. 396-399) che annuncia, come lo stesso Diceopoli non manca di notare, il carattere del padrone (modulo g: vv. 401-402). Ora lo schiavo serra la porta, ma a questo punto Diceopoli bussa e chiama direttamente Euripide (vv. 403-405) (modulo b1), che risponde dall'interno, dapprima negandosi, poi uscendo con l'*ekkyklema* (modulo l: v. 409). Il rumore prodotto da Diceopoli è svilito da Euripide al livello del latrare dei cani (modulo i: v. 410). La scena prosegue con una lista di oggetti di scena che Diceopoli chiede a Euripide, fino alla chiusura della porta al v. 479 dopo ripetuti tentativi di allontanamento. La critica ha immaginato una corrispondente scena sulla porta nel *Telefo*,[15] dove l'eroe sarebbe stato ricevuto rudemente dallo schiavo-portiere, ma i resti della tragedia non mostrano traccia sicura di ciò.[16]

*Cavalieri* (vv. 725-729)

Negli *Acarnesi*, gli elementi dello schema compaiono in sequenza canonica, ma Aristofane dispiega la propria tecnica di variazione sin dai successivi *Cavalieri*, dove i due personaggi alla porta di Demo, Paflagone e il Salsicciaio, non hanno un progetto comune, come accadrà nelle scene analoghe di *Uccelli*, *Tesmoforiazuse* e *Rane*, ma sono fra loro in contrasto polare. Il contrasto polare fra i due personaggi è rispecchiato dagli atteggiamenti opposti di fronte alla porta: all'arrogante irruenza di Paflagone, che nel bussare distrugge l'iresione per le Panepsie (v. 729) (modulo b1), fa da contraltare la rispettosa cautela con la quale il Salsicciaio invita Demo a uscire, con le apostrofi πάτερ "padre" e φίλτατον "mio caro" insieme al vezzeggiativo Δημίδιον "Demuccio" (modulo b2). Dopo la conquista della Bule da parte del Salsicciaio, Paflagone entra furioso sulla scena, minacciando di rivolgersi a Demo, ma il Salsicciaio accetta la sfida ritenendo eccessiva la fiducia di Paflagone nel suo

15. Cfr. Handley-Rea 1957, 31; Jouan 1966, 229.
16. Cfr. Cropp 1995, 19.

potere su Demo (vv. 691-722). Il motivo della coppia che procede verso la porta spinta da un progetto condiviso (modulo a) ancora non è sperimentato da Aristofane: i due personaggi non collaborano ma sono in contrasto polare tra loro. Permane invece il modulo ricorrente dell'oggetto desiderato, qui il favore di Demo, quale obiettivo comune posto dietro la porta. Paflagone e il Salsicciaio si recano da Demo per l'arbitrato e lo chiamano fuori di casa bussando con violenza (modulo b1). Inoltre, lo schiavo-portiere non può entrare in gioco perché è Paflagone stesso, il personaggio che bussa alla porta, ad essere al servizio di Demo, il padrone di casa. L'impetuoso bussare sulla porta assume quindi un valore nuovo perché mostra il paradossale desiderio del servo di dominare la casa del padrone (modulo f).[17] Nonostante l'assenza della figura dello schiavo-portiere, permane il modulo della rude reazione al bussare violento (modulo i).

*Nuvole* (vv. 126-221)

Di particolare rilievo per le *Nuvole* è il desiderio che conduce l'eroe alla porta, desiderio che muove l'intero *plot*: divenire discepolo di Socrate per vincere i processi e liberarsi dai debiti procurati dal figlio (modulo a). Strepsiade prima esita, poi bussa chiamando il portiere παῖ παιδίον, variando il modulo consueto con il vezzeggiativo (vv. 131 s.) (modulo d + modulo b2). Le modalità del bussare di Strepsiade sono interpretate variamente dalla critica: le lamentele del discepolo-portiere sul λακτίζειν («scalciare») che provoca la perdita di un pensiero appena scovato sono secondo Dunbar il segno della rozza impazienza di Strepsiade, che prende realmente a calci la porta (modulo i) (non a caso λακτίζειν designa propriamente lo scalciare degli animali; cfr. *Uccelli* v. 54, *Rane* vv. 38 s., *Pluto* v. 1101);[18] per Dover invece si tratta di un gioco comico sul timido e leggero bussare di Strepsiade, che è però sufficiente per distrarre il discepolo dalle sue astruse riflessioni (modulo b2).[19] Che la persona che apre la porta sia un discepolo è la communis opinio fondata sugli scoli,[20] ma per Brown siamo

17. Cfr. Brown 2008, 354.
18. Cfr. Dunbar 1995, 153.
19. Cfr. Dover 1968, 111.
20. Cfr. Willi 2003, 114.

in realtà di fronte al canonico schiavo-portiere.[21] A questa conclusione inducono il tratto canonico della durezza (modulo h) e il rapporto mimetico con il padrone, come nei casi del portiere di Euripide negli *Acarnesi* e del portiere di Agatone nelle *Tesmoforiazuse* (modulo e; modulo g). Come negli *Acarnesi*, l'uscita dello schiavo produce l'attesa per il padrone, un'attesa che si prolunga in misura ancora maggiore rispetto alla norma (85 versi) al fine di preparare l'entrata in scena spettacolare di Socrate nella cesta (modulo l). L'esplicita e impaziente richiesta di aprire la porta che Strepsiade rivolge allo schiavo ai vv. 181-183 segnala che sino a quel momento, durante il racconto esteso delle scoperte di Socrate, lo schiavo aveva tenuto serrata la porta, accrescendo l'aura di mistero attorno alle attività condotte all'interno della casa. Strepsiade, con il convulso ἄνοιγ' ἄνοιγ' ἀνύσας τὸ φροντιστήριον "Presto, apri il Pensatoio" (181) e il successivo comando ἄνοιγε τὴν θύραν "apri la porta" (183), richiama i nessi con i quali i personaggi della tragedia chiedono l'apertura del palazzo, nessi che annunciano la comparsa dei cadaveri. Fattori di forte sorpresa sono quindi l'uscita dei discepoli, non a caso pallidi come cadaveri, al posto del maestro e l'ingresso ritardato di Socrate sulla cesta sospesa dalla *mechanè*. Una notevole espansione nella scena delle *Nuvole* subisce quindi il modulo del ritardo, che favorisce l'attesa per lo spettacolare ingresso di Socrate provocata dalla detorsione comica dei moduli tragici (modulo l). Di rilievo è la notevole variazione che la scena delle *Nuvole* sembra imporre allo schema consueto: l'ingresso dell'eroe nello spazio scenico celato dalla porta in luogo dell'uscita del personaggio che attendeva dietro la porta. Brown sottolinea però come la richiesta di Socrate ai vv. 181-183 rispecchi, più che un linguaggio quotidiano, il modulo della tragedia che introduceva l'impiego dell'*ekkyklema*.[22] L'attesa per l'*ekkyklema* favorita dal modulo tragico è poi delusa, perché sostituita da un altro mezzo scenico della tragedia: la *mechane*.

*Pace* (vv. 179-187)

Deciso a interrogare Zeus sul destino dell'Ellade (modulo a), dopo il volo con lo scarabeo, Trigeo giunge alla porta di Zeus e bussa con forza chiedendo di aprire (modulo b1).

21. Cfr. Brown 2008, 356 s.
22. Cfr. ivi 357 e E. *Hipp*. 808-810, con il richiamo di Teseo ad aprire il portale per mostrare il cadavere di Fedra.

Il motivo dell'entrata spettacolare del padrone di casa è invertito di segno (modulo l): Zeus, il padrone, non comparirà mai sulla scena perché non è in casa, non è a palazzo, e l'effetto spettacolare di norma prodotto dall'ingresso del padrone è provocato dal personaggio questuante che si presenta alla porta. Lo stupore per la comparsa ritardata del padrone di casa è sostituito dalla sorpresa di Hermes, che svolge qui la funzione dello schiavo-portiere (modulo e), per la visione dell'ἱπποκάνθαρος, «ipposcarabeo». La consueta ostilità del portiere non è più rappresentata, come di norma accade (modulo h), quale reazione al semplice bussare che introduce l'esposizione della richiesta e il manifestarsi dell'identità del personaggio questuante, ma deriva da una causa evidente: la visione del mostruoso scarabeo, che produce, da parte di Hermes, un'esplosiva sequenza di insulti che ruota attorno alla μιαρία, «scelleratezza», di Trigeo.

*Uccelli* (vv. 54-92)

Pisetero ed Evelpide cercano Tereo-Upupa perché desiderano indicazioni sul luogo in cui realizzare il loro progetto utopico (modulo a). Credono di essere giunti a destinazione, ma, ovviamente, nella foresta in un primo momento non si scorgono case. Tuttavia, dal momento in cui la cornacchia segnala a Pisetero un punto preciso, in alto nella rocciosa facciata scenica, si avvia un graduale passaggio dall'ambientazione selvaggia all'ambiente urbano necessario per la scena tipica sulla soglia. Sul contrasto fra il mondo arboreo degli uccelli e il sapore cittadino della scena in cui Evelpide e Pisetero bussano alla casa di Upupa Aristofane costruisce una serie di variazioni al modulo consueto. Lo schema subisce variazioni che rispecchiano e annunciano le caratteristiche del mondo degli uccelli.

Nel giro di pochi versi, il rumore che Evelpide e Pisetero intendono produrre per stanare gli uccelli è prima indicato da un generico ψόφος, «rumore» (vv. 53, 55), poi dal perspicuo κόπτειν («bussare»), che con maggiore chiarezza indica l'azione del bussare dall'esterno sulla porta (vv. 56, 58): la scena assume i tratti tipici dell'ambiente urbano (modulo b1). Anche il canonico richiamo παῖ παῖ è variato in relazione al contesto: Pisetero rimprovera Evelpide perché Tereo-Upupa, l'ἔποψ, non può rispondere al canonico richiamo παῖ παῖ, ma deve essere chiamato con l'onomatopea ἐποποῖ (modulo d). La casa-nido di Upupa assu-

me invece i tratti del mondo animale con la presenza di un uccello nel ruolo dello schiavo-portiere. La tipica reazione di rifiuto del portiere nella scena degli *Uccelli* si muta infatti nel timore del portiere-uccello di trovarsi di fronte a due cacciatori (modulo h; v. 63). Al v. 92, da dietro la facciata scenica, Upupa ordina allo schiavo di aprire la porta: ἄνοιγε τὴν ὕλην, «apri... la selva». Il modulo tragico dell'apertura della facciata tramite l'*ekkyklema*, richiamato dall'ordine di Upupa, è variato ancora in funzione del contesto drammaturgico: l'oscillare continuo fra il mondo degli uomini e il mondo degli uccelli traspare ora dal *wordplay* tra ὕλη («bosco») e πύλη («porta»), non a caso il termine che in tragedia, in luogo del comico e prosaico θύρα, designa la porta.[23] L'entrata di Tereo ai vv. 92-106 è preparata dallo schiavo-portiere che annuncia la rabbia del padrone per il risveglio forzato (modulo h). L'ingresso di Tereo-Upupa suscita la reazione sorpresa ed esilarante di Evelpide e Pisetero (modulo l).

*Tesmoforiazuse* (vv. 25-265)

Ai vv. 25-30 i due personaggi sono in silenziosa attesa di fronte alla porta di Agatone (modulo c), il cui aiuto potrebbe essere decisivo per il progetto di Euripide (modulo a). Al v. 39 appare lo schiavo-portiere che imita lo stile del padrone (modulo f + modulo g).[24] Ai vv. 65 s. la richiesta di chiamare fuori Euripide suscita il disprezzo dello schiavo-portiere (modulo h). L'uscita del padrone di casa avviene senza particolari resistenze perché Agatone aveva già intenzione di raggiungere l'esterno per «piegare le strofe al sole» (variazione sul modulo h). Ai vv. 95-98 Agatone esce sull'*ekkyklema* (modulo l).[25] La scena delle *Tesmoforiazuse* non prevede quindi la resistenza consueta del portiere di fronte ai personaggi questuanti per favorire così lo spettacolare ingresso del poeta che offrirà l'inno cletico per le divinità che proteggono Troia.

23. Per il gioco sui campi semantici di ὕλη, termine che indica anche il legno, materia della porta, cfr. Mastromarco-Totaro 2006, 122 n. 17.
24. Ivi 442 n. 7 per i modelli letterari del motivo della quiete cosmica nelle parole dello schiavo-portiere.
25. Ivi 447 n. 14.

*Rane* (vv. 35-46)

Dopo il primo scambio di battute tra Dioniso e il servo Xanthia durante il viaggio, Dioniso segnala l'arrivo presso una porta, designata come prima tappa necessaria (vv. 35-38) ma senza alcuna determinazione precisa (variazione su a). Dioniso chiama il *pais* secondo lo schema consueto, ma con forte sorpresa del pubblico al posto dello schiavo-portiere compare il padrone Eracle: una variazione inattesa che permette ad Aristofane di mettere in scena l'eroe di fronte al suo assurdo sosia, con i numerosi giochi comici che ne nascono.

Dopo la topica risposta di fastidio per il rumore alla porta (modulo i), con il paragone con l'impeto dei centauri (vv. 38 s.), il modulo del rude rifiuto da parte dello schiavo-portiere (modulo h) subisce una sostanziale variazione: Eracle resta in silenzio, sbigottito alla vista di un suo buffo doppio che porta la clava, indossa la pelle di leone ma anche i coturni femminili.[26]

*Rane* (vv. 460-469)

Dioniso bussa alla porta di Plutone (modulo b1) e gioca sul modo di bussare in uso nell'Ade: il dubbio è risolto da Xanthia, che consiglia di usare la clava di Eracle. Risponde un *pais* (modulo e) che rivolge una serie di insulti al falso Eracle: il modulo del rude portiere è variato in funzione della situazione narrativa delle *Rane*, nella quale a presentarsi alla porta è un personaggio con una falsa identità (variazione sul modulo h). Altro elemento topico è l'esitazione nel bussare di fronte a un edificio la cui funzione incute timore (modulo b2), come accade a Strepsiade di fronte al Pensatoio nelle *Nuvole*. Nelle *Rane*, quindi, il travestimento di Dioniso da falso Eracle è il perno attorno al quale Aristofane sviluppa il gioco comico nelle scene sulla porta, sia alla casa di Eracle sia al palazzo di Plutone.

26. Cfr. Mastromarco-Totaro 2006, 564 n. 6: lo stupore di Eracle ricorda lo stupore del Parente per la comparsa di Agatone in *Th*. 136-140, qui però «motivato dal fatto che Eracle vede davanti a sé un suo buffo sosia».

*Pluto* (vv. 1097-1102)

Dopo l'intermezzo corale, Hermes entra sulla scena, bussa alla porta e si nasconde (vv. 1097-1099). I moduli b1 e c, di norma in alternativa fra loro, si fondono. Carione esce e chiede, secondo il modulo i, chi ha battuto così forte alla porta (v. 1101), Hermes nega e sostiene che stava per farlo. La critica immagina un gioco scenico silenzioso di Hermes, che per noi non ha però una funzione comica chiara: emerge forse la necessità di dare nuova linfa alla scena tipica, come sostiene Revermann, tramite un gioco metateatrale intorno a una *routine* ormai stanca.[27]

*4. La scena sulla porta nella commedia nuova*

Nella *Nea*, la porta conserva il ruolo di perno dell'azione drammatica, ma, rispetto a ciò che abbiamo osservato in Aristofane, il suo impiego appare uniforme, estraneo al gioco di variazioni continue che domina l'*Archaia*. Di norma, il personaggio prologante identifica due porte che conducono a case appartenenti alle famiglie coinvolte nel *plot*.[28] Lo spazio antistante la porta coincide quindi abitualmente con uno spazio urbano, di norma una strada o una piazza, che non muta mai nel corso della commedia. In genere il personaggio che bussa chiama i servi (modulo d) oppure chi è all'interno chiede l'identità di chi sta bussando,[29] ma in seguito l'azione si sviluppa senza alcuna resistenza da parte dei servi o del padrone di casa (assenza del modulo h).[30] Ad esempio nell'*Aspis*, dopo il prologo di Tyche che identifica le porte sulla scena, Smicrine intende bussare alla ricerca di Davo, pedagogo di Cleostrato, che esce però in modo spontaneo mentre continua a parlare rivolto alle donne rimaste all'interno della casa (vv. 160-170). Sulla porta avviene solo un cordiale colloquio con Davo, che non si oppone in alcun modo e non reagisce con l'asprezza tipica dello schiavo-portiere dell'*Archaia*. Il tono di Davo, rivolto alle donne in casa, è anzi del tutto serio: esorta a sopportare il dolore per la presunta morte di Cleostrato. Come mette

27. Cfr. Revermann 2006, 184 n. 10.
28. *Aspis*, *Dyskolos*, *Misoumenos*, *Perikeiromene*, forse *Phasma*; cfr. Ferrari 2001,1035 s.
29. Come mette in luce Frost 1988, 24 n. 11.
30. Cfr. Brown 2000.

in luce Ingrosso (2010, 232 s.), nell'*Aspis* (v. 166), come nel *Misoumenos* (v. 607), che l'atto del bussare rimanga sospeso nella fase preparatoria di una scena di contenuto serio richiama il codice della tragedia, secondo il quale bussare alla porta è di norma da evitare perché in contrasto con l'atmosfera tragica.

[M.R.]

**La Porta nell'erudizione**

La porta, θύρα o πύλη, nel teatro greco ha un ruolo scenico di rilievo, ma tale funzione non ha sempre lasciato tracce significative negli scoli ad Aristofane e nella tradizione erudita in genere. Nella produzione lessicografica, è Polluce colui che offre la trattazione più estesa della θύρα, segnatamente nel IV libro del suo *Onomasticon* (124-126):[31] ivi, egli illustra la posizione e la funzione delle porte nell'edificio teatrale greco.

Questo passo, per quanto significativo al fine di ricostruire le rappresentazioni antiche, è altamente problematico: il retore di epoca imperiale, infatti, non cerca un'attinenza diretta fra i *Realien* e il lessico, ma ha un interesse squisitamente linguistico, volto alla ricerca delle parole adeguate a un bello stile; come sottolineano Maduit e Moretti (2010), quello di Polluce è piuttosto «un teatro di parole» che una descrizione di un edificio vero e proprio. Tale situazione è determinata dalle fonti che egli usa, specialmente di carattere letterario: la conseguenza del suo *modus operandi* è che la sua trattazione risulta, nei fatti, stratificata, nel senso che fa riferimento a strutture sceniche non contemporanee fra loro né afferenti al medesimo ambito culturale; Polluce, in effetti, cita termini o spiegazioni confacenti a strutture teatrali sia classiche che imperiali, sia greche che romane oppure orientali, mentre la sua descrizione presenta affinità con quanto Vitruvio descrive nel V libro del *De architectura* (6,8-7,2). Posta tale necessaria premessa, che consiglia estrema prudenza nell'uso di questa fonte, va messo in luce come Polluce (IV 124 s.) si occupi delle tre porte presenti sulla scena subito

31. Cfr. Nagler 1952, 8-10 per una traduzione inglese del passo.

dopo aver trattato dell'iposcenio, struttura che giace sotto il λογεῖον, «luogo da cui si parla, proscenio», (cfr. Vitr. V 7,2).

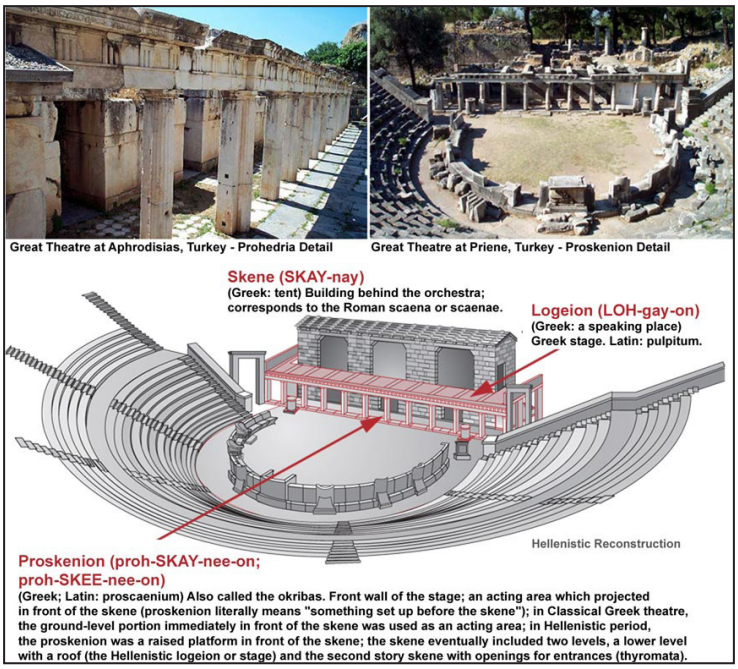


Figura 1: Proscenio[32]

32. <https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/proskenion.jpg>.

Figura 2: Iposcenio[33]

Saliou (2009, 272 s.), che identifica tale struttura con la terrazza che copriva il proscenio antistante alla scena, data l'apparizione del λογεῖον solo alla fine del IV secolo a.C.: delle tre porte, la cui apparizione nella storia del teatro greco non è databile con certezza, quella centrale, appartenente al protagonista del dramma, rappresenterebbe – a dire di Polluce – una reggia, una caverna o ogni tipo di abitazione degna di rispetto; quella di destra corrisponde alla residenza del deuteragonista, quella a sinistra ha un aspetto assai semplice o rappresenta un santuario lasciato deserto oppure un luogo non abitato. In tragedia, sempre secondo Polluce, la porta di destra sarebbe riservata agli ospiti, mentre quella di sinistra rappresenterebbe una prigione.

Al par. 126, Polluce aggiunge che possono esservi due ulteriori porte vicino a quelle laterali, nei pressi delle quali si trovano macchine sceniche su cui sono fissate le περίακτοι, ovvero i meccanismi girevoli che servivano a cambiare le scene: tale descrizione, con la presenza di cinque porte, presuppone l'architettura teatrale di tipo orientale, che era in voga ai tempi del retore. Egli, infine, conclude la propria trattazione delle porte sceniche illustrando le πάροδοι, gli «ingressi», laterali.

33. <http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary images/hyposkenion.jpg>.

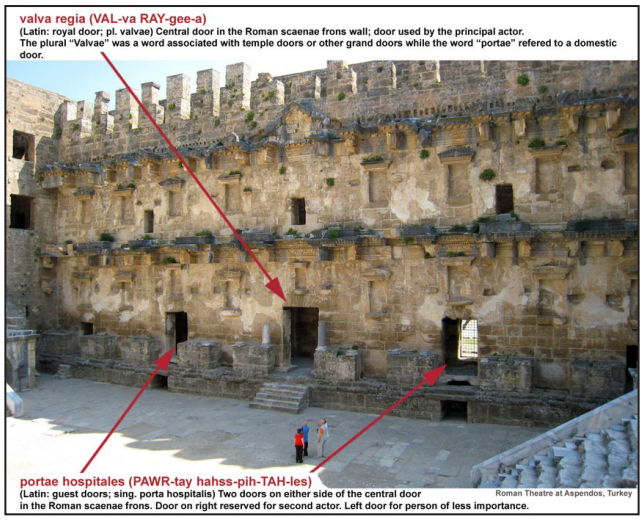


Figura 3: Porte della scena[34]

Per quanto concerne le aperture assimilabili a porte, si può evocare – anche da un punto di vista etimologico – la θυρίς, «la porticina», non annoverata da Polluce ma citata da Aristofane, e, forse, anche l'*ἀναπίεσμα*, la «botola», che il retore (par. 132) tratta assieme alle scale di Caronte, da cui escono i fantasmi.

34. <http://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary images/portae-hospitales-.jpg>.

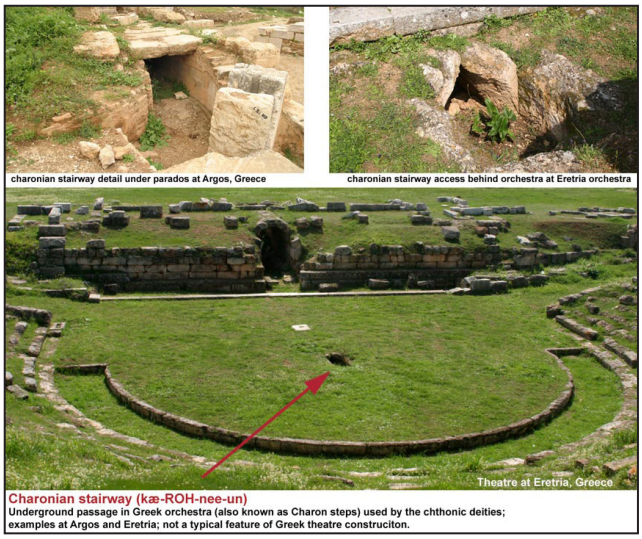


Figura 4: Scale di Caronte[35]

La «finestra» è evocabile per Aristofane in base a un passo delle *Vespe* (v. 379),[36] in cui Filocleone è invitato dal Coro a calarsi dalla θυρίς per mezzo di una cordicella, e alla luce della scena delle *Ecclesiazuse* (vv. 877-1111), in cui tre vecchie[37] si contendono un giovane davanti alla porta di casa, mentre, presumibilmente, la sua giovane amante parla dalla finestra.[38] La presenza fisica di finestre sulla scena di V secolo, però, è fortemente dubbia: se Polluce parla di una διστεγία, ovvero di un secondo piano, da cui, in commedia, i protettori delle prostitute (πορνοβοσκοί), le vecchie o le donne in genere osservano dall'alto, è pur vero che fra le possibili ricostruzioni della scena classica hanno credito quelle che suppongono una struttura lignea dotata di un solo livello.[39]

35. <https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/charonian-stairway.jpg>.
36. Cfr. Robson 2009, 33.
37. Cfr. Caciagli, De Sanctis, Giovannelli, Regali, *s.v. Vecchia* in *Lessico del comico*, consultabile *online* <http://www.lessicodelcomico.unimi.it/vecchia/>.
38. Cfr. Vetta 1989, 233 s. per una possibile ricostruzione della messa in scena.
39. Cfr. Moretti 2000, 296-298 e fig. 11; Bieber 1961, 54 ss., 108 ss.: cfr., per esempio, la ricostruzione del teatro di Dioniso ad Atene nel V secolo proposta sul sito dell'Università del Texas (figura 5) ora pubblicata *online* <http://www.lessicodelcomico.unimi.it/wp-content/uploads/2016/01/Ricostruzione-della-scena-di-V-secolo-a.C..jpg>.

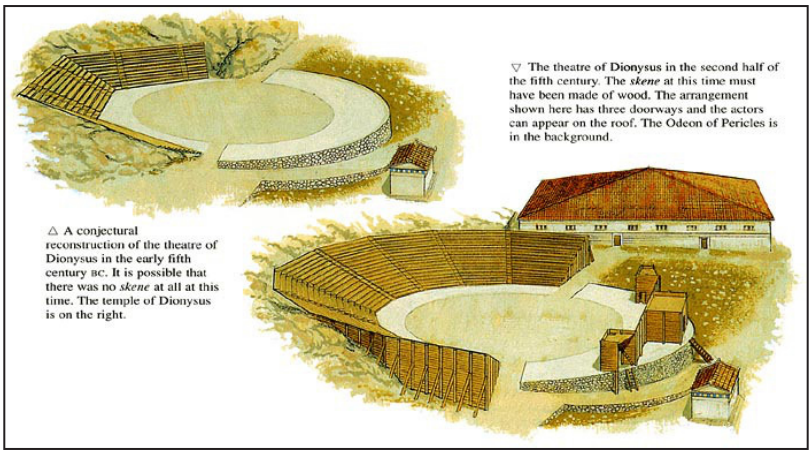


Figura 5: Ricostruzione della scena del V secolo

La botola – secondo Polluce – si trova sulla scena e permette di far sgorgare un fiume o di far apparire un personaggio dal basso: è plausibile che anche questo congegno fosse proprio delle scene dall'epoca ellenistica in poi.[40]

Riguardo alle strutture poste davanti alle porte, Polluce (IV 123) sottolinea come vi si possa trovare un altare in onore di Apollo (ἀγυιεὺς ... βωμός, ovvero l'«altare sulla porta di strada dedicato ad Apollo protettore delle strade»): tale indicazione è, in parte, congruente con quanto detto dallo scolio *vetus* al v. 875b delle *Vespe*, secondo cui era costume porre davanti alle porte una colonna appuntita, a mo' di obelisco, in onore di Apollo; Triclinio aggiunge (*schol*. 875c) che, in alto, era posta una statua del dio e che tale usanza era stata adottata inizialmente dai Dori.

A proposito di θύρα, la tradizione esegetica relativa alle commedie aristofanee ha posto la propria attenzione sulle indicazioni sceniche che le menzioni della «porta» implicano; sui riti o sulle usanze che avevano solitamente luogo davanti alle abitazioni, sì da chiarire alcune battute o azioni sceniche; sulla spiegazione di termini specifici connessi alle porte. Quando Aristofane usa θύρα o *similia*, illustrando a parole i gesti scenici a essa connessi, egli

40. Cfr. Kuritz 1988, 28; Thorburn 2005, 44.

appone a testo – secondo gli scoli – indicazioni sceniche. È questo il caso del v. 132 delle *Nuvole*: in proposito, lo scolio *vetus* b dice che la battuta ἀλλ' οὐχὶ κόπτω τὴν θύραν («ma non batto alla porta») detta da Strepsiade è un παρεγκύκλημα. Questo termine sembra indicare una sorta di nota scenica, atta a segnalare la necessità che l'attore vada alla porta di Socrate e bussi. Schönborn (1858, 347 s.), tuttavia, ritiene che il termine qui alluda a una macchina teatrale, usata per rivelare l'interno della casa di Socrate, munita di porta e di oggetti vari.

Il termine παρεγκύκλημα è poco attestato in greco, con solo 7 occorrenze, di cui ben 4 nei soli scoli alle *Nuvole* (18b, 22a, 132b e 218b): col valore di nota scenica,[41] esso è usato anche nello scolio 346b all'*Aiace* di Sofocle, che spiega l'invito di Tecmessa al Coro a guardare dentro la tenda dell'eroe come un παρεγκύκλημα. Lo *schol*. 346a, che recita ἐνταῦθα ἐκκύκλημά τι γίνεται, ἵνα φανῇ ἐν μέσοις ὁ Αἴας τοῖς ποιμνίοις («qui vi è un *ekkyklema* affinché Aiace appaia in mezzo ai capi di bestiame»), sembra evocare la macchina teatrale dell'ἐκκύκλημα (cfr. Poll. IV 128), sebbene Medda (1997, 37 n. 39) intenda questo termine come «rivelazione» e supponga l'assenza in questo contesto di questo tipo di μηχανή;[42] in *schol*. Luc. 55,13,43 e in Hld. VII 7,4, invece, il termine sembra indicare «inserto», «interludio», «intermezzo». Rutherford (1905, 110 s.) ritiene che la degenerazione del termine παρεγκύκλημα, che negli scoli viene a coincidere con παρεπιγραφή, sia forse dovuta al fatto che gli scoli non capivano cosa fosse l'ἐκκύκλημα e che, dunque, non sapevano nulla riguardo a questa macchina scenica.

Di παρεπιγραφή, invece, parla lo scolio *recentius* 184a alle *Nuvole*, a proposito della richiesta, fatta da Strepsiade al discepolo di Socrate, di aprire la porta; simile indicazione compare riguardo al v. 30 della *Pace*, in cui lo scolio *vetus ad locum* sottolinea che l'espressione ἀλλ' εἰ πέπαυται τῆς ἐδωδῆς σκέψομαι / τηδὶ παροίξας τῆς θύρας, ἵνα μή μ' ἴδῃ (vv. 29 s., «ma guarderò se ha finito di mangiare, aprendo la porta così, perché non mi veda») sia una chiara nota scenica, sì da indicare all'attore che deve aprire sommessamente la porta e verificare se lo scarabeo mangi o meno. Simili indicazioni mostrano chiaramente che molte espressioni aristofanee concernenti la θύρα – *e.g.* θύραζε, «fuori della porta», (cfr. Hsch. θ 22 H.; *EM* 458,57 s. G.) – erano probabilmente note sceniche, elemento che a volte è

41. Generalmente, si trova παρεπιγραφή; cfr. Nünlist 2009, 357 n. 78, 362-364.
42. Cfr. Di Benedetto-Medda 2002, 103.

desumibile – per via indiretta – anche dagli scoli: è forse il caso del v. 326 delle *Nuvole*, in cui Socrate indica a Strepsiade la presenza delle Νεφέλαι («Nuvole») nei pressi dell'εἴσοδος, «entrata», che Tzetzes (*Nu*. 326a) interpreta – presumibilmente in modo erroneo – come παρὰ τὴν θύραν, «presso la porta». Una possibile indicazione scenica è presente al v. 977 delle *Ecclesiazuse*, dove la Vecchia 1 si lamenta che il Giovane bussi alla porta, con lo scolio *ad locum* che spiega ἡ γραῦς ἐξελθοῦσα, «la vecchia essendo uscita».

Le porte potevano essere teatro di azioni rituali, la cui nozione risulta essenziale per comprendere appieno alcuni passi aristofanei. Di rilievo sono gli scoli *vetera* 923bc alla *Pace*, relativi a un verso in cui Trigeo suggerisce di insediare la dea Pace con alcune pentole: i due scoli, contenuti in una versione meno abbreviata in *Suda* χ 613 A., sottolineano come si offrissero quale primizia dei legumi cotti, serviti tramite pentole, a chi innalzava erme o statue di altri dei (cfr., per Apollo, Poll. IV 123) davanti alle porte.

Ad ogni modo, il rituale che si svolgeva davanti alle porte più volte menzionato dagli scoli è quello legato all'esposizione dei morti. Al v. 611 della *Lisistrata*, la protagonista, rivolgendosi al probulo, si chiede se egli la accusi di non voler esporre la sua salma: lo scolio *ad locum* spiega che gli antichi esibivano i morti davanti alle porte, percuotendosi. Allo stesso rituale fanno riferimento gli scoli ai vv. 837 s. delle *Nuvole*, in cui Strepsiade accusa il figlio di sciacquare i suoi averi (v. 838: καταλόει μου τὸν βίον), come se egli stesso fosse già morto: alcuni commentatori, secondo Tzetzes, sostengono come, dopo il funerale, quelli che abitavano la casa del morto si dovessero lavare per purificarsi, mentre il dotto bizantino ritiene che, in realtà, i familiari si radevano un poco i capelli e, posta una bacinella davanti alla porta di casa, si lavavano le mani, come egli deduce dall'*Alcesti* di Euripide ai vv. 98-104. Stesso presupposto rituale è sotteso ai vv. 1030-1033 delle *Ecclesiazuse*: alle profferte amorose della Vecchia 1, il Giovane risponde in modo ironico, consigliandole di circondarsi d'oggetti funebri (tra cui le corone dette ταινιῶσαι; cfr. *schol*. 1032), fra l'altro ponendo un vaso davanti alla porta; lo scolio 1033a spiega che tale tipo di vaso era chiamato ἀρδάνιον, ossia un recipiente usato per le purificazioni funebri.

A un rito contro il λοιμός, la «peste», fa allusione lo scolio di Tzetzes al v. 1054 del *Pluto*, relativo all'espressione ὡς παλαιὰν εἰρεσιώνην, «come l'antica eresione», usata dal Giovane per ironizzare sul fatto che, se accosterà la fiaccola alla Vecchia, ella prenderà fuoco.

Secondo lo scolio *vetus* 1054a, εἰρεσιώνη indica un ramo di ulivo avvolto nella lana: questa sorta di corona, alla quale venivano appesi tutti i frutti di stagione, sarebbe stata affissa alle porte degli Ateniesi ogni anno (cfr. *schol*. *vetus* 1054e) come elemento apotropaico contro il λοιμός, quale ricordo del vaticinio di Apollo Pizio che – in occasione appunto di una «peste» – aveva prescritto di compiere un sacrificio preliminare all'aratura in onore di Demetra (cfr. *Suda* ει 184 A.). Lo scolio *recentius* (1054d) al *Pluto*, oltre ad alludere al λοιμός, ricorda anche che, nel corso della festa delle Pianepsie, una εἰρεσιώνη veniva appesa alle porte del tempio di Apollo da un ragazzo ἀμφιθαλής, «che ha padre e madre in vita», (lo stesso sarebbe avvenuto anche durante le Targelie, secondo lo *schol*. Ar. *Eq*. *vetus* 729a; cfr. *Suda* ει 184 A.): questo rituale sarebbe stato il ricordo del voto fatto da Teseo di dedicare ad Apollo un ramo di ulivo, qualora avesse ucciso il Minotauro. Al v. 729 dei *Cavalieri*, del resto, il Demo invita Paflagone e il Salsicciaio ad allontanarsi dalla sua porta, avendo rovinato la sua εἰρεσιώνη: gli *scholia ad locum* riferiscono questo termine alla medesima vicenda cui si allude al v. 1054 del *Pluto*, fornendo maggiori elementi: i generi alimentari che venivano appesi a queste corone, tra cui pani, fichi, miele etc., erano il ricordo delle primizie inviate ad Atene da tutta la terra abitata come ringraziamento per aver fatto cessare il λοιμός grazie al sacrificio propiziatorio per l'aratura.[43]

Altra affissione connessa ad atti rituali può essere considerata quella delle ali che, negli *Acarnesi*, Diceopoli ha apposto alla porta di casa come segno, a detta del Coro, del suo tenore di vita: lo scolio *vetus* 989b collega tali ali a quelle delle vittime sacrificali, strappate e affisse all'ingresso per mostrare la ricchezza di cui gode la casa.

Un elemento ben sottolineato dagli scoli è la distinzione fra i vari tipi di ingressi, segnatamente di quelli 'pubblici'. Lo scolio tricliniano 1156 agli *Uccelli*, ad esempio, distingue chiaramente fra πύλη, propriamente la «porta della città», e θύρα, «quella della casa». Di θύραι parla il v. 865 delle *Ecclesiazuse*, quando un personaggio, senza aver consegnato i propri averi, decide comunque di recarsi ai pasti in comune, mettendosi davanti alle porte per rubare le portate, nel caso non lo facciano entrare. Lo scolio *ad locum* identifica la porta in que-

43. Sull'εἰρεσιώνη, si veda in particolare la voce della *Suda* ει 184 A.: l'editrice, Adler, fornisce in apparato un esaustivo elenco della tradizione esegetica su tale argomento, tradizione che – come solitamente avviene – usa fonti comuni.

stione con quella del δικαστήριον, «tribunale», trasformato (cfr. v. 676) in ἀνδρών, «sala per banchetti». Delle κιγκλίδες, «cancellate», parlano i *Cavalieri* (v. 641) e le *Vespe* (v. 124): i relativi scoli collegano il termine alla cancellata del tribunale (nei *Cavalieri*, però, Aristofane si riferisce a quella del βουλευτήριον, «sala del consiglio»); lo scolio *vetus* 641a ai *Cavalieri*, poi, sottolinea che le porte doppie andrebbero piuttosto chiamate δικλίδες, mentre κιγκλίς può anche significare «toppa».

Una parte della tradizione esegetica antica, com'è ovvio, si è preoccupata di spiegare determinate espressioni relative alla 'porta' che potevano suscitare qualche problema interpretativo nei lettori. È questo il caso dei vv. 179-182 delle *Vespe*, in cui Filocleone tenta di evadere dalla guardia del figlio, nascondendosi sotto la pancia di un asino: lo scolio 179b chiarisce che questo atto è mimetico rispetto alla fuga di Odisseo dall'antro del Ciclope Polifemo (cfr. *Od*. IX 425-463).

Al v. 98 della stessa commedia, il servo Santia, nel descrivere l'amore per i tribunali di Filocleone, dice che, quando egli trova scritto su una porta «Demo (figlio del politico Pirilampe) è bello» (espressione dal chiaro sapore omoerotico), verga a fianco «*kamos* (ossia il coperchio delle urne in cui i giudici votavano; cfr. *schol*. 99a) è bello»: lo scolio 98a sottolinea che gli Ateniesi scrivevano «il tale è bello» un po' ovunque, dai muri alle porte.

Il gioco di parole, per cui l'Upupa al v. 92 degli *Uccelli* chiede di aprire il bosco (ovvero usando ὕλη al posto di πύλη), è chiarito dallo scolio *vetus ad locum*, che spiega come il referente sotteso sia la θύρα o l'οἶκος, «casa».

Il tono del v. 1071 della *Lisistrata*, in cui il Coro, dopo aver invitato tutti a pranzo, dichiara che la porta resterà chiusa, è correttamente identificato come ironico dallo scolio *ad locum*; al v. 1131, invece, lo scolio mette in luce che le πύλαι a cui fa riferimento la protagonista sono le Termopili; non è colta dagli scoli, infine, l'allusione erotica ai vv. 249-251 (οὐ γὰρ τοσαύτας οὔτ' ἀπειλὰς οὔτε πῦρ / ἥξουσ' ἔχοντες ὥστ' ἀνοῖξαι τὰς πύλας / ταύτας, «non verranno né con fuoco né con minacce tali da riuscire ad aprire queste porte»), in cui le πύλαι sono le «porte» che le donne non apriranno, avendo deciso di fare lo sciopero del sesso.

Di interesse sono i vv. 1097-1099 del *Pluto*: Carione si chiede chi abbia battuto alla porta, poiché, dopo aver aperto, non vede nessuno, in quanto Hermes si è nascosto dopo aver bussato; il personaggio, quindi, suppone che la porta abbia fatto rumore da sola, come

se avesse avuto voglia di piangere (v. 1099: κλαυσιᾷ). Gli *scholia vetera* 1099bc spiegano che, in questo caso, κλαυσιάω vale ψοφέω, «risuonare», con *Suda* κ 1709 A. che chiarisce come il verbo usato da Aristofane in questo passo indicherebbe propriamente il cigolio che la porta fa da sola (ma cfr. LSJ[9] 956). Tzetzes (*schol.* 1098), poi, distingue fra κόπτω, ψοφέω e κλαυσιάω: il primo è usato in modo proprio, quando indica l'azione di chi sta per uscire dalla porta che qualcuno ha battuto da fuori; qualora la si apra di soppiatto, uscendo, il rumore di chi la apre si chiama ψόφος. Se la porta, spinta dal vento, si muove da sola e cigola, tale mormorio si chiama «pianto» (cfr. *schol.* Tzetzes 1098).

Il passo del *Pluto* di cui si è appena trattato è infine oggetto di una notazione di Tzetzes, che coglie un aspetto di poetica non irrilevante. Egli, nel suo commentario alla commedia in questione, nei fatti identifica l'espediente dell'umanizzazione della porta, che avrà successo nella commedia nuova e poi nel teatro e nella poesia amorosa latina:[44] il dotto bizantino, sottolineando come tale notazione sia assente nella tradizione esegetica a sua disposizione, mette in luce come l'espressione τὸ θύριον φθεγγόμενον ἄλλως κλαυσιᾷ possa essere applicata a chi abbia la facoltà percettiva e, specialmente, agli uomini; nel passo in questione, allora, φθέγγομαι, «emettere un suono», sarebbe detto del legno inanimato della porta al posto di κινέω, «muoversi»; lo stesso può dirsi di κλαυσιάω, «piangere», invece di ψοφέω, «far rumore», e di τρύζω, «scricchiolare».

[s.c.]

**La Porta nella ricezione**

Dopo l'*Archaia* la porta diventa presto un motivo ricorrente nel dialogo e in generale nella produzione mimica, viste le sue potenzialità sia sul piano spaziale sia sul piano ideologico. Gli elementi relativi alla *thyra* che, di volta in volta, sono ereditati dalla commedia arcaica nella successiva produzione sono peraltro molteplici: il gesto di bussare con maggiore o minore foga che caratterizza le scene di arrivo in non poche commedie di

44. Cfr. Fränkel 1960, 98 s.; Paduano 2001, 164 n. 153.

Aristofane, ad esempio, si accompagna al lamento amoroso davanti alla porta chiusa che, a partire dalle *Ecclesiazuse*, pur qui codificato in un contesto fortemente scurrile, tende a influenzare soprattutto il cosiddetto *paraklausithyron* ellenistico. Intorno alla porta, dunque, si costruisce una poetica complessa, finalizzata a distinguere, separare o mettere in contatto, allo stesso tempo, due o più personaggi nonché realtà contrapposte o lontane. Per quanto riguarda il dialogo, prenderemo in esame soprattutto la funzione che la *thyra* riveste nel *Simposio* e nel *Protagora* di Platone, mentre per Senofonte risulterà particolarmente istruttivo ai fini di un contatto allusivo con la *Archaia* un luogo incipitario del suo *Simposio*. Per quanto riguarda la produzione successiva al periodo classico, invece, saranno considerati soprattutto Teocrito e il *Fragmentum Grenfellianum*. Osserviamo meglio.

*Platone*

Il *Simposio* di Platone, come noto, si apre con una cornice complessa, il cui significato è stato oggetto di molteplici interpretazioni.[45] Il racconto di Aristodemo sul banchetto svolto a casa di Agatone prevede un'ambientazione privata e domestica dove la porta riveste un ruolo decisivo. Non è un caso, infatti, che la porta della dimora di Agatone sia ricordata più volte assieme a un luogo di per sé simile, dal chiaro significato liminare: il portico dei vicini di casa dove, colto da una potenza estatica, si apparta Socrate all'inizio del racconto (175a8). Quando Aristodemo arriva assieme a Socrate dinanzi alla casa di Agatone, infatti, l'amico di Socrate ricorda di aver trovato la porta di casa aperta (174e1). Si tratta di un dato che Platone, pur in maniera apparentemente incidentale, sembra avvertire come informazione narrativa importante:

- la porta aperta della dimora, infatti, evita che l'ospite o chi in generale si reca a far visita presso qualcuno debba bussare allo stipite come accade comunemente nelle scene della *Archaia* e ancora in Menandro (si pensi ad esempio all'inizio delle *Rane* v. 35, o all'*Aspis* v. 162);
- la porta aperta della casa di Agatone riemerge nel racconto del *Simposio* quando arriva

45. Cfr. la recente messa a punto di Centrone 2009, VI-VIII.

l'allegra brigata guidata da Alcibiade (212d7). Si tratta di un arrivo straordinario, festoso, costruito con intenso realismo nel racconto dialogico, nel quale emergono molti degli elementi di una vera e propria entrata in scena. Il rumore creato dal *komos* invade il portone principale e sembra diffondersi improvvisamente all'interno della dimora per la sua forza e il suo impatto. Dopo aver sottolineato l'accorrere improvviso dei compagni di Alcibiade, la suonatrice di flauto introduce Alcibiade ebbro e incoronato nella stanza del banchetto. Qui Alcibiade esordisce con un saluto rivolto a tutti gli invitati di Agatone (212e3);

- infine entrano anche gli altri uomini del *komos*, che prendono posto nella sala su invito di Agatone (213a3-4).

La porta nel *Simposio* rappresenta dunque una dimensione spaziale volutamente focalizzata nel racconto, come in fondo i molteplici dettagli dello spazio extrascenico di tutta la raffinata narrazione che anima il dialogo: entrare attraverso la porta della casa di Agatone che accoglie e non respinge dà agli ospiti di questa colta dimora la possibilità di sviluppare il benefico *dialegesthai* con Socrate. Merita, per tutto ciò, attenzione il fatto che, all'inizio del *Simposio*, Aristodemo affermi di aver patito un fatto particolare, degno di riso, un *geloion* per l'appunto, appena varcata la soglia della casa del tragico. Guardandosi alle spalle, ormai dentro la stanza del banchetto, non vede Socrate appartatosi nel portico dei vicini, una zona per l'appunto liminare che per ora distingue chi è dentro la casa da chi è fuori dalla casa, e proietta su Socrate una luce principale.[46] Il portico dei vicini, per tutto ciò, simboleggia ora il luogo scenico in cui Platone inizia a dare risalto alla figura di Socrate quale protagonista, ritardandone volutamente l'entrata nella casa di Agatone, a differenza di molte scene della commedia di Aristofane nelle quali il personaggio principale cerca di guadagnare quanto prima lo spazio al di là della *thyra* e di varcare velocemente la porta sulla quale trova spesso un ostacolo. La *Archaia* e Aristofane rappresentano il retroterra letterario, l'ipotesto necessario, di Platone. Non va passato sotto silenzio, infatti, che questa raffinatissima impalcatura narrativa del *Simposio* con in primo piano la casa di Agatone non è inverosimile che fondi il suo presupposto sulla straordinaria scena d'esordio

46. Cfr. De Sanctis 2016.

delle *Tesmoforiazuse* (vv. 1-121), dove, non a caso, è messa in voluto risalto la stessa dimora privata del tragico.[47] Qui, sulla porta della casa di Agatone, Aristofane costruisce un raffinato gioco di discorsi e di silenzi omettendo il motivo del battere con forza alla porta e sottolineando la necessità di tacere sulla porta. Dalle *Tesmoforiazuse* il *Simposio* sembra riprendere anche un primo elemento dirimente: come Socrate e Aristodemo si recano presso una meta ideale lungo le strade di Atene, per l'appunto la casa di Agatone, così lungo le stesse strade di Atene anche Euridipe e il *kedestes*, pur mossi da altre motivazioni, vanno verso la dimora del tragico. Arrivata qui, nelle *Tesmoforiazuse* la coppia resta fuori dalla casa. La porta della dimora di Agatone, il *thyrion*, non sarà varcata dai due personaggi, ma da questo luogo uscirà prima il servitore del poeta, che di Agatone sembra anticipare la sublime eleganza, mentre tramite l'*ekkyklema* lo stesso Agatone offrirà al pubblico un'elevata prova della sua superba poesia. Ben evidente è che il *Simposio* riprende e capovolge a un tempo gli schemi narrativi e scenici di Aristofane tramite il riferimento e un attento gioco relativo alla *thyra*: la porta di Agatone, infatti, in Platone può – e anzi deve – essere varcata da chi è invitato, include per il suo essere aperta chi voglia prendere parte alla discussione sull'amore, destinata a terminare con una riflessione sul comico e sul tragico.

Al di là del *Simposio*, Platone ricorre alla porta come motivo centrale del racconto anche in altri momenti narrativi: ad esempio nell'*incipit* del *Carmide* (154a1), nella palestra di Taurea, Crizia girandosi verso la porta, *pros ten thyran*, nota che da questo accesso continua a entrare una folla numerosa, desiderosa di sviluppare le abituali conversazioni con Socrate appena tornato dalla battaglia di Potidea.[48] E soprattutto il motivo dell'entrare attraverso la porta traspare nell'*Eutidemo* (272d7-273b9) dove, a ben vedere, non è fatto esplicito riferimento a un'effettiva θύρα, ma è chiaro che, nella palestra dove Socrate si è fermato per il suggerimento del demone, le numerose squadre di personaggi che entrano per formare un coro varcano la porta – o le porte – del vestibolo come attori di un coro comico.[49] Anzi nell'*Eutidemo* Socrate ricorda che le entrate dei gruppi di ammiratori e di seguaci dei vari protagonisti del dialogo si svolgono in una successione tanto ordinata e precisa da far pensare che Platone

47. Cfr. Austin-Olson 2004, 134 s.
48. Cfr. Lampert 2010, 145-153.
49. Cfr. Sermamoglou-Soulamidi 2014, 9 s.

stesso abbia concepito l'arrivo di Eutidemo e Dionisodoro con i loro amici e poi quello di Ctesippo con i suoi amanti alla luce di una programmatica somiglianza con l'entrata in scena degli attori e del Coro. Al di là di questi dialoghi – assieme ai quali possono essere ricordati anche il *Liside* (203a) e l'*Alcibiade II* (144a), peraltro dialogo significativo per il perdurare di questo motivo nella cosiddetta produzione spuria – è certo nel *Protagora* che, sulla scia di un evidente influsso comico, Platone recupera la presenza della porta. Presenza che Platone duplica in modo da creare una voluta differenza di luoghi e di ambientazioni nel racconto.[50] Il *Protagora*, infatti, ben prima di concentrarsi sulla dimora di Callia nella quale avviene la discussione tra Socrate e il Sofista, apre il suo sguardo sulla modesta casa di Socrate (309a8-310b9):

> τῆς γὰρ παρελθούσης νυκτὸς ταυτησί, ἔτι βαθέος ὄρθρου, Ἱπποκράτης,ὁ Ἀπολλοδώρου ὑὸς Φά σωνος δὲ ἀδελφός, τὴν θύραν τῇ βακτηρίᾳ πάνυσφόδρα ἔκρουε, καὶ ἐπειδὴ αὐτῷ ἀνέῳξέ τις, εὐθὺς εἴσω ᾔειἐπειγόμενος, καὶ τῇ φωνῇ μέγα λέγων, "Ὦ Σώκρατες," ἔφη, "ἐγρήγορας ἢ καθεύ δεις;" Καὶ ἐγὼ τὴν φωνὴν γνοὺς αὐτοῦ, "Ἱπποκράτης," ἔφην, "οὗτος· μή τι νεώτερον ἀγγέλλεις;" "Οὐδέν γ'," ἦ δ' ὅς, "εἰ μὴ ἀγαθά γε." "Εὖ ἂν λέγοις," ἦν δ' ἐγώ· "ἔστι δὲ τί, καὶ τοῦ ἕνεκα τηνικάδ ε ἀφίκου;" "Πρωταγόρας," ἔφη, "ἥκει," στὰς παρ' ἐμοί. "Πρῴην," ἔφην ἐγώ· "σὺ δὲἄρτι πέπυσαι;" "Νὴ τοὺς θεούς," ἔφη, "ἑσπέρας γε."
>
> «La notte scorsa, ancora ai primi albori, Ippocrate, figlio di Apollodoro e fratello di Fasone, picchiò il bastone alla porta con gran forza, e quando qualcuno gli aprì, precipitandosi dentro e urlando a gran voce, disse: "Socrate, sei sveglio o dormi?". Al che io, avendo riconosciuto la sua voce – questo è Ippocrate, pensai – chiesi: "Che novità mi porti?". "Soltanto buone notizie" rispose lui. "Bene", dissi, "ma che cosa c'è, e perché vieni a quest'ora?". "È arrivato Protagora", affermò venendomi vicino. "Dall'altro ieri" riconobbi io, "ma tu l'hai saputo ora?". "Sì, per gli dei, ieri sera"».

Incontrato un amico, Socrate rivela che Protagora, da tre giorni in città, dimora in casa di Callia e anzi proprio da quella casa Socrate sta facendo ritorno dopo aver concluso una lunga discussione con il Sofista. L'occasione appare così favorevole all'amico da spin-

50. Cfr. Capra 2001, 40 s.

gerlo a chiedere a Socrate un racconto dettagliato sull'incontro con Protagora. Il dialogo, per tutto ciò, prende le mosse da un resoconto di quanto è accaduto nella casa di Callia, ma prima, fatto unico nella produzione di Platone, viene focalizzata da Socrate un'altra ambientazione rispetto a quella che sarà il cuore del suo racconto.

Sotto questo punto di vista è significativo notare che Platone recupera dalla *Archaia* e certamente da Aristofane la rottura dell'unità di spazio, come abbiamo visto ad esempio negli *Acarnesi* con il veloce mutamento di prospettive spaziali dalla Pnice alla casa di Diceopoli sino a quella di Euripide. Nel passo del *Protagora* alla nostra attenzione, infatti, Socrate ricorda che a casa sua, ancora all'alba, riceve la visita di Ippocrate. Il figlio di Apollodoro, non appena giunge dinanzi alla porta di Socrate, bussa con forza e insistenza con un bastone ed entra, τὴν θύραν τῇ βακτηρίᾳ πάνυ σφόδρα ἔκρουε, «picchiò il bastone alla porta con gran forza» (il gesto non è stigmatizzato, come invece accade spesso in Aristofane, ma ora testimonia il carattere dell'allievo desideroso di incontrare e parlare con il maestro). Un imprecisato uomo, un τις, «qualcuno», forse un giovane servo della dimora, apre la porta e senza frapporre alcun ostacolo introduce subito all'interno delle stanze l'ospite appena giunto. La casa di Socrate, in questo modo, rivela la sua estrema accessibilità, a riprova della dimestichezza che Socrate vuole instaurare con il suo interlocutore. Una dimestichezza che sembra riverberarsi anche nella facilità con la quale molto presto, forse a qualsiasi ora, è possibile frequentare Socrate.

Una situazione ben diversa si profila quando Socrate e Ippocrate raggiungono la casa di Callia dove soggiorna per l'appunto Protagora. La coppia qui trova ad accoglierla quale portiere un eunuco dai modi scorbutici e poco accomodanti (314d6-e2)

> ... στάντες ἐν τῷ προθύρῳ διελεγόμεθα ἕως συνωμολογήσαμενἀλλήλοις. δοκεῖ οὖν μοι, ὁ θυρωρός, εὐνοῦχός τις, κατήκουεν ἡμῶν, κινδυνεύει δὲ διὰ τὸ πλῆθος τῶν σοφιστῶν ἄχθεσθαι τοῖς φοιτῶσιν εἰςτὴν οἰκίαν· ἐπειδὴ γοῦν ἐκρούσαμεν τὴν θύραν, ἀνοίξας καὶ ἰδὼν ἡμᾶς, "Ἔα," ἔφη, "σοφισταί τινε ς· οὐ σχολὴ αὐτῷ·" καὶ ἅμα ἀμφοῖν τοῖν χεροῖν τὴν θύραν πάνυ προθύμως ὡς οἷός τ' ἦν ἐπήραξεν. κ αὶ ἡμεῖς πάλινἐκρούομεν, καὶ ὃς ἐγκεκλῃμένης τῆς θύρας ἀποκρινόμενος εἶπεν, "Ὦ ἄνθρωποι," ἔφη, "οὐκ ἀκηκόατε ὅτι οὐ σχολὴ αὐτῷ;" "Ἀλλ' ὠγαθέ," ἔφην ἐγώ, "οὔτε παρὰ Καλλίαν ἥκομεν οὔτε σοφ ισταί ἐσμεν. ἀλλὰθάρρει· Πρωταγόραν γάρ τοι δεόμενοι ἰδεῖν ἤλθομεν· εἰσάγγειλον οὖν." μόγις οὖν ποτε ἡμῖν ἄνθρωπος ἀνέῳξεν τὴν θύραν.

> «... ci fermammo in quell'entrata a parlare, finché non ci trovammo d'accordo. Mi sembrò allora che in quel momento, il portiere, un eunuco, ci sentisse e si inquietasse, forse anche per il gran numero di sofisti che si aggiravamo per casa; quando bussammo alla porta, infatti, aprì, ma dopo averci visti, esclamò: "Ah, sofisti, non ha tempo!". E con entrambe le mani e tutta la forza che aveva ci sbattè la porta in faccia. Allora bussammo ancora, e lui, tenendo la porta chiusa, ci rispose: "Gente, non avete sentito che non ha tempo?". "Ma brav'uomo", feci io, "non siamo qui per Callia e non siamo sofisti. Perciò stai tranquillo: siamo venuti perché dobbiamo vedere Protagora; annunciaci dunque". Allora a malincuore l'uomo ci aprì la porta».

Arrivati a casa di Callia, la coppia si ferma nel vestibolo. Il portinaio si oppone all'entrata di Socrate e di Ippocrate: la grande folla di sofisti che è all'interno della casa toglie tempo all'eunuco, che evidentemente non vuole fare entrare più nessuno. La porta è sbattuta con grande rumore contro Socrate e Ippocrate tramite l'uso delle due mani da parte dello scortese portiere. Socrate e Ippocrate però non desistono: continuano a bussare, ripetendo il gesto una seconda volta. Solo quando Socrate e Ippocrate rivelano il motivo del loro arrivo all'eunuco, non vedere Callia ma parlare con Protagora, e questo desiderio è in verità legato a un concreto bisogno della coppia, suggerito da *deomenoi*, il portiere fa entrare, seppure a fatica, i due nuovi ospiti. Come è stato notato, la scena del *Protagora* risente di un evidente influsso scenico. Sin dall'inizio, il motivo della porta sulla quale l'ospite che giunge bussa deriva dalla commedia, come anche una derivazione comica può essere evocata per la presenza dell'imprecisato uomo che apre la porta della casa di Socrate e soprattutto per la figura del portiere di Callia.

Un esempio decisivo in questa direzione, peraltro determinante anche per la presenza di Socrate in scena, giunge dalle *Nuvole* (vv. 132-137). Quando Fidippide e Strepsiade di buon mattino si recano al *phrontisterion*, trovano il discepolo-portiere a difesa della porta e dei sublimi misteri che, una volta varcata la *thyra*, la casa-scuola potrebbe rivelare e che ora invece deve proteggere. Dinanzi al bussare insistente di Strepsiade, il Discepolo esclama improperi contro chi sta colpendo il portone, perché il bussare dell'ospite è avvertito come un calciare da ignorante. A poco a poco la rivelazione di quanto si apprende dentro il *phrontisterion*, una sublime conoscenza che il Discepolo confida sulla porta, spinge Strepsiade a pregare questo dotto portiere di aprire quanto prima la *thyra* e di accogliere il padre e il figlio

desiderosi di essere iniziati al nuovo sapere. Questa scena rappresenta uno snodo di fondo nelle *Nuvole*: solo dopo aver varcato la porta del *phrontisterion*, infatti, padre e figlio vedranno Socrate appeso nella cesta e comprenderanno il sapere che il Discepolo protegge all'interno della scuola. La visione del filosofo, apparizione sacrale in una cesta, come nel *Simposio*, è posta in voluto ritardo come anche la scoperta del sapere, ma a differenza del *Simposio* la porta nella commedia è varcata dal protagonista e non dal filosofo che è già dentro la casa.

La porta del dialogo, dunque, come sulla scena, sembra separare due dimensioni spaziali o porsi come una meta desiderata di un viaggio il cui raggiungimento coincide con un'importante acquisizione. L'ostacolo sulla porta, nel caso in cui ci sia come nel *Protagora*, ostacolo che ad esempio Aristofane tematizza nelle *Nuvole* o nelle *Rane*, deve essere superato perché possa avvenire l'entrata in scena. Questa entrata attraverso la porta nel *Protagora* permette a Platone di recuperare anche un motivo di ascendenza epica e comica allo stesso tempo: la suggestione catabatica che nella casa di Callia agisce come elemento dirimente all'inizio del racconto di Socrate.[51]

*Senofonte*

Merita di essere considerato infine un riferimento alla θύρα spesso trascurato in Senofonte. Nel *Simposio* infatti la presenza della porta, non a caso in una fase inziale del dialogo, ha un rilievo notevole quando arriva Filippo, il buffone (I 11):

> Φίλιππος δ' ὁ γελωτοποιὸς κρούσας τὴν θύραν εἶπετῷ ὑπακούσαντιεἰσαγγεῖλαι ὅστις τε εἴη καὶ δι' ὅ τι κατάγεσθαι βούλοιτο, συνεσκευασμένος τε παρεῖναι ἔφη πάντα τὰ ἐπιτήδεια ὥστε δειπνεῖντὰ λλότρια, καὶ τὸν παῖδα δὲ ἔφη πάνυ πιέζεσθαι διά τε τὸ φέρειν μηδὲνκαὶ διὰ τὸ ἀνάριστον εἶναι. ὁ ο ὖν Καλλίας ἀκούσας ταῦτα εἶπεν· Ἀλλὰ μέντοι, ὦ ἄνδρες, αἰσχρὸν στέγης γε φθονῆσαι· εἰσίτω οὖν.
>
> «Filippo il buffone, dopo aver picchiato alla porta, ordinò a chi gli aveva aperto di riferire al padrone di casa chi fosse e perché volesse essere introdotto: disse di essere lì munito di tutto il necessario per banchettare alla mensa di un altro e disse che il suo schiavetto era molto pro-

51. Cfr. Corradi 2014, 35-42.

vato di non portar nulla e di essere a digiuno. Sentite queste cose Callia disse: "Uomini, via, è vergognoso privarlo di un tetto. Che entri pure!"».

Il banchetto è già iniziato da tempo, quando irrompe in scena un personaggio che nella definizione di *gelotopoios* porta con sé gli evidenti segni della sua funzione. Filippo vuole intrattenere la folla di convitati, ma non è un invitato: la sua funzione, dunque, è quella di un professionista della risata su commissione, a pagamento. Non è un caso che il suo arrivo rispecchi molti dei moduli comici attestati nelle scene sulla porta in Aristofane:

- il silenzio che orna il banchetto, imposto da un ordine superiore, è interrotto dal bussare del buffone: l'arrivo di Filippo rompe un'atmosfera di serenità;
- Filippo, arrivato alla porta, chiede di essere ammesso al banchetto a uno schiavo, una sorta di portiere. Non c'è nessun ostacolo alla richiesta del *gelotopoios*, perché Callia, il padrone di casa, ritiene giusto offrire un tetto al buffone;
- il bussare di Filippo certifica che nel *Simposio* di Senofonte la porta di casa è chiusa, a testimonianza del fatto che tutti gli ospiti sono ormai dentro, a differenza della porta aperta della casa di Agatone nel *Simposio* di Platone.

A un tempo rispetto alla costruzione del *Simposio* di Platone, in Senofonte si ravvisano cambiamenti di prospettive più o meno intenzionali.[52] Come Aristodemo nel *Simposio* di Platone, anche Filippo arriva senza invito, *akletos*, ma questo fatto a differenza di quanto si profila in Platone è visto come degno di riso da parte dello stesso Filippo. Aristodemo, invece, conta di non essere fuori posto a casa di Agatone grazie all'invito di Socrate, che attenua la sua posizione di non invitato. Filippo non riesce a suscitare il *geloion* nella sala di Callia, a differenza di Socrate in Platone, come testimonia Aristodemo, ricordando il *geloion* provato nel momento in cui comprende che l'amico si è appartato nella solita estasi presso il portico dei vicini. La mancanza di riso su commissione indispettisce Filippo, che alla fine rivela a Callia che ormai il tempo delle risate al banchetto sta venendo meno.[53]

La porta del *Simposio* di Platone e in fondo anche quella della casa di Socrate

52. A seconda della cronologia del dialogo di Senofonte rispetto a quello di Platone, cfr. Huss, 1999, 13-18.
53. Sul personaggio che arriva *akletos* a banchetto cfr. Ferrari 2016.

nel *Protagora* sono sempre aperte o possono essere varcate senza difficoltà: accolgono senza opposizione chi è atteso o chi arriva in maniera improvvisa.

La porta di Callia nel *Protagora* è meta di un viaggio e a un tempo diventa sede di un problematico superamento. Il dialogo dunque recepisce il motivo dalla *Archaia* con dati ormai canonici, ma riesce a declinarlo con nuova vitalità. Ma non solo: esiste già in Aristofane una valenza per così dire erotica della *thyra*. La porta, infatti, è recepita in commedia, forse per influenza della lirica arcaica (cfr. Alc. fr. 10 V.), come una possibile barriera tra gli amanti. In effetti le *Ecclesiazuse* (vv. 952-975) codificano, in chiave ironica, il motivo dell'esclusione d'amore da parte del giovane intorno alla presenza di una *thyra*. Dopo il lamento di una giovinetta che cerca di sedurre dalla finestra un giovane passante, Aristofane propone un canto del giovanotto intonato dinanzi alla porta dell'amata. L'invito che viene subito rivolto dal giovane è di correre ad aprire la porta se la giovane vuole evitare che il suo amato cada a terra morto. Il giovane infine, dopo ammissioni licenziose, scongiura di nuovo l'amata di aprire la porta e di correre ad abbracciarlo: le parole del giovane segnano il *refrain* atto a testimoniare le pene d'amore in questo intermezzo lirico, costruito su voluti doppi sensi di natura sessuale. Ora è da dire, come ha notato la critica,[54] che in questa scena è attribuita alla porta e al suo immaginario una profonda valenza erotica. La porta, in altri termini, distingue non solo il dentro dal fuori ma anche la possibilità di amare dall'impossibilità di godere dell'amore attraverso il suo superamento. Non solo: nel caso delle *Eccclesiazuse*, anche se in un contesto dai toni fortemente parodici, è il giovane che si trova fuori dalla porta, cioè escluso dalla gioia d'amore, ma è stato ben sottolineato come questa scena derivi in realtà da un archetipo in cui il personaggio abbandonato è una donna: nel mito, Arianna lasciata a Nasso da Teseo (cfr. Catullo 64). Del resto, anche nelle *Eccclesiazuse* il primo personaggio a cantare, seppure alla finestra, e ad attrarre il giovane non a caso è la donna, la giovane donna, la νεανίς.

54. Cfr. Esposito 2005, 51-57 . Cfr. anche Capra 2010, 250-252, per il rapporto tra le vecchie megere e la giovane innamorata.

*Teocrito*

La presenza della porta nell'ambito della produzione erotico-mimica che sviluppa il tema dell'abbandono amoroso trova un decisivo esempio nel II idillio di Teocrito e soprattutto nel *Fragmentum Grenfellianum*. In entrambi i componimenti, ben diversi sul piano artistico, è possibile evocare il tema dell'esclusione amorosa. Osserviamo da vicino innanzitutto la presenza in Teocrito della porta e la sua valenza al di là del II idillio.

L'incantatrice Simeta assieme alla sua serva sta eseguendo sotto lo sguardo di una placida luna in una notte irradiata dal bagliore delle stelle un rito magico di natura amorosa dopo essere stata abbandonata dal suo amante: da una parte desidera la vendetta contro chi l'ha tradita, dall'altra invece vorrebbe il ritorno del giovane Delfi. Nel ripercorrere la sua vicenda d'amore e nell'eseguire a un tempo il rito magico, più volte Simeta evoca la porta quale elemento dirimente della sua passione:

- da subito, ad esempio, (6) il destinatario sa che l'amante traditore ormai da dodici giorni non va a casa di Simeta e non sa se vive o è morta e, colpevole, non bussa più alla porta;
- il rombo che gira sulla bambola di cera che ha le sembianze del giovane traditore ha un moto che Simeta augura sia simile a quello di Delfi quando tornerà ad aggirarsi, al più presto, vicino alle porte di casa sua (40, 31);
- nel ritornare ai prodromi della vicenda d'amore, in una sorta di archeologia dell'*eros*, Simeta ricorda il primo momento in cui ha ordinato alla sua schiava di convocare a casa sua lo splendente Delfi. Appena arrivato, Delfi ha varcato la soglia della dimora, ed è entrato senza bussare attraverso la porta, con passo leggiadro;
- quando Simeta ricorda le parole menzognere del senz'amore Delfi, sul suo letto, accenna alla sua dimora come una meta verso la quale il giovane amante di notte avrebbe voluto dirigersi più volte per baciare la donna. Simeta ricorda altresì che, se avesse serrato la porta con il paletto in segno di esclusione, Delfi avrebbe levato fiaccole e scuri contro la casa. La scena, tipica di un *komos*, indica la reazione davanti alla chiusura serale della porta e allude a un'eventuale serenata per attrarre l'attenzione della donna.

La porta nel II idillio, dunque, occupa uno spazio primario nella passione amorosa dell'incantatrice. A seconda che sia aperta o chiusa, la porta diventa lo scenario di situazioni amorose e psicologiche che Teocrito desume certo da una effettiva prassi canonica postsim-

posiale, ma che, proiettate nell'immaginario della donna abbandonata e tradita, tendono a segnalare una zona di duplice natura e di segno positivo o negativo. Nel caso in cui si possa varcare, la porta dà la possibilità dell'amore; nel caso in cui sia chiusa, deve essere espugnata con la richiesta dell'amato di schiudere i serrami. Infine, nel caso attuale di Simeta, la porta ormai chiusa è immagine dell'odio nutrito contro il traditore.

La situazione messa in scena da Teocrito, oltre al *paraklausithyron* delle *Ecclesiazuse* di Aristofane, sembra essere influenzata dalla commedia nuova e da Menandro, dove ormai la riflessione sull'amore tra giovani e in generale il problema della corresponsione amorosa negata sono diventati motivi canonici. Inoltre è certo che con Menandro si verificano decisivi cambiamenti rispetto ad Aristofane in merito alla focalizzazione spaziale intorno alla porta: si ha come l'impressione, ad esempio, che il bussare alla porta diventi un gesto più stereotipato per il quale Menandro ricorre sempre al verbo *kypheo*, κυφέω, rispetto alla vasta gamma terminologica di Aristofane ereditata in parte da Eronda,[55] mentre la porta, come anche in Teocrito, tende sempre più a separare in maniera netta la zona familiare o domestica dal mondo esterno. Quando l'ambientazione è posta all'interno della casa del lenone, la porta diventa il traguardo da superare e da espugnare nel caso in cui l'etera non sia crudele e permetta l'accesso.

### *Fragmentum Grenfellianum*

Risente certo di Menandro e in generale della commedia nuova la situazione evocata nel noto *Fragmentum Grenfellianum*. Qui una donna, con buona probabilità una *bona meretrix*, si trova dinanzi alla porta dell'amato. È una donna esclusa, allontanata dal traditore, forse ingannata. Certo la porta sulla quale riversa la sua sofferenza è il simbolo elegiaco di una lontananza non solo fisica, ma anche sentimentale. Il valore scenico di questa ambientazione è stato più volte sottolineato dalla critica: il *Fragmentum* infatti si pone come un interessante prodotto di arte mimico-ellenistica nel quale confluiscono echi diversi della

55. Cfr. Melandri 2007 per l'uso del verbo tecnico del bussare nella produzione menandrea.

produzione lirica, comica e popolare.[56] Significativa importanza riveste nel lamento l'idea di esclusione dovuta alla chiusura spietata della porta da parte dell'amante traditore (25-28):

> Αὐτὸ δὲ τοῦτό μοι τοὺς στεφάνους βάλε,
> οἷς μεμονωμένη χρωτισθήσομαι.
> Κύριε, μή μ' ἀφῇς ἀποκεκλειμένην·
> δέξαι μ'· εὐδοκῶ ζηλῶ δουλεύειν.
>
> «Ma gettami le corone – questo soltanto –
> cui stringermi in solitudine.
> O signore, non mi lasciare fuor della porta,
> accoglimi: altro non chiedo che esser tua serva devota».

Abbiamo in questo caso la ripresa di un nesso tecnico della commedia menandrea, *apokleio*, ἀποκλείω, un verbo che nella diatesi passiva indica l'amato/a chiuso/a fuori della porta di casa.[57] L'esclusa, ormai in un delirio inflitto dall'amore la cui potenza riesce a sconvolgere la mente umana, si trova dinanzi alla porta dell'amato. Qui prega il traditore di aprire la porta, di rendere possibile il ritorno, di fare in modo che la casa torni a essere accessibile come anche l'amore. L'esclusa non bussa alla porta, ma chiede di non essere lasciata fuori dalla porta, di essere accolta perché possa di nuovo essere la devota serva del padrone. La scena contiene tutti i motivi del *paraklausithyron* e ha un chiaro modello in Timocle (fr. 25 K.-A.) e nella *Taide* di Menandro.[58]In entrambi i casi, tuttavia, abbiamo un'importante differenza: a parlare non è un'esclusa come nel *Fragmentum*, ma sia Timocle sia Menandro presentano il lamento di un uomo escluso che compiange l'ingiustizia dell'etera, la donna che serra la porta e non permette l'accesso. Nella *Taide* di Menandro, ad esempio, l'amante escluso pronuncia un'invocazione alla Musa di chiara matrice iliadica: la dea è ora invitata a cantare la durezza, la crudeltà, la finzione di una donna che ama per interesse e che soprattutto tiene chiusa la porta.

[D. D. S.]

56. Sulla lingua e sullo stile del *Fragmentum* canoniche le pagine di Esposito 2005, 41-50.
57. A riguardo cfr. la dettagliata ricerca di Crusius 1896, 368.
58. Cfr. Pinotti 2004, 153-174.

**La Porta nella traduzione e nella messa in scena**

Al centro dell'apparato scenico pensato da Palladio per il Teatro Olimpico di Vicenza – concordemente considerato la culla della rinascita del teatro antico nell'Europa moderna – campeggia la Porta Regia, varco dal quale si dipartono le scenografie di Scamozzi.

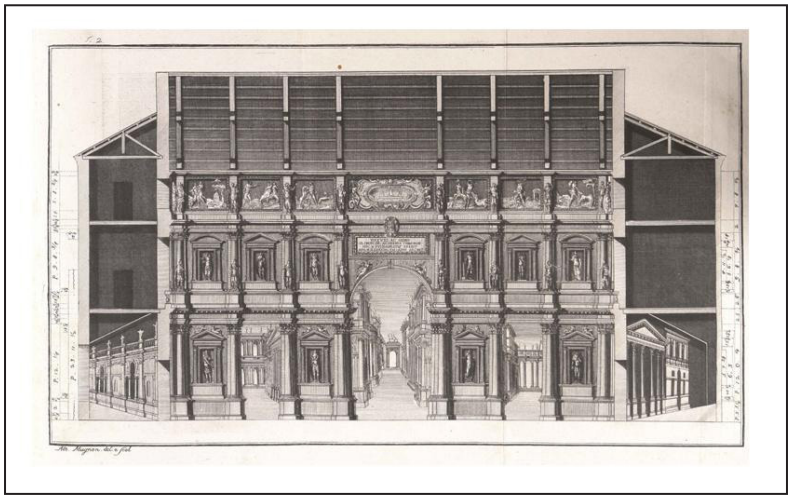

Figura 1: Teatro Olimpico, Vicenza[59]

La scelta non deve stupire: la porta, diaframma che separa il 'dentro' della casa privata e il 'fuori' della condivisione pubblica, è del resto elemento fondante della prassi teatrale antica, e la commedia non fa eccezione. La facciata scenica rappresenta a tutti gli effetti l'epicentro della metamorfosi spaziale nella drammaturgia aristofanea; essa cambia identità più volte nel corso dell'opera – divenendo così fondamentale indizio della collocazione spaziale del protagonista comico – e allo stesso tempo viene utilizzata come occasione per allargare virtualmente lo spazio scenico (cfr. *supra* "La porta nella commedia").

Elemento fisso e convenzionale della scenografia, la porta del teatro aristofaneo richiede ai registi di oggi un deciso intervento interpretativo: proprio in virtù del processo di

59. Disegno del proscenio del teatro, da *Le fabbriche e i disegni* di Andrea Palladio raccolti e illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi, Vicenza, Giovanni Rossi, 1796.

continua re-identificazione suggerito dal testo, una rappresentazione di tipo realistico (una facciata scenica, cioè, in grado di cambiare visibilmente la propria identità, trasformandosi volta per volta) risulterebbe difficilmente realizzabile. Come è noto, la commedia propone infatti agli spettatori vertiginosi viaggi dagli Inferi al regno degli dei, con una rapidità di cambiamento che metterebbe a dura prova anche un regista che avesse a disposizione fondi e mezzi illimitati: il palco dovrebbe trasformarsi di continuo, passando non di rado da un'ambientazione quotidiana a una non terrestre, in una fantasiosa e illimitata espansione dello spazio.[60] Anche nella ricostruzione delle dinamiche sceniche antiche, l'idea di una scena mutevole di tipo descrittivo non è del resto convicente: le ipotesi avanzate in questa prospettiva paiono spesso troppo macchinose per una prassi teatrale, come quella greca, dalla forte componente simbolica e convenzionale.[61] Così come il teatro antico doveva preferire un'architettura scenica scarna e antinaturalistica,[62] consona al rapido riadattarsi dello spazio, anche oggi le migliori scelte registiche si contraddistinguono per l'abbandono di ogni approccio descrittivo e didascalico. Alcuni recenti spettacoli italiani hanno mostrato di comprendere la centrale importanza della porta nelle architetture sceniche aristofanee e hanno indicato possibili strade di rappresentazione.

L'allestimento di Vincenzo Pirrotta (2013) delle *Ecclesiazuse* affronta con efficacia le specificità spaziali della commedia: nel corso della rappresentazione personaggi diversi escono dalla stessa dimora come fosse la propria, secondo quello che Russo (1984, 347) ha definito un vero e proprio «gioco di rotazione degli inquilini». Come restituire un simile gioco legato all'edificio scenico? Le scenografie sono state firmate da Maurizio Balò, professionista di lungo corso e collaboratore assiduo di Massimo Castri per la messa in scena di spettacoli classici. Per le *Ecclesiazuse*, Balò ha disegnato cinque cubi rossi neutri, dotati di porte, in una moltiplicazione delle possibili entrate e uscite degli attori: messo di fronte a diverse copie di un identico poligono, lo spettatore viene indotto a non operare identificazione tra un

60. Si pensi, per esempio, alle *Rane*, dove il viaggio rappresentato, dalle molte tappe, è un vero e proprio *tour de force* per l'immaginazione dello spettatore; cfr. Hall-Wringley 2007, 1-29.
61. Cfr. per esempio Carrière 1977, 31-35, che postula l'esistenza di una *scaena versilis*, un complesso sistema di pannelli mobili in grado di alternarsi a ogni cambio di luogo suggerito dal testo.
62. Cfr. Taplin 1977, 12-28.

edificio e un singolo personaggio. E i rapidi movimenti di entrata e di uscita degli attori e del Coro non lasciano spazio a interpretazioni di tipo realistico.

Figura 2: *Donne al Parlamento* regia di Vincenzo Pirrotta, 2013, Siracusa.

Non meno complesso lo spazio scenico nelle *Nuvole*, che vede la coesistenza perpetua di due ambienti:[63] se non mancano esempi, in altre commedie, di una compresenza temporanea di diversi poli d'azione, nelle *Nuvole* Aristofane affianca le porte di due diverse case per tutta la durata del dramma. Nell'allestimento diretto da Antonio Latella (2009), la scenografa Emanuela Annecchino opera per semplificazione: al centro della scena campeggia – unico elemento presente sul palco – una piccola porticina, quasi l'apertura di un piccolo teatro di marionette.[64] Quello stesso varco diviene, a momenti alterni nel corso della rappresentazione, la casa di Strepsiade quanto il 'pensificio' di Socrate.[65] La porta diviene il fulcro di ogni ridefinizione spaziale e pressoché ogni ingresso dei personaggi risulta marcato attraverso una diversa modalità di interazione con l'elemento scenografico: gli attori fanno capolino con un viso o con un piede nella piccola apertura, la attraversano strisciando o la utilizzano come un piano rialzato sul quale salire. Le caratteristiche estetiche della porta diventano anch'esse elemento significante: l'evocazione di un atro di marionette contribuisce, insieme all'attitudine dell'attore (Massimiliano Speziani), a connotare il personaggio di Socrate come un mago o un prestigiatore dappoco.

63. Cfr. Russo 1984, 147-148.
64. Cfr. Capra-Giovannelli-Treu 2010, 255.
65. Cfr.. Caciagli, De Sanctis, Giovannelli, Regali, *s. v. Pensatoio* in *Lessico del comico*, consultabile *online* <http://www.lessicodelcomico.unimi.it/pensatoio/>.

Figura 3: *Nuvole* regia di Antonio Latella, 2009, Perugia.

Negli *Uccelli* la facciata scenica rappresenta il punto di passaggio dalla realtà urbana dalla quale provengono Evelpide e Pisetero all'alterità fantastica dello spazio aereo (cfr. *supra* "La porta nella commedia"). Il testo insiste dunque sull'aspetto silvestre e roccioso della porta (vv. 202, 207, 224, 265) e non è raro che questo dettaglio emerga anche nelle scenografie. Negli *Uccelli* di Federico Tiezzi (2005), lo scenografo Pierpaolo Bisleri ha realizzato una tenda con piante dipinte, rendendo omaggio all'originaria funzione dell'antica σκηνή.

Figura 4: *Uccelli* regia di Federico Tiezzi, 2005, Firenze.

[M. G.]

*Bibliografia*

Austin, C. & Douglas Olson, D. [edd.] (2004) *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford: Oxford University Press.

Bieber, M. (1961) *The History of the Greek and Roman Theater*, New York-London: Princeton University Press.

Brown, P. (2000) *Knocking at the Door in the Fifth-Century Greek Tragedy*, in S. Gödde & T. Heinze [edd.], *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1-16.

Id. (2008) *Scenes at the Door in Aristophanic Comedy*, in M. Revermann & P. Wilson [edd.], *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford: Oxford University Press, 349-373.

Capra, A. (2001) *Ἀγὼν λόγων. Il Protagora di Platone tra eristica e commedia*, Milano: LED.

Id. [ed.] (2010) *Aristofane. Donne al Parlamento*, Roma: Carocci.

Id., Giovannelli, M. & Treu, M. (2010) *Le Nuvole di Latella-Russo*, Stratagemmi 13, 249-262.

Carrière, J. (1977) *Le Choeur secondaire dans le drame grec*, Paris: Librairie Klincksieck.

Centrone, B. [intr.] & Nucci, M. [trad. e comm.] (2009) *Platone. Simposio*, Torino: Einaudi.

Corradi, M. (2014) *Platone al termine del Protagora: la profezia di una paideia possibile*, in *Etica e politica: tre lezioni su Platone*, Atti del Convivium Viterbiense 2013, M. Vallozza [ed.], Viterbo: Università della Tuscia, 33-52.

Cropp, M.J. [ed.] (1995) *Euripides. Telephus*, Warminster: Aris & Phillips.

Crusius, O.C. (1896) *Grenfels Erotic Fragment und seine litterarische Stellung*, Philologus 55, 353-384.

Dale, A.M. (1957) *An Interpretation of Ar. Vesp. 136-210 and Its Consequences for the Stage of Aristophanes*, JHS 77(2), 205-211.

De Sanctis, D. (2016) *Agathon agathos: l'eco dell'epos nell'incipit del Simposio*, in M. Tulli & M. Erler [edd.] *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin: Academia Verlag, 92-97.

Dearden, C.W. (1976) *The Stage of Aristophanes*, London: The Athlone Press.

Di Benedetto, V. & Medda, E. (2002) *La tragedia sulla scena*, Torino: Einaudi.

Douglas Olson, D. [ed.] (2002) *Aristophanes. Acharnians*, Oxford: Oxford University Press.

Dover, K.J. (1966) *The Skene in Aristophanes*, PCPhS 192(12), 2-17.

Id. [ed.] (1968) *Aristophanes. Clouds*, Oxford: Oxford University Press.

Dunbar, N. [ed.] (1995) *Aristophanes. Birds*, Oxford: Oxford University Press.

Esposito, E. [ed.] (2005) *Il Fragmentum Grenfellianum (P.Dryton 50). Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Bologna: Pàtron.

Ferrari, F. (2001) *Menandro e la commedia nuova*, Torino: Einaudi.

Ferrari, G.R.F. (2016) *No Inviation Required? A Theme in Plato's Symposium*, in M. Tulli & M. Erler [edd.] *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum*, Sank Augustin: Academia Verlag, 98-119.

Fränkel, E. (1960) *Elementi plautini in Plauto*, Firenze: La Nuova Italia [ed. tedesca 1922].

Frost, K.B. (1988) *Exits and Entrances in Menander*, Oxford: Clarendon Press.

Giovannelli, M. (2011) L*o spazio scenico oltre la porta. L'uso della facciata scenica nel teatro di Aristofane*, Dionysus ex machina 2, 88-108.

Hall, E. & Wringley, A. (2007) *Aristophanes in Performance, 421 BC to AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, Oxford: Legenda.

Handley, E.W. (1993) *Aristophanes and His Theatre*, in J.M. Bremer & E.W. Handley [edd.], *Aristophane*, Genève: Fondation Hardt.

Id. & Rea, J.R. [ed.] (1957) *The Telephus of Euripides*, London: Institute of Classical Studies.

Huss, B. (1999) *Xenophons Symposion: ein Kommentar*, Stuttgart: Teubner.

Ingrosso, P. [ed.] (2010) *Menandro. Scudo*, Lecce: Pensa MultiMedia.

Jouan, F. (1966) *Euripide et les légendes des Chants cypriens, des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*, Paris: Les Belles Lettres.

Kuritz, P. (1988) *The Making of Theatre History*, London: Prentice-Hall.

Lampert, L. (2010) *How Philosophy Became Socratic. A Study of Plato's Protagoras, Charmides and Republic*, Chicago: Chicago University Press.

Mauduit, C. (2000) *A la porte de la comédie*, Pallas 54, 25-40.

Id. & Moretti, J.-Ch. (2010) *Pollux, un lexicographe au théatre*, REG 123, 521-541.

Mastromarco, G. & Totaro, P. [edd.] (2006) *Commedie di Aristofane*, II, Torino: UTET.

Medda, E. [ed.] & Pattoni, M.P. [trad.] (1997) *Sofocle. Aiace, Elettra, Milano*: BUR.

Melandri, E. (2007) *Il rumore della porta all'uscita di un personaggio: sviluppo evalenza drammatica di uno stereotipo menandreo*, in R. Pretagostini & E. Dettori [edd.], *La cultura letteraria ellenistica. Persistenza, innovazione, trasmissione*, Roma: Quasar, 3-24.

Moretti, J.-Ch. (2000) *Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus à Athènes, au Ve s. av. J.-C.*, REG 113, 275-298.

Nagler, A.M. (1952) *A Source Book in Theatrical History*, New York: Dover Publications.

Nesselrath, H.-G. (1996) *Die Tücken der Sprecherverteilung. Euelpides, Peisetairos und ihre Rollen in der Eingangspartie der aristophanischen Vögel*, MH 53(2), 91-99.

Nünlist, R. (2009) *The Ancient Critic at Work*, Cambridge-New York: Cambridge University Press.

Paduano, G. [ed.] (2001) *Aristofane. Pluto*, Milano: BUR.

Pinotti, P. (2004) *Primus Ingredior. Studi su Properzio*, Bologna: Pàtron.

Pöhlmann, E. (1995) *Aristophanes auf der Bühne des 5. Jh.*, in Id. [ed.], *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, 133-142.

Revermann, M. (2006) *Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford: Oxford University Press.

Robson, J. (2009) *Aristophanes. An Introduction*, London: Duckworth.

Russo, C.F. (1984) *Aristofane autore di teatro*, Firenze: Sansoni.

Id. (1994) *Aristophanes. An Author for the Stage*, London-New York: Routledge.

Rutherford, W.G. (1905) *A Chapter in the History of Annotation*, London: Macmillan.

Saliou, C. [ed.] (2009) *Vitruve. De l'architecture. Livre V*, Paris: Les Belles Lettres.

Schönborn, A. (1858) *Die Skene der Hellenen*, Leipzig: S. Hirzel Verlag.

Sermamoglou-Soulamidi, G. (2014) *Playful Philosophy and Serious Sophistry. A Reading of Plato's Euthydemus*, Berlin-Boston: De Gruyter.

Taplin, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon Press.

Thorburn, J. (2005) *Companion to Classical Drama*, New York: The Facts on File.

Vetta, M. [ed.] & Del Corno, D. [trad.] (1989) *Aristofane. Le donne all'assemblea*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla.

Whallon, W. (1995) *Doors and Perspective in Choe.*, CQ 45(1), 233-236.

Willi, A. (2003) *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variations in Classical Attic Greek*, Oxford: Oxford University Press.

*Teatrografia*

Latella, A. (2009) *Nuvole*, adattamento di L. Russo, Perugia: Teatro Stabile dell'Umbria.

Pirrotta, V. (2013) *Donne al Parlamento*, traduzione di A. Capra, Siracusa: Inda.

Tiezzi, F. (2005) *Uccelli*, traduzione di D. Del Corno, Firenze: Teatro Goldoni.