

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

Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia

di Stefano Caciagli, Michele Napolitano, Martina Treu

Forme e funzioni del prologo nella commedia di Aristofane.

Il caso dei *Cavalieri* *

Gli studi moderni sul prologo comico trovano il loro punto d'avvio, salvo errore, dallo Schulprogramm di Franz Neseemann, *Zur formalen Gliederung der altattischen Komödie*. Erster Theil: *Der Prolog*, edito in due parti distinte tra il 1868 e il 1870 nei quaderni del Königliches Gymnasium di Lissa. Un lavoro che, precedente di un quindicennio l'uscita a stampa della *Gliederung* di Zieliński, pur certo invecchiato, va considerato senz'altro pionieristico. Il titolo generale e la specificazione esplicita del fatto che la sezione dedicata al prologo era stata pensata dall'autore come prima parte di un progetto che avrebbe dovuto con ogni probabilità includere anche il resto delle strutture formali comiche fanno peraltro immaginare una sensibilità complessiva ai problemi posti dalle strutture ricorrenti dell'*Archaiá* che, alla fine degli anni sessanta dell'Ottocento, può certo qualificarsi come ancora singolare, se non proprio eccezionale.¹

Ai non molto numerosi studi sul prologo comico di quinto secolo seguiti alla dissertazione di Neseemann farò riferimento nel corso del lavoro circoscrivendo il campo all'essenziale, prendendo cioè in considerazione solo i lavori specificamente relativi al prologo e tralasciando, salve rade eccezioni, le trattazioni contenute all'interno delle monografie dedicate, in tutto o anche solo in parte, alle strutture formali tipiche della commedia attica antica. Come mi è capitato di osservare di recente recensendo il bel volume di Marta Di Bari dedicato ai finali di Aristofane, al molto provvidenziale addensarsi di lavori di carattere formale che ha segnato negli ultimi decenni gli studi relativi alla commedia attica di quinto secolo la filologia italiana ha saputo contribuire in modo decisivo.² Pure, se le parabasi, prime e seconde, l'agone epirrematico, le sezioni lirico-coralì e i finali hanno ricevuto l'attenzione che meritavano, i prologhi, insieme alle scene episodiche postparaboliche, restano ancora

* Questo lavoro riproduce, con poche modifiche, il testo dell'intervento da me presentato in seno al convegno "Per un lessico della commedia greca" tenutosi a Milano, presso la Sala Napoleonica di Palazzo Greppi, nei giorni 2 e 3 febbraio del 2016. Agli amici del "Lessico del comico" il mio grazie più cordiale per il loro invito a partecipare al convegno da loro organizzato. Un grazie altrettanto caloroso a tutti coloro che intervennero in sede di discussione.

1. Tra i non molti lavori sulle strutture formali di *Archaiá* precedenti quello di Neseemann ricorderei qui Kock (1856), Hornung (1861), Ascherson (1862) e Genz (1865).
2. Napolitano 2015, 561.

scoperti: un motivo in più per cercare, in attesa che qualcuno pensi a un lavoro di taglio complessivo che ponga rimedio alla lacuna, di stilare un pur molto parziale e del tutto provvisorio bilancio. Il che mi propongo, appunto, con questo mio lavoro, che ho ritenuto opportuno limitare, nella sua parte finale, a un'analisi del prologo dei *Cavalieri*, pur ben consapevole come sono del fatto che si tratta di un testo inadatto a fornire un quadro complessivo dell'organizzazione e del funzionamento dei prologhi di *Archaia*, essendo, il prologo dei *Cavalieri*, rappresentativo solo di una specifica configurazione di prologo comico tra altre possibili. Fare riferimento a un testo permetterà però di entrare, per così dire, nel laboratorio di Aristofane: una prerogativa che mi è parsa prevalente, per importanza, ai limiti impliciti nel coinvolgimento di un testo rappresentativo solo entro certi confini, come dicevo, della tipologia formale della quale è esempio.

Per quanto attiene alla definizione formale del prologo comico non si può evitare di prendere le mosse dal capitolo dodicesimo della *Poetica* di Aristotele, che pure è dedicato, vale appena la pena di ricordarlo, alla definizione formale, secondo quantità, dei μέρη della tragedia: κατὰ ... τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα, per citare Aristotele, ovvero, nella traduzione allestita nel 2008 per i 'Classici' della Piccola Biblioteca Einaudi da Pierluigi Donini, «dal punto di vista quantitativo e come risultanti separatamente dalla sua divisione» (Arist. *Po.* 1452b15), a distinguere la partizione quantitativa, definita nel corso del capitolo dodicesimo, da quella, di ordine piuttosto qualitativo che quantitativo, operata nel capitolo sesto in relazione alle sei parti καθ' ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγωδία, «grazie alle quali la tragedia risulta di una certa qualità», ancora secondo la traduzione di Donini, ovvero il racconto, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e il canto (Arist. *Po.* 1450a8-10). Dei sei μέρη elencati nel capitolo dodicesimo il primo è, appunto, il prologo, che Aristotele definisce nel modo che segue: ἔστιν δὲ πρόλογος ... μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, «prologo è la parte completa della tragedia che precede l'ingresso del coro». Una definizione che, per quanto relativa ai prologhi tragici e non a quelli comici, e anche a voler prescindere, qui, dai ben noti problemi sollevati dall'autenticità dell'intero capitolo dodicesimo della *Poetica*, non vedo motivo per non ritenere esportabile anche ai prologhi comici di quinto secolo.

Il prologo di *Archaia*, dunque, come l'organismo, ampio, complesso e articolato, che si estende dall'inizio della *pièce* fino al primo ingresso del coro in orchestra e all'attacco della

parodo. Una definizione che ha il pregio, intanto, di essere in linea non solo con la definizione descrittiva riservata nella *Poetica* al prologo tragico, ma anche con le più tarde cristallizzazioni di derivazione aristotelica, relative tanto alla tragedia quanto alla commedia: penso, per fare solo un esempio, forse il più significativo, alla definizione di prologo comico che si incontra nel *Tractatus Coislinianus*: πρόλογός ἐστι μέρος κωμωδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ (15 p. 67, 52 Koster), una definizione della quale non credo si possa evitare di tenere conto, del tutto indipendentemente dalla valutazione del rapporto che lega il *Tractatus* alla *Poetica*, un rapporto, sia detto qui *en passant*, che io vedo indiretto e mediato, in linea con quanto distesamente affermato, da ultimo, da Heinz-Günther Nesselrath nelle dense, lucide pagine dedicate al *Tractatus* nel suo bel libro sulla commedia di mezzo³ assai più che come riflesso diretto, se non come vero e proprio *excerptum*, di quanto Aristotele avrebbe argomentato nel perduto libro sulla commedia, il disperso, e fantomatico, secondo libro della *Poetica*.⁴ Se è vero, peraltro, quanto Nesselrath afferma in relazione alle definizioni fornite nel *Tractatus* a proposito di ἐπεισόδιον e ἔξοδος (per ἐπεισόδιον si veda Nesselrath (1990) 144 n. 98: «wieder einmal dürfte der *TC* durch platte Übertragung einer in der aristotelischen *Poetik* auf die Tragödie angewandten Terminologie unnötige Verwirrung gestiftet haben»); per ἔξοδος Nesselrath (1990) 144: «das ist nicht nur eine wenig geschickte Übernahme im Ausdruck, sondern auch eine bedenkliche Vergrößerung im Gedanken»), direi che la definizione di prologo si presta meno bene a obiezioni del genere, e può essere, pur con ovvia cautela, accolta.

Resta fermo, a ogni modo, il fatto che la definizione aristotelica di prologo tragico, e a molto maggior ragione quella di prologo comico contenuta nel *Tractatus*, non ci dicono nulla su cosa si intendesse indicare col termine πρόλογος a livello di quinto secolo. Le reiterate occorrenze del lemma πρόλογος nella sezione dell'agone delle *Rane* nel corso della quale prima Euripide e poi Eschilo sottopongono a puntigliosa verifica, appunto, i prologhi del rivale (Ar. *Ran.* 1119-1250) non ci dicono altro, e non è poco, in fondo, che il termine, almeno per i prologhi tragici, non soltanto era già in uso alla fine del quinto secolo, ma che

3. Nesselrath 1990, 102-149.

4. È, questa, come è ben noto, la tesi sostenuta da Janko (1984).

esso era forse, a quel livello cronologico, di uso già consolidato.⁵ Il che, del resto, può essere affermato – per la commedia, per giunta – anche per un altro lemma che siamo abituati a ricondurre alla letteratura di taglio trattatistico, dalla *Poetica* di Aristotele in poi: intendo riferirmi al termine ἐπεισόδιον, che, prima che nella *Poetica* tra i μέρη della tragedia, ricorre già in un frammento della Πυτινή di Cratino (fr. 208, 2 K.-A.) e più tardi nel fr. 15 K.-A. di Metagene, dal Φιλοθύτης.⁶ Analogo discorso per il termine πάροδος, che in Aristotele, oltre che nella *Poetica*, ricorre in un passo dell' *Etica Nicomachea* (IV 2, 6, 1123a19-24) che, per le sue prerogative non tecniche, e anche al netto dei considerevoli problemi di esegesi che pone (problemi per i quali rimando all'ottimo lavoro di G. M. Sifakis, *Aristotle, E.N., IV, 2, 1123 a 19-24, and the Comic Chorus in the Fourth Century*, *AJPh* 92/3, 1971, 410-432, con il quale sono perfettamente in linea), suggerisce l'idea che il termine nel quarto secolo, e con ogni probabilità già prima, fosse in uso corrente non soltanto in ambito teorico e trattatistico, ma anche nella comune pratica teatrale, commedia compresa. Il che detto, e per tornare ai prologhi, considerato il fatto che, salva un'unica e isolata eccezione, nella scena delle *Rane* che ho chiamata in causa poco fa, a essere citati sono esclusivamente i versi di apertura delle tragedie di volta in volta sottoposte a esame, resta, ovviamente, in dubbio se con πρόλογος alla fine del quinto secolo si intendesse indicare la sola parte iniziale della tragedia – i versi, ad esempio, del monologo espositivo precedente all'ingresso in scena di personaggi diversi dal προλογίζων nel caso di tragedie aperte da monologhi – oppure, come è in Aristotele, l'intera sezione precedente l'attacco della parodo: un punto che, messo a ragione in risalto da Dover nel suo commento al verso 1119 delle *Rane*,⁷ è reso ancor più problematico, se si vuole, dal fatto che, nel citato passo della *Poetica* dedicato alla definizione di πρόλογος, l'ἔλον che si accompagna a μέρος potrebbe essere frutto di aggiunta seriore.⁸

Quanto alla commedia, la situazione è ancora più intricata e oscura, né aiutano gran-

5. Concordo, in questo, con quanto nota al proposito Lucas 1968, 136 *ad* 52b19: «this term for the first part of a play goes back at least to Aristoph. *Ran.* 1119, where it is clearly a word in common use».
6. Utile discussione in Pellegrino 1998, 328.
7. Dover (1993), 331 *ad* 1119: «it is questionable whether Aristophanes used the word that way (*scil.* il termine πρόλογος nella medesima accezione in cui è usato e definito da Aristotele); all the examples in 1119-1241 [...] are the opening lines of plays».
8. Così, ad esempio, Lucas 1968, 137: «possibly added in order to distinguish the prologue from the opening monologue characteristic of Euripides».

ché gli unici due passi di Aristotele nei quali ricorrono riferimenti espliciti al prologo comico: la digressione su origini e primi sviluppi del genere comico a Atene contenuta all'inizio del capitolo quinto della *Poetica* (*Po.* 1449b1-6) e il parallelo istituito, in seno al capitolo quattordicesimo del terzo libro della *Retorica*, tra i *προοίμια* dei discorsi giudiziari, da un lato, e *προοίμια* epici e prologhi drammatici, dall'altro (*Rb.* 1415a8-22: a rigo 22, *καὶ ἡ κωμῳδία ὡσαύτως*, il riferimento, del resto cursorio, alla funzione espositiva dei prologhi comici nel confronto con le analoghe funzioni proprie di quelli tragici). In fondo, i due passi aristotelici che ho appena citato, come anche i versi 283-284 Gow di Macone, ove il plurale *πρόλογοι* ricorre, nella mordace replica di Gnatena a Difilo, a designare i prologhi di quest'ultimo, non fanno molto altro che dirci, ancora una volta, che il termine *πρόλογος* era in uso non solo per la tragedia, ma anche per la commedia, in ambito di quarto e terzo secolo, e con ogni verosimiglianza già prima, ma non aiutano in alcun modo a immaginare che cosa si intendesse con *πρόλογος* da un punto di vista formale, specie per quanto attiene all'estensione della sezione che così veniva indicata e denominata.

Si dovrà dunque correre il rischio, del resto consapevole, di utilizzare il termine prologo in un'accezione più estesa e comprensiva di quella con la quale il termine era utilizzato a livello di quinto secolo. Un rischio che correrò anch'io, d'altronde, proponendo un'analisi del prologo dei *Cavalieri* che terrà presente, appunto, tutta la sezione che si estende dall'esordio del dramma fino al primo intervento del coro, ovvero i versi 1-246, in linea, il che mi conforta, con la stragrande maggioranza degli studiosi che si sono occupati dei prologhi dell'*Archaia* – a partire dai padri fondatori degli studi moderni centrati sulle strutture formali tipiche della commedia di quinto secolo, ovvero il già citato Thadeusz Zieliński della *Gliederung der altattischen Komödie* (Leipzig 1885) e Paul Mazon, autore, poco più tardi, dell'altrettanto fondamentale *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane* (Paris 1904). Il rischio più grosso risiede, naturalmente, nel trasferimento alla commedia di categorie descrittive, prologo compreso, che l'Aristotele della *Poetica* applica, come si è detto, alla tragedia. Nel che, però, non vedrei un problema di portata davvero rilevante se non fosse per la considerazione del fatto che, almeno a quanto è dato di vedere, i prologhi tragici mostrano prerogative notevolmente diverse da quelle che appaiono proprie dei prologhi aristofanei superstiti, sensibilmente più estesi, quanto a numero di versi, e altrettanto sensibilmente più

articolati e significativi quanto all'incidenza di ciò che vi ha luogo in relazione all'economia complessiva del dramma che sono di volta in volta chiamati a introdurre.⁹

Il quadro messo a punto dalla filologia ottocentesca, che tendeva, come è ben noto, a considerare il prologo tragico di quinto secolo, nel suo progressivo consolidarsi dalle origini, per noi purtroppo in gran parte nebulose, fino alle configurazioni sperimentate da Euripide, un'innovazione intervenuta nel tempo rispetto a un modello di tragedia che non ne prevedeva, in origine, la presenza, credo abbia resistito bene al tempo. Nulla osta, dunque, a immaginare un percorso in tutto o in parte simile anche per la commedia, delle cui articolazioni formali più caratteristiche e idiosincratiche, la parabasi e l'agone epirrematico, il prologo certo non fa parte. Comunque si voglia immaginare la commedia attica delle origini e dei primi decenni, a partire dagli *Acarnesi* Aristofane non solo scrive commedie provviste di prologo, ma costruisce i suoi prologhi facendone strutture sensibilmente più estese e articolate, come dicevo, rispetto ai prologhi tragici contemporanei: un dato che, significativo entro certi limiti, perché parziale e difettivo, non potrà però essere ignorato. Altro conto, naturalmente, è provare a spiegare il fenomeno del quale ho appena detto. Forse la più ampia articolazione del prologo comico rispetto a quello tragico potrà essere letta come conseguenza di un fatto, in sé ovvio, al quale ricordo di essere stato reso pienamente sensibile per la prima volta, a suo tempo, da uno splendido lavoro di Ernst-Richard Schwinge sui *Cavalieri* di Aristofane.¹⁰ Il fatto, cioè, che, mentre la tragedia fonda i suoi intrecci su vicende desunte da un repertorio, quello del mito, che, pur non essendo certo monolitico, garantiva al poeta e al suo pubblico una griglia di riferimento salda e precostituita, permettendo all'uno di esporre gli antefatti dell'azione in modo tendenzialmente sintetico e all'altro di orientarsi senza grosso sforzo in attacco di rappresentazione, il poeta comico mette in scena vicende che, prive di ogni possibile riferimento esterno, e di volta in volta uniche nel loro assetto narrativo, pur all'interno di un quadro rigidamente normato da un punto di vista drammaturgico e formale, hanno bisogno di essere dipanate nei loro presupposti e nel loro primo svolgimento con un certo agio, a evitare il più possibile il permanere di aree di disorientamento negli spettatori.

9. Per l'estensione dei prologhi aristofanei in relazione all'estensione complessiva delle commedie si veda la comoda tabella sinottica fornita da Okál 1991, 111.

10. Schwinge 1975.

Per quanto considerazioni di altro segno siano ovviamente affiancabili a quelle che ho provato a argomentare adesso, chi ritenga ragionevole questo tentativo di spiegazione potrà immaginare estensione e articolazione del prologo comico di quinto secolo funzionali alle prerogative del genere e dunque accogliere senza particolari difficoltà l'interpretazione estesa della struttura formale del prologo comico che proporrei di applicare all'analisi degli esempi aristofanei superstiti. Tale interpretazione ha del resto il pregio, come dicevo, di essere in linea con il piano descrittivismo che Aristotele riserva nella *Poetica* alla definizione di prologo tragico. Un approccio descrittivo che è a sua volta del tutto ragionevole nell'isolare, come blocco incipitario delle *pièces*, una struttura omogenea, priva cioè di fratture formali significative tanto in relazione al coinvolgimento esclusivo degli attori e all'esclusione del coro, quanto, per conseguenza, a livello metrico: il che, se vale per la tragedia, vale allo stesso modo anche per la commedia. Va d'altronde osservato che tentativi di definizione alternativi all'approccio descrittivo di matrice aristotelica non hanno sortito, almeno a mio modo di vedere, effetti incoraggianti. Penso qui, ad esempio, alla definizione di prologo di recente avanzata, per Aristofane, da Sandrine Coin-Longeray, per la quale il prologo aristofaneo sarebbe da identificare come segue: «toute la partie qui va précéder l'énonciation de l'idée-solution du héros».¹¹ Una definizione che, intanto, presuppone nozioni in quanto tali problematiche, a partire da quella di 'idée-solution', così vicina alla categoria di 'komisches Thema' messa a punto da Klaus-Dietrich Koch¹² e rivelatasi nel tempo assai più gravida di aporie, nella sua rigidità eccessivamente schematica e generalizzante, che foriera di autentici progressi sul piano dell'esegesi delle singole commedie, e che, poi, si palesa da subito quanto mai impropria e diseconomica. Impropria perché obbliga, in fondo, a fare i conti senza motivo con l'idea che i prologhi comici di quinto secolo fossero legati, nella loro definizione formale, a fatti di contenuto piuttosto che a costanti strutturali, un'idea di taglio molto libresco, a ben vedere, e dunque assai difficilmente sovrapponibile alla sensibilità integralmente aurale del pubblico delle rappresentazioni; diseconomica perché obbliga l'esegeta moderno che voglia isolare il 'début' di una commedia a individuare, in via preliminare, il punto di snodo tra quanto precede e quanto segue la messa a punto della 'idée-solution' da

11. Coin-Longeray 2008, 316.

12. Koch 1965.

parte dell'eroe comico, con l'ovvia, e sgradita, conseguenza che tutto ciò che preceda tale punto di snodo, ovvero, non dimentichiamolo, i primi versi della commedia, finisce inevitabilmente per essere relegato al rango di puro intrattenimento. Un problema, questo, con il quale la Coin-Longeray, che pure ne è ben consapevole, non mi sembra riesca a fare i conti in modo del tutto persuasivo.

Vengo dunque al prologo dei *Cavalieri*, che mi propongo di scorrere per osservarne, nei limiti del possibile, il funzionamento. Alla fine della rapida scorsa che intendo offrire cercherò di tirare, a chiusa del mio intervento, alcune conclusioni di taglio più generale e complessivo su forma e funzione del prologo comico. Per cominciare con qualche osservazione sulla ripartizione interna del prologo dei *Cavalieri*, dico subito che trovo eccessivo l'atomismo proposto da Ignacio Rodríguez Alfageme nel suo pur complessivamente pregevole lavoro del 1997 sulla struttura scenica del prologo aristofaneo.¹³ Nel prologo dei *Cavalieri* Rodríguez Alfageme arriva a isolare ben nove sottosezioni, prendendo a unità di misura, a criterio di ripartizione, una nozione di scena, o sequenza, che a me pare però fuorviante: «le temps de la représentation pendant lequel les mêmes personnages restent en vue des spectateurs, y compris les personnages muets, de façon que l'entrée ou la sortie de quelqu'un signale une nouvelle scène».¹⁴ Il criterio così isolato da Rodríguez Alfageme parte, sia ben chiaro, da una preoccupazione, quella di tenere conto delle componenti visuali della rappresentazione, a partire dai fatti di cinesica, che mi guarderei bene dal considerare irrilevante. Si tratta, al contrario, di un aspetto a tal punto centrale da dover essere indagato, ove il fuoco si concentri attorno all'attacco delle *pièces*, tragiche e comiche, anche in relazione a ciò che è possibile ricostruire degli eventuali movimenti scenici degli attori nel tempo immediatamente precedente alla recitazione delle battute incipitarie: un problema al quale, per i prologhi comici di *Archaia*, si è dimostrato particolarmente sensibile Geoffrey Arnott in un lavoro del 1993.¹⁵

Il punto debole, nell'approccio di Rodríguez Alfageme, risiede a mio avviso nel fatto che non ogni movimento scenico d'attore, che sia di entrata in scena o di uscita dalla scena,

13. Rodríguez Alfageme 1997.

14. Ivi 43 s.

15. Arnott 1993, 14-16.

è rilevante anche da un punto di vista strutturale. E dunque, per esempio, ha senso isolare come scene distinte, pur facendole afferire a una sequenza unitaria, i primi cinque versi della commedia, da un lato, e poi i versi da 6 a 97, dall'altro, sulla base del solo fatto che i primi cinque versi della commedia sono recitati in breve monologo dal primo servo mentre i rimanenti novantuno sono recitati da entrambi i servi, fino alla provvisoria, brevissima uscita del secondo in cerca del vino che dovrà servire a escogitare la trovata (il $\tau\iota\ \delta\epsilon\zeta\iota\acute{o}\nu$ evocato a v. 96) adatta ad affrancare i due servi dai soprusi di Paflagone? Direi proprio di no, e a tanto maggior ragione quanto più si ponga mente al fatto che l'assetto scenico e drammaturgico escogitato da Aristofane per l'attacco della commedia prevedeva con ogni verosimiglianza, se non con assoluta certezza, la visibile presenza in scena di entrambi i servi fin da subito. La prima autentica frattura formale, il primo punto di effettiva discontinuità strutturale, cade in realtà, nel prologo, in corrispondenza dei versi 35-39: versi che, al centro, alcuni anni fa, di un bel lavoro di Angela Andrisano,¹⁶ nel rompere per un momento, ma in modo flagrante, quella che i teorici del teatro chiamano illusione scenica, e formulando, insieme, un appello espresso al pubblico in cerca di un segno esplicito di approvazione (vv. 37-39), servono da snodo, da cerniera, tra la sezione dialogica incipitaria e il lungo e dettagliato monologo espositivo per mezzo del quale il primo servo informa gli spettatori degli antefatti dell'azione (vv. 40-70).

Si tratta, come è noto, di un assetto, piuttosto ben studiato già a partire dall'Ottocento,¹⁷ che ricorre, in Aristofane, anche nei prologhi di *Vespe* e *Pace*: due personaggi di rango servile (gli anonimi $\omicron\iota\kappa\acute{\epsilon}\tau\alpha\iota$ di *Cavalieri* e *Pace*; Sosia e Xantia nelle *Vespe*) che dialogano tra loro per un certo numero di versi fino al momento in cui uno dei due prende la parola, da autentico $\pi\rho\omicron\lambda\omicron\gamma\iota\zeta\omega\nu$, per mettere al corrente il pubblico della situazione che fa da sfondo all'attacco della commedia. Il fatto che tale assetto ricorra, nell'Aristofane superstite, in tre commedie cronologicamente contigue, e poi non più, sembra suggerire una predilezione circoscritta nel tempo, l'adesione a una configurazione del prologo che potrebbe essere stata particolarmente *à la page*, sulle scene comiche attiche, nel torno di anni che videro la rappresentazione delle tre commedie di Aristofane che ne attestano l'utilizzo, per poi uscire progressivamente di scena. In mancanza del quadro di contesto, è però impossibile

16. Andrisano 1997-2000.

17. Kachler 1877; si veda poi soprattutto Heß 1953, 1-32.

stabilire se si tratti di una *Erfindung* aristofanea, o se invece Aristofane non abbia fatto altro che sperimentare in proprio, nelle tre commedie in questione e forse altrove, in commedie riconducibili, per composizione e rappresentazione, al medesimo periodo, una tipologia di prologo introdotta da altri. Altrettanto impossibile stabilire fino a che punto e in che termini questa tipologia di prologo sia stata concretamente utilizzata dai poeti colleghi e rivali di Aristofane.

Un dato di importanza non secondaria, questo: solo il quadro di contesto permetterebbe, infatti, di valutare la portata dell'operato di Aristofane nelle tre commedie in questione quanto, ad esempio, al grado di sperimentazione, di libertà di movimento, che Aristofane avrà potuto esperirvi rispetto a una struttura formale di prerogative piuttosto rigide, tanto in relazione a suoi eventuali esperimenti precedenti nel tempo, quanto rispetto a ciò che di questa tipologia di prologo avevano fatto e continuavano a fare i suoi rivali. Una riflessione, determinata dallo stato più che mai lacunoso della documentazione, che dovrebbe ispirare cautela anche in chi voglia credere, come me, alla più volte predicata, specie in ambito tedesco, flessibilità di Aristofane nell'utilizzo delle strutture fisse proprie del genere da lui praticato, tanto in relazione alle strutture di prerogative formali più stabili e rigide (parabasi; agone epirrematico) quanto in relazione a sequenze che, come i prologhi e i finali, sembrano invece mostrare un tasso di variabilità più pronunciato. Assai ragionevoli, e salutari, a questo proposito, le osservazioni che trovo adesso svolte da Fausto Montana alla fine della sua recensione al già citato volume di Marta Di Bari sui finali di Aristofane: «Tenere memoria critica della natura a rigor di termini non letteraria ma performativa del dramma attico e del ruolo storicamente funzionale (strumentale) del 'testo' (cioè, in pratica, del libretto) dovrebbe favorire l'allentamento delle nostre rigidità interpretative anche rispetto agli *usus* autoriali: che certe volte sono definiti per *petitio principii* e applicati in campo ermeneutico con inconcludente circolarità assiomatica, omettendo la possibilità del tutto naturale della varietà e variabilità diacronica e sincronica delle poetiche. Per esempio: a partire da quando e fino a che punto esistette un 'uso' aristofaneo nella concezione dei finali comici?».¹⁸ Un'avvertenza che vale, ovviamente, anche per i prologhi.

18. Montana 2015, 504.

Come che sia, quel che si osserva nel lungo scambio dialogico che porta dalla chiusa del monologo espositivo all'ingresso in scena del salsicciaio (vv. 71-149) è qualcosa di molto diverso, sul piano dei contenuti e delle funzioni, rispetto al più circoscritto dialogo iniziale. Il che, sia detto quasi tra parentesi, mi spingerebbe a immaginare una ripartizione del prologo in quattro sottosezioni: la prima estendentesi dall'attacco della commedia fino all'inizio del monologo, la seconda comprendente il monologo e il resto del dialogo tra i due servi, la terza e la quarta marcate invece, al loro inizio, da due ingressi in scena significativi anche da un punto di vista strutturale: il primo ingresso in scena del Salsicciaio prima (v. 150), poi la prima comparsa di Pafлагone (v. 235). Quanto ai vv. 71-149, sarei più che mai propenso a isolarli decisamente da quanto precede. Nei primi quaranta versi della commedia, salvi forse i cinque versi di esordio del primo servo, che forniscono primi, aurorali elementi di informazione quanto alla trama della commedia, l'intento di Aristofane sembra davvero limitato al puro e semplice intrattenimento del pubblico.¹⁹ A questo ridurrei la lamentosa *ξυναυλία* su arie di Olimpo dei versi 8-10, il cursorio inserto paratragico che fa da preludio, ai versi 16-19, al consueto coinvolgimento scommatico di Euripide per il tramite della madre erbivendola, il gioco verbale su *μόλωμεν/αὐτομολῶμεν* dei versi 21-29 e infine gli stessi versi 30-34, nei quali pure si è voluto vedere, credo a torto, un riferimento allusivo alla *pietas* di Nicia,²⁰ anche se poi è opportuno non mancare di cautela nel dismettere come puro intrattenimento anche ciò che davvero non sembra altro che puro *lusus* comico. Se è vero infatti, ad esempio, che il gioco verbale su *μόλωμεν/αὐτομολῶμεν* dei versi 21-29 sembra non molto più che un pretesto per l'allusione oscena alla masturbazione veicolata dal ricorso esplicito al verbo *δέφεισθαι* ai versi 24 e 29, è vero anche che il problema della diserzione degli schiavi non poteva certo risuonare privo di implicazioni persino sinistre alle orecchie di un pubblico di spettatori che solo pochi anni prima, nell'imminenza ormai dello scoppio delle ostilità, avevano udito lucidamente prefigurato il rischio delle *αὐτομολίαι* in seno al discorso pronun-

19. Così, ad esempio, Arnott 1993, 22: «*The Knights* begins with 35 lines of dialogue between two Athenian slaves, and the only expository distillation dropped into them is the information that the master of the household has just bought a Paphlagonian slave whose arrival has spelled disaster for the other slaves. Everything else in these lines is comic patter».

20. Si vedano, a questo proposito, le giudiziose osservazioni svolte da Vinicio Tammaro in un lavoro del 1991 dedicato a una radicale e complessiva messa in discussione dell'idea, pur molto fortunata, che dietro i due servi del prologo dei *Cavalieri* siano da scorgere Demostene e Nicia: Tammaro 1991, 147.

ciato da Pericle in assemblea a favore della guerra contro i Lacedemoni (Th. I 142,4), e che avrebbero del resto visto puntualmente inverarsi la profezia di Pericle nel 413, ai tempi della fortificazione di Decelea da parte degli Spartani: fonte, ancora una volta, Tuciddide, il quale, a VII 27,5, evoca la diserzione di ben ventimila schiavi (τῆς τε γὰρ χώρας ἀπάσης ἐστέρηντο καὶ ἀνδραπόδων πλεον ἢ δύο μυριάδες ἠύτομολήκεσαν). Allo stesso modo, non è da escludere che nei versi 13b-19 sia da scorgere qualcosa di più che un semplice e inoffensivo diversivo scommatico, ovvero un preciso e consapevole intento metateatrale, come suggerisce Lauriola (2010) 232-235.

Certo è che, sul dialogo contenuto nei versi successivi al monologo espositivo, è come se la luce nuova del monologo riverberasse i suoi effetti, configurandolo in termini integralmente diversi rispetto al dialogo iniziale. Fornita al pubblico, dopo la già eloquente anticipazione di v. 4 s., ogni possibile informazione sullo spazio scenico che fa da sfondo all'azione;²¹ chiarita l'identità del vecchio Demos, il padrone di casa, e del suo servo di recente acquisto, Paflagone, dipinto secondo i canoni più tipici della caratterizzazione comica del demagogo; stabilito saldamente l'impianto metaforico, e anzi, allegorico, del discorso comico che sta per svolgere;²² descritto il segno del rapporto che lega Demos al suo nuovo servo; svolte allusioni inequivoche alla situazione del momento, specie attraverso il coinvolgimento in maschera comica dei fatti di Pilo, ai versi 54-57, Aristofane svolge il resto del dialogo tra i due servi in modo da farne il naturale seguito del monologo espositivo. La conseguenza più impressionante risiede, credo, nei termini in cui il materiale discorsivo elaborato nel fitto dialogo tra i due personaggi in scena, pur conservando pienamente il suo potenziale comico, perde totalmente il carattere pur entro certi limiti gratuito, irrelato, episodico che appare possedere, come si è visto, nella sezione incipitaria del prologo. Si faccia cioè, da espediente più o meno improvvisato, fatto costitutivo dell'azione messa in scena, ora recuperando e sviluppando elementi già messi a tema in precedenza nel fitto ordito motivi-

21. Si veda, a tal proposito, Sánchez García 2006.

22. Si pensi, solo per fare un esempio, alla martellante insistenza con la quale, in relazione a Paflagone, vengono coinvolti lemmi afferenti alla sfera della lavorazione del cuoio, a rendere inequivocabile l'identificazione di Paflagone con Cleone: βυρσοδέψην Παφλαγόννα (v. 44); βυρσοπαφλαγών (v. 47); κοσκυλματίος ἀκροισι (v. 49); βυρσίνην (v. 59); βυρσαίετος (vv. 197, 203 e 209).

co del monologo, ora anticipando temi e motivi destinati ad avere sviluppo sostanziale nel seguito della commedia.

Così, la grottesca immagine con la quale Paflagone è metamorfosato in una sorta di mostruoso colosso che occupa la Grecia in ogni sua parte e al cui sguardo dall'alto nulla sfugge, come accade a Zeus (vv. 74-79), se è costruita per il tramite di utensili comici comuni, a culminare nei rutilanti giochi paretimologici che coinvolgono gli etnonimi di invenzione accumulati in serie al verso 78 s., è però essenziale a ribadire in modo nuovo alcune delle idee messe a tema appena prima, nel corso del monologo, in relazione alla caratterizzazione demagogica del personaggio preso di mira: il suo occhiuto controllo, la sua *εὐρυπρωκτία*, la sua insaziabile, vorace rapacità di ladro. La trovata del verso 83 s., apparentemente gratuita nel suo coinvolgimento di Temistocle, ha invece il compito di introdurre, nel contesto dell'economia tematica dei *Cavalieri*, un personaggio, Temistocle, appunto, attorno al quale Aristofane riflette a lungo nel seguito della commedia, come ha mostrato benissimo Fausto Montana in un lavoro del 2002.²³ Anche il simposietto eslege inscenato dai due servi immediatamente dopo, ai versi 85-114, coinvolge un istituto, quello, appunto, del simposio, che, oltre a essere elemento costitutivo delle pratiche delle *élites* aristocratiche rappresentate in modo tutt'altro che episodico, nei *Cavalieri*, dai componenti del coro, costituisce uno degli ingredienti primari dell'impianto tematico della commedia.²⁴ Così, del resto, è anche della scena degli oracoli contenuta ai versi 115-143, un episodio che anticipa non soltanto gli sviluppi interni al prologo, ovvero la sezione (vv. 195-222) nel corso della quale il Salsicciaio, appena giunto in scena, viene progressivamente convinto dal primo servo di essere l'erede designato di Paflagone alla guida della città proprio in forza della recitazione dell'oracolo sottratto appena prima allo stesso Paflagone, ma anche il grande agone di oracoli che, incastonato tra il canto corale dei versi 973-996 e l'amebeo lirico contenuto ai versi 1111-1150, segna il momento culminante della capitolazione di Paflagone.

Ma il discorso potrebbe essere esteso a ambiti più circoscritti: alla ricorrenza, ad esempio, di sfere semantiche significative, quando non di lemmi isolati, dei quali sarebbe

23. Montana 2002.

24. Cfr. da ultimo Pütz 2007, 103-111 e Wecowski 2014, 66, per il quale i versi 92-94 rifletterebbero, appunto, «a state of minds of the fifth-century Athenian élites».

interessante studiare le prime ricorrenze nel prologo per poi seguirne il periodico riaffiorare nel corso della commedia. Basti, qui, un cenno al repertorio lessematico relativo alla caratterizzazione del Paflagone, un repertorio che, continuamente ribadito, variato e ricombinato nell'arco dell'intera commedia, è però messo compiutamente a punto già nel corso del prologo: penso, ad esempio, all'ambito semantico dell'inganno e dell'adulazione (vv. 48, 215 s.); a quello della ripugnanza, espresso da lemmi quali βδελυρός e μιάρος (vv. 125, 134, 193, a non dir nulla dei pur problematici versi 230-233, che, comunque intesi, presuppongono ovviamente la disgustosa bruttezza di Paflagone); a quello della ribalderia calunniosa, che si addensa ripetutamente attorno a lemmi afferenti alla sfera della πανουργία e della διαβολή (vv. 7, 45, 64); a quello della rapacità predatoria, rappresentato da una costellazione di lemmi: ἀρπάζω e composti, αἰτέω, δωροδοκέω (vv. 52, 56, 205); a quello del frastuono scomposto e violento dell'oratoria e, più in generale, dei modi, degli atteggiamenti, delle strategie pubbliche tipiche del demagogo (vv. 137, 214, 218). Un repertorio lessematico che, riccamente declinato lungo tutto l'arco del prologo, trova la sua prima ripresa in grande stile già nei primi versi eseguiti dal corifeo in attacco di parodo (vv. 247-254), versi il cui effetto ossessivamente martellante, oltre che alla loro collocazione in apertura di una parodo di inseguimento e al ritmo cadenzato dei trochei, si deve certo anche al fatto che lo spettatore vi trovava ribadita in denso ammasso una quota non insignificante di lemmi che aveva già udito ripetutamente affiorare nei versi precedenti. Altrettanto dicasi, solo per fare ancora un esempio, del motivo dell'epifania divina, che, veicolato da terminologia di taglio, per così dire, tecnico, a partire dall'uso di φαίνω e composti, ricorre già nel prologo associato alla comparsa del Salsicciaio, nei versi di annuncio del primo servo (vv. 147-149), per poi affiorare a più riprese nel corso dei *Cavalieri* fino a definire, in una luce quanto mai ambigua, l'epifania di Demos ringiovanito nel finale della commedia.²⁵ I versi 71-149, nel conferire elaborazione ulteriore a elementi già messi a tema in precedenza e nell'anticipare, a un tempo, motivi destinati a trovare elaborazione nel seguito della *pièce*, si caricano del compito, nodale, di porre le basi per i primi sviluppi dell'azione: il che, nei *Cavalieri*, avviene, ancora in pieno regime di prologo, si badi, a partire dal primo ingresso in scena del Salsicciaio al verso 150.

25. Cfr. Kleinknecht 1939 e, da ultimo, Di Bari 2013, 105 ss.

Il prologo comico, dunque, come struttura che, pur comprendendo, specie in attacco, elementi di evasione, di puro e semplice intrattenimento, in corrispondenza, del resto, di un momento sensibile della commedia, il suo incipit, un momento che il poeta comico poteva cercare di sfruttare per fare colpo sui suoi spettatori e sui giudici con trovate comiche prive di qualsivoglia risvolto di ordine complessivo, è però funzionale, in essenza, a mettere in movimento il motore dell'azione, garantendo agli spettatori l'orientamento del quale hanno più che mai bisogno e mettendo, per così dire, sul tappeto l'intera gamma del repertorio motivico della commedia che di volta in volta introduce. Questo processo innesca meccanismi non superficiali di coinvolgimento, chiama, cioè, il pubblico a cooperare attivamente nell'operazione di decodificazione dell'impianto della commedia sulla base dei dati che appunto nel corso del prologo gli vengono a poco a poco somministrati per progressivo incremento di informazioni. Al punto che, almeno nei prologhi di *Cavalieri, Vespe e Pace*, l'organizzazione del discorso finisce per assomigliare a una sorta di enigma, che il pubblico è chiamato a sciogliere progressivamente: così, benissimo, Zimmermann in una nota della sua recente messa a punto per il nuovo *Handbuch der Altertumswissenschaft*.²⁶

Credo, per chiudere, che le osservazioni che ho cercato di svolgere rendano chiaro il ruolo essenziale, costitutivo, del prologo comico di quinto secolo in relazione al complesso della *pièce*: del tutto indipendentemente da quanto si voglia immaginare dei primordi della commedia attica, e anche a voler considerare il prologo comico, diversamente dalla parabasi e dall'agone epirrematico, come uno dei frutti più innovativi dell'evoluzione della commedia da spettacolo poco più che improvvisato e rudimentale a fatto di teatro drammaturgicamente compiuto e inserito a pieno titolo all'interno del sistema cittadino delle rappresentazioni, nelle commedie che Aristofane mette in scena a partire dal 425 a. C., data di rappresentazione degli *Acarnesi*, il prologo si presenta come un organismo esteso, articolato, pienamente maturo, e insieme come una struttura essenziale all'economia complessiva del dramma. Mi piace, allora, chiudere, con le parole pronunciate a Siracusa da Carlo Ferdinando Russo, appunto in relazione al prologo aristofaneo, in occasione dell'undicesimo congresso internazionale di studi sul dramma antico: «Torno a un altro giovane, Zieliński,

26. Zimmermann 2011, 687: «Man könnte geradezu von einem dramatischen Rätsel sprechen, das später im Verlauf der Handlung aufgelöst wird».

quando scriveva che il prologo è spesso strappabile, e citava le *Vespe*: in questo giuoco allo strappo, io parteciperei con gli *Acarnesi*; ma sarebbe uno smembrare, fra le proteste di Pier della Vigna. Il prologo ha infatti radici profonde nell'albero [...]. Se tu strappi il prologo, hai lo spettacolo spontaneista all'aperto, come era una volta». ²⁷ Ma non basta, perché del prologo comico, o almeno dei prologhi aristofanei, ove più ove meno, e certo nel caso del prologo dei *Cavalieri* con entusiasmo incondizionato, bisognerà che si predichi, oltre che l'efficacia drammaturgica, la straordinaria bellezza. Poco oltre il passo appena citato, in chiusa di intervento, Russo citava una pericope dal finale dei *Geständnisse* di Heinrich Heine: un passo famoso, nel quale Heine contrappone l'Aristofane del cielo, ovvero Dio, a se stesso, il 'piccolo Aristofane terrestre', capace di motteggi non molto più che miserabili al confronto con quelli, ben più grandiosamente efficaci, dell'Aristofane celeste. ²⁸ A questo proposito Russo nota quanto segue: ²⁹ «Vorrei profittare, vorrei dire: *der Aristophanes des Himmels*, l'Aristofane celeste: le liriche, la parabasi, l'agone; *der irdische Aristophanes*, l'Aristofane terrestre, il prologo...», parole nelle quali non è difficile vedere in controluce il devoto entusiasmo che, per l'Aristofane lirico, provava Eduard Fraenkel. Eppure, anche se forse non sempre così in alto come nel prologo dei *Cavalieri*, Aristofane sa volare anche nei prologhi: un dato del quale sarà bene tenga conto, per rendere pienamente giustizia all'oggetto della sua ricerca, chiunque decida, prima o poi, di scrivere, finalmente, quella monografia sui prologhi aristofanei che è, oggi, un autentico, quanto mai urgente, *desideratum*, nel pur ricco panorama degli studi dedicati alle strutture formali dell'*Archaia*.

[M. N.]

27. Russo 1987, 72.

28. Per l'autoidentificazione di Heine con Aristofane vd. Holtermann 2004, 132-143; sul passo dei *Geständnisse* 143.

29. Russo 1987, 73.

Il prologo nell'erudizione

Il termine *πρόλογος* compare per la prima volta nella letteratura greca conservata all'interno della celebre scena delle *Rane* (1119-1250) in cui vengono messi a confronto gli esordi delle tragedie eschilee ed euripidee. Euripide, infatti, dichiara ai vv. 1119-1122 che analizzerà i prologhi per vagliare «la prima parte della tragedia di questo genio» (cioè Eschilo, τὸ πρῶτον τῆς τραγωδίας μέρος / ... τοῦ δεξιού). Gli scoli *vetera* al v. 1119 (cfr. Tzetzes *ad locum*) glossano *πρόλογος* con *προοίμιον*, termine che significa «preludio», etimologicamente «ciò che precede una οἴμη (canto, racconto)», mentre la notazione *vetus* al v. 1120 spiega, autoschediasticamente, che, in Aristofane, τὸ πρῶτον è riferito a *πρόλογος* in quanto quest'ultimo è la prima parte della tragedia (ὁ γὰρ πρόλογος μέρος πρῶτον τῆς τραγωδίας). Le due parole in questione, *πρόλογος* e *προοίμιον*, ricorrono nella letteratura erudita posteriore, segnatamente in quella dipendente da Aristotele: eppure, come nota Dover (1993, 331), non è certo che Aristofane usi *πρόλογος* nello stesso senso dello Stagirita, in quanto nelle *Rane* solo i primi versi delle tragedie sono evocati, mentre – come vedremo meglio fra poco – nella *Poetica* «prologo» va a indicare un'intera scena. Ad ogni modo, quale che sia il significato del termine in Aristofane, pare sufficientemente assodato che la scena delle *Rane* presupponga che *πρόλογος* fosse già di uso comune alla fine del V secolo.³⁰

Per quanto concerne Aristotele, egli discute del *πρόλογος* nella *Poetica* e nella *Retorica*. Nella prima opera, lo Stagirita spiega (1452b14-27) che il prologo è una delle parti della tragedia (*μέρη δὲ τραγωδίας*), insieme all'episodio, all'esodo e alle parti corali, fra cui vanno annoverati la parodo, lo stasimo, i canti di scena e i *κοιμοί* («canti di lutto»). Riguardo a *πρόλογος*, Aristotele chiarisce che esso è «la parte completa della tragedia che precede l'ingresso (*πάροδος*) del coro» (trad. Donini 2008, ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου): data questa formulazione, soprattutto in ragione dell'aggettivo ὅλος («tutto intero»), risulta che, qui, lo Stagirita considera il prologo come qualcosa dotato di una coerente e organica unità;³¹ eppure, spesso egli sembra usare il termine con un senso

30. Cfr. Dunsch 2014, 501.

31. A tal proposito cfr. Dunsch 2014, 513.

più ristretto, limitato all'esordio di una *pièce*, esattamente come nelle *Rane* di Aristofane.³² Relativamente alla tragedia, la formulazione aristotelica trova riecheggiamenti in Psello (*De tragoedia* 1) e Tzetzes (*Versus de poematum generibus* 3,21): per la commedia, del resto, l'erudizione antica ha adottato formulazioni che rispecchiano quanto Aristotele dice del prologo tragico, sempre che lo stesso Stagirita non avesse adoperato per il genere comico una dicitura comparabile a quella della tragedia, soprattutto se il *Tractatus Coislinianus* (*Prol.Com.* 15 Koster) è in una qualche maniera connesso con il supposto secondo libro della *Poetica*.³³ In questo trattato (17), in effetti, si identifica il prologo con la sezione che precede l'ingresso del coro (πρόλογός ἐστιν μῦθον κωμῳδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ), una formulazione che si ritrova anche nell'*Anonymus Crameri* (*Prol.Com.* XIc 61 s. Koster).

Della funzione del prologo, specificatamente nell'oratoria, si occupa Aristotele nel III libro della *Retorica*. In 1414b19-26, difatti, lo Stagirita ricorda come il προοίμιον sia l'inizio di un discorso, che si chiama in poesia (drammatica) πρόλογος e nell'auletica προαύλιον. Il pensatore prosegue mettendo in luce come l'esordio consenta di aprire la via a quanto verrà detto in seguito (πάντα γὰρ ἀρχαὶ ταῦτ' εἰσὶ, καὶ οἷον ὁδοποιήσις τῷ ἐπιόντι): egli introduce così l'esempio del preludio auletico, che dà l'intonazione a tutta la composizione. Alcune pagine dopo (1415a7-25), Aristotele chiarisce come i προοίμια dei discorsi giudiziari abbiano lo stesso valore dei prologhi drammatici (τῶν δραμάτων οἱ πρόλογοι) e delle composizioni proemiali dell'epica (τῶν ἐπῶν τὰ προοίμια); lo stesso dicasi per gli esordi dei diti-rambi. La funzione di questi diversi tipi di esordi è quella di anticipare il tema del discorso e impedire che il pensiero rimanga sospeso (ἵνα προειδῶσι περὶ οὗ [ἤ] ὁ λόγος καὶ μὴ κρέμνηται ἢ διάνοια): quanto rimane indefinito, infatti, rischia – secondo Aristotele – di indurre in errore il pubblico. L'esordio, insomma, consente di seguire il discorso, un elemento che era probabilmente essenziale per una fruizione orale. Aristotele prosegue con tre esordi a mo' di esempio: quello dell'*Iliade*, quello dell'*Odissea* e quello, probabilmente, dei *Persika* di Cherilo di Samo. Lo Stagirita continua, dicendo che i poeti tragici sono soliti spiegare il contenuto dei loro drammi: lo possono fare immediatamente nei prologhi, come Euripide; oppure farlo in seguito da qualche altra parte, come Sofocle nell'*Edipo re* al v. 774. Lo stesso,

32. Cfr. Taplin 1977, 471 ss.

33. Cfr. Janko 1984.

del resto, accadrebbe in commedia. La funzione necessaria e propria del προοίμιον, in sostanza, è di indicare il fine (τέλος) cui mira il discorso (su questa sezione della *Retorica*, si veda il commento di Gastaldi 2014).

Se, relativamente ai prologhi, è spesso il nome di Euripide a ricorrere,³⁴ l'inventore di questa sezione della tragedia sarebbe stato Tespi: secondo Temistio (*Or.* 26,316d), Aristotele avrebbe detto che, inizialmente, il coro entrava cantando in onore degli dei, mentre sarebbe stato Tespi ad aver inventato il prologo e le parti recitate; Eschilo, invece, si sarebbe limitato a introdurre il terzo attore (su Tespi, cfr. Clem. Al., *Strom* I 16,79 e *Suda* θ 282 A.). Tale notizia, tuttavia, contrasta con quanto dice lo stesso Aristotele nella *Poetica* (1449a16-19), dove non si menziona affatto Tespi e si attribuisce a Eschilo l'invenzione del secondo attore: resta in dubbio, dunque, se Temistio abbia attribuito falsamente la notizia ad Aristotele o se essa fosse contenuta in una opera perduta dello Stagirita.

[s. c.]

34. E.g. *Schol. vet. Ar. Ach.* 416a e *vet. Ar. Ib.* 1065.

Il prologo nella traduzione e nella messa in scena*

Se si osserva il prologo aristofaneo dal punto di vista pragmatico, con occhio da teatranti più che da classicisti, a colpire è l'importanza e la varietà delle sue funzioni. Il suo ruolo non è meramente strumentale, ma metateatrale e per così dire 'portante': è una sorta di timone, una barra che segna la rotta, già nei primi versi che conserviamo di Aristofane. O, per usare una metafora musicale, è una chiave a inizio partitura, che ci dà in prima battuta la 'tonalità' della commedia in questione: un accordo dominante, che varia di volta in volta, frutto di un sapiente equilibrio tra le scelte linguistiche, formali e di contenuto che contraddistinguono ciascuna commedia, trama e perfino personaggio. E se le note sono sempre le stesse, naturalmente, le combinazioni sono infinite. Nei miei studi su Aristofane, dal punto di vista teatrale (si veda la bibliografia in calce e in particolare Treu 1999), ho riscontrato molte variabili e poche costanti, a partire proprio dal prologo. Innanzitutto gli attori: prima ancora di tradurre, leggere o ascoltare una sola battuta, per capire cosa ci aspetta basta guardare quanti attori sono in scena. Sono loro (per mantenere la metafora musicale), le chiavi, gli accordi, il ritmo e gli strumenti che caratterizzano la partitura. Sin dal prologo è evidente come il primo attore (sempre presente in scena, come vedremo) abbia la parte del 'primo violino', ma è anche il *diapason* che 'dà il La' all'orchestra permettendo via via agli altri strumenti di accordarsi insieme, e agli attori di entrare in scena o di prendere parte al gioco, man mano, secondo le regole che lui stabilisce. Anche Lanza (2012, 173) suddivide il prologo degli *Acarnesi* (vv. 1-203) in tre movimenti "adagio, concitato, andante": il primo è un monologo, il secondo una scena di gruppo, e il terzo un dialogo a due. Il ruolo di 'direttore d'orchestra' spetta al regista (che Aristofane programmaticamente distingue da sé, rinunciando a quel ruolo a favore di un professionista del mestiere): è lui a 'dare l'attacco' alla commedia, e questo vale anche per ogni allestimento moderno.

* Il testo qui riprodotto è la versione aggiornata, con lievi modifiche e aggiunte, del contributo pubblicato online ("Il prologo nella traduzione e nella messinscena" <<http://www.lessicodelcomico.unimi.it/prologo/>>) in occasione del mio intervento al convegno "Per un Lessico della Commedia Greca" (Università degli Studi di Milano, 2-3 febbraio 2016). Colgo l'occasione per ringraziare Maddalena Giovannelli, gli organizzatori, i relatori e i partecipanti al dibattito in quella sede.

Lo sa bene chi frequenta i teatri, le sale da concerto, le arene estive: l'*incipit* è in ogni caso fondamentale, nel bene e nel male, sulla carta come sulla scena. Qui l'autore e il traduttore, il regista e l'attore si giocano il rapporto col pubblico.

E non solo a teatro: le prime battute di un copione, i primi momenti di uno spettacolo, valgono come l'inizio di un brano musicale, le prime scene di un film o di un telefilm (che spesso hanno un vero e proprio prologo, come è noto). In pochi minuti, talvolta anche secondi, lo spettatore tv decide se cambiare canale o proseguire. Lo stesso vale per l'autore e l'attore comico, antico o moderno (anche televisivo), e di riflesso per il traduttore: con le prime battute può farci chiudere il libro o farci proseguire la lettura. E se è vero che in teatro il pubblico non cambia canale, e raramente si alza e se ne va, tuttavia il comico resta un duro banco di prova per qualsiasi attore, che 'sente' la sala al primo colpo: se la risata non si innesca subito, se non scatta la complicità nei primi momenti, allora difficilmente lo spettacolo decolla. Lo hanno sottolineato in tanti, da Dario Fo a Vittorio Gassman, e tutti, da spettatori, lo possiamo confermare. Le prime battute, oltre a far ridere, servono a 'scaldare il pubblico' (in gergo teatrale) ossia a instaurare con gli spettatori un rapporto empatico e solidale che durerà per tutta la commedia, nel migliore dei casi: soprattutto per il commediografo antico, che disputa una gara a colpi di risate, è facile immaginare che un prologo riuscito (o meno) possa contribuire in modo determinante alla vittoria o alla sconfitta nel concorso cittadino.

Aristofane lo sa bene. E ce ne dà prova, ogni volta, sfoggiando il suo repertorio di trucchi per conquistare il pubblico in poche, pochissime battute. A differenza di altri comici (anche solo di pochi anni successivi) Aristofane non comincia col raccontarci una storia, un antefatto, una situazione. Può anche non farlo affatto, o perlomeno non subito: prima ci fa entrare nel *mood* della commedia; crea un'atmosfera unica, ogni volta diversa; ci fa assaggiare i sapori 'forti', ma anche più delicati, che compongono la sua personale ricetta. Gli ingredienti di base sono la parodia tragica, gli attacchi ai personaggi noti, i commenti a fatti di cronaca, i lazzi e le buffonerie su malesseri, difetti fisici o incontinenza di singoli individui o categorie di persone, oppure l'incapacità di poeti e musicisti, ma soprattutto dei comici rivali. In modo autoironico, Aristofane nel prologo delle *Vespe* (vv. 50 ss.) sciorina i trucchi del mestiere che infarciscono le sue stesse commedie, e ne prende le distanze. I due servi, prima

di esporre la vicenda, chiariscono agli spettatori cosa *non* devono aspettarsi: “risate megaresi, sottobanco”, “la solita coppia di servi che da un cesto butta noci agli spettatori”, “né il solito Eracle, che gli fregano il pranzo, e neanche Euripide, sfottuto l’ennesima volta” (Marzullo 2008, 294-5). E ancora, per distinguersi dai rivali, nel prologo delle *Rane* (vv. 1-12) l’autore, per bocca del primo attore (Xantia) e del terzo (Dioniso) critica i lazzi altrui, a suo dire triti e ritriti: e al tempo stesso li usa (cfr. la traduzione di Cantarella 1964, 43-7, usata da Ronconi a Siracusa nel 2002, e Del Corno 1992, 11-3).

E non è un caso se quella stessa commedia – com’è noto scopertamente metateatrale – prende di mira in modo esplicito, ripetuto e magistrale proprio i prologhi dell’amato/odiato Euripide. Aristofane si propone, tramite Eschilo, di ‘distruggerli’, dimostrando di poterci “adattare ogni cosa: sacchettina, boccetta, bisaccina” (Romagnoli 1933), ossia completando ogni verso del rivale con lo stesso finale “ruppe la boccetta” (Romagnoli 1933) o “perse la boccetta” (Marzullo 2008), creando così il primo memorabile ‘tormentone’ comico della storia. Il lazzo con la ripetizione ossessiva in crescendo (fruibile dal grande pubblico) ha la più sottile funzione (apprezzata dagli intenditori) di mettere a nudo l’intercambiabilità delle formule, ma nel complesso la modularità dei prologhi, e sottintende l’accusa a Euripide di sfruttare all’infinito un modello abusato (cfr. *supra* “Forme e funzioni del prologo nella commedia di Aristofane. Il caso dei *Cavalieri*” e “Il prologo nell’erudizione”). Peraltro, come nel sopra citato prologo delle *Rane*, anche in questo caso Aristofane non ha remore nell’usare disinvoltamente quello che irride: proprio il modello dei prologhi tragici e specialmente euripidei (ben noti al pubblico per evidente contiguità spazio-temporale) è presupposto di molti suoi memorabili ‘attacchi’ (ad esempio negli *Acarnesi* e nelle *Donne a parlamento*: cfr. per la prima commedia Lanza 2012 e Lauriola 2008, per la seconda Capra 2010).

In questi casi è di solito il primo attore, che meglio padroneggia i registri più vari, dall’aulico al triviale – e ne fa buon uso per vincere il concorso – a riservarsi un lungo *incipit in climax*. Esordisce con un lamento, una preghiera, un’invocazione che riecheggia nel tono, nel lessico e negli stilemi tragedie ben note, o genericamente una ‘maniera tragica’, che di solito si infrange ben presto con una battuta dal sapore forte e di contenuto basso o triviale. La paratragodia raggiunge l’apice, a nostro avviso, nel prologo delle *Nuvole*, carat-

terizzato da un'atmosfera notturna, malinconica, perfino angosciata: il protagonista non riesce a dormire, tormentato dai debiti, mentre il figlio responsabile della sua rovina dorme beatamente e sogna cavalli (la sua mera presenza fisica e la controscena 'onirica' accrescono evidentemente l'isolamento avvertito dal protagonista). Questo *humour* nero caratteristico del prologo domina non a caso l'intera commedia e culmina nel finale drammatico (l'incendio al Pensatoio) sempre più spesso accentuato dagli allestimenti recenti. Si vedano rispettivamente Treu, Giovannelli, Capra (2010) per *Le Nuvole* dirette da Antonio Latella (2009) e Treu (2014) per *Le Nuvole* dell'Ensemble Teatro Due di Parma (2014): due allestimenti decisamente più 'cupi' rispetto alle *Nuvole* dirette da Sammartano (1988) e da Maggi (2011), semmai più vicini ai toni macabri delle *Rane* siracusane di Ronconi (2002) o a quelli grotteschi degli *Uccelli* di Tiezzi (2005).

Simili scelte di regia si inquadrano in una più generale tendenza a rileggere Aristofane in chiave 'dark', ma nel caso specifico delle *Nuvole* si giustificano, a nostro avviso, in virtù del peculiare clima sospeso, carico di tensione e di incertezza: in questa luce il prologo delle *Nuvole* appare una spia importante che prefigura il tema complesso della commedia nonché gli elementi contraddittori e ambigui che accomunano i personaggi e il Coro (Treu 1999, 42-5). Tutto questo è già evidente nei primi versi, sulla carta e sulla scena, grazie alla caratterizzazione insolitamente dettagliata e raffinata del protagonista che per certi versi rappresenta un'evoluzione del 'tipo comico' cui molta critica (almeno a partire da Cornford 1914) ha da tempo ricondotto i tratti essenziali e ricorrenti del protagonista aristofaneo. Anche in questo caso le scelte dell'autore sono dettate da esigenze pratiche e contingenti, oltre che stilistiche ed estetiche: in particolare il protagonista, ma anche il coro e gli altri attori, sono evidentemente portatori del messaggio, argomento o problema che ad Aristofane sta a cuore (la pace, prima di tutto).

A questo riguardo si è sottolineato sin da principio come il prologo serva a definire i temi-chiave della commedia, presentare i personaggi al pubblico e conquistarlo in pochi minuti: a tale scopo il commediografo rielabora tipi 'fissi', tradizionali e stereotipi dai tratti fisici e comportamentali ricorrenti, aggiungendo pochi selezionati tratti per evidenziare di volta di volta quel che gli serve.

All'identificazione concorrono costume, maschera e parrucca (vecchi, contadini, servi e così via), il modo di muoversi, il lessico fortemente caratterizzante con cui parlano di sé e dei loro problemi. Si tratta spesso di veri e propri antieroi, decisamente spregevoli. Eppure bastano poche battute e siamo già dalla loro parte: la miglior prova di un prologo riuscito, frutto di talento e di collaudato mestiere. Ne abbiamo due esempi già nei primi due prologhi conservati, *Acarnesi* e *Cavalieri*, esponenti rispettivamente di quello che potremmo chiamare prologo del 'primo tipo' (il primo attore solo in scena) e del 'secondo tipo' (due attori): in particolare nella seconda commedia il primo attore (in gergo teatrale 'il comico') è affiancato dal secondo ('la spalla') e insieme formano la cosiddetta 'coppia comica' (è il tipo di prologo più diffuso: *Cavalieri*, *Vespe*, *Pace*, *Uccelli*, *Rane*, *Pluto*). Tra questi personaggi ricorrenti ci sono naturalmente i servi in combutta o in competizione tra loro, che solitamente si lamentano del padrone (*Cavalieri*, *Vespe*, *Pace*) oppure viene direttamente inscenata la classica dialettica servo-padrone (*Rane* e *Pluto*).

Come è stato più volte sottolineato dalla critica, a partire da Russo (1984) e Lanza (1989), il perno di questa coppia è sempre il primo attore: e lui si riserva sempre il prologo, non solo per scaldare il pubblico, come si è detto, ma anche per catturarlo, portarlo dalla sua parte ed esporre in prima persona l'idea-chiave della commedia.

Se tutto questo spetta a lui, allora rinunciare a un momento così importante come il prologo sarebbe contro ogni logica teatrale: al più la sua entrata può essere ritardata ad effetto e preparata dagli altri attori (è il caso di Filocleone nelle *Vespe*). Per questo non convince per i *Cavalieri* la ripartizione dei ruoli proposta da Russo (1962; 1984) e Dearden (1976, 97) che attribuiscono al primo attore la sola parte del salsicciaio, che entra in scena a ben 150 versi dall'inizio: preferiamo seguire Lanza (1989) che invece suddivide la parte del salsicciaio tra terzo e primo attore (rispettivamente prima e dopo la parabasi) e assegna al primo attore la parte del primo servo, decisiva nel prologo (per la ripartizione dei ruoli nei *Cavalieri* cfr. Treu 1999, 21 ss., per il prologo, in particolare di questa commedia, cfr. *supra* "Forme e funzioni del prologo nella commedia di Aristofane. Il caso dei *Cavalieri*").

A questo proposito va anche sottolineato che tutti i personaggi del prologo dei *Cavalieri* (come di molti altri), non hanno nome, ma sono contraddistinti solamente dalla qua-

lifica di ‘servo’ o di ‘salsicciaio’. Alcune edizioni riportano i nomi degli strateghi Nicia e Demostene (che dovevano essere riconoscibili dalle maschere, oltre che dai riferimenti testuali, ma non sono mai nominati) e di Agoracrito.

Non è marginale il fatto che quasi sempre i personaggi siano, a inizio commedia, significativamente anonimi: per favorire l’identificazione del pubblico, e per riservare come sorpresa il loro nome (spesso ‘parlante’) a prologo inoltrato (o anche più avanti). Le traduzioni italiane rendono variamente i nomi parlanti del protagonista e degli altri personaggi: in passato si è tentato di tradurli in equivalenti moderni.³⁵ In particolare la più recente edizione degli *Acarnesi*, curata da Diego Lanza, prima traduce con “Ambedeo” l’originale “Anfiteo” (per metà uomo e per metà immortale), e poi con “Falsancial” l’originale Pseudartabas “l’Occhio del Re” (Lanza 2012, 64-75): è probabile che le battute del Falso Persiano celassero una parodia delle formule ufficiali delle ambascerie del Gran Re (si veda Negri Treu, 2009) ma perlopiù i traduttori rinunciano a tradurle, o le rendono variamente in *grammelot*, ora in americano maccheronico (Lanza 2012, 177), con implicita assimilazione della ‘lingua franca’ di oggi a quella dell’antico Impero. Ancora, sui nomi parlanti e più in generale sui personaggi aristofanei si veda Capra (2010, 47 e 5): nella sua recente edizione delle *Donne a parlamento* (sulla scorta di Lanza, 1989), preferisce indicare quale attore sta parlando, per evidenziare la gerarchia dei ruoli e la continuità delle rispettive prestazioni, a prescindere dai personaggi interpretati (si veda anche Treu, Giovannelli, Capra 2010, 258-259). Una simile scelta, certo fondata e al tempo stesso coraggiosa, si contrappone a una prassi da tempo invalsa che non solo elenca tutti i personaggi a inizio commedia, ma ne indica il nome in didascalia, a dispetto della consuetudine originaria, e in generale a scapito del comico, dei suoi tempi e ritmi, di un suo ingrediente fondamentale: l’*aprosdoketon* o inatteso. Il nome parlante, come molte battute, fa leva sull’effetto-sorpresa: svelarlo al momento opportuno è come ‘calare un asso’ sulla scena, opportunamente preparato nel prologo (lo stesso accade per il coro: nel prologo si anticipa qualche indizio per stuzzicare la curiosità del pubblico e aprire la strada alla *parodos*). ‘Bruciare’ il nome a inizio commedia è come anticipare la fine di una barzioletta, sbagliando i tempi comici.

35. Cfr. a titolo di esempio le differenti scelte di Romagnoli 1933, Mastromarco 1983, Degani 1988 e tra gli ultimi Capra 2010 e Lanza 2012.

Altrettanta cautela sarebbe d'obbligo, per i traduttori, nel dare le indicazioni sullo spazio scenico del prologo: spesso si svolge in un ambiente domestico, con alcune vistose eccezioni come l'assemblea (*Acarnesi*) o un non-luogo fuori Atene, preludio a un'ambientazione aerea o sotterranea (*Pace*, *Uccelli*, *Rane*, *Pluto*). Ma quel che più conta è che è sempre l'attore comico, di volta in volta, a 'creare' lo spazio con le sue parole, come è stato osservato (Lanza 1989a). Le leggi teatrali che dominano la commedia antica non rispettano le nostre norme di verisimiglianza, e sono di natura altamente simbolica, non realistica. Dunque sarebbe buona norma limitare allo stretto necessario le didascalie sceniche, rigorosamente sincroniche, non prolettiche: evitando, in altre parole, di guastare l'effetto-sorpresa anticipando al pubblico quel che gli si farà vedere (o più probabilmente immaginare) a tempo debito. Molte edizioni invece premettono una lunga didascalia al testo che descrive minuziosamente la scena (presunta) ricavandola da quel che diranno gli attori soltanto in seguito. In questo modo si condiziona la percezione della scena da parte del lettore, mentre in Aristofane le cose vengono letteralmente 'evocate' dall'attore, come spiriti che prendono corpo in scena: prima, potremmo dire, semplicemente *non* esistono. Il prologo della *Pace* ad esempio è tutto giocato sull'indeterminatezza: i due servi stanno evidentemente impastando focacce, ma evitano accuratamente di menzionare lo scarabeo stercorario, e la materia di cui si nutre, parlano di 'mangiamerda' termine invalso nell'uso con significato metaforico e come tale equivocabile (difatti fingono che qualcuno nel pubblico lo fraintenda, e in questo modo ne approfittano per una frecciatina).

Riempire Aristofane di sovrabbondanti didascalie (nel caso dei traduttori), o di scenografie e oggetti (per la messinscena) è una tentazione cui pochi resistono: scenografi e registi spesso non si accontentano di una scena nuda e povera, come quella antica, ma già a inizio spettacolo l'affollano di oggetti e immagini. Piuttosto che una didascalia pare preferibile premettere, con maggiore originalità e sforzo creativo, una scena di nuova concezione come quella escogitata da Egisto Marcucci, regista degli *Acarnesi* (Siracusa, 1994). Aristofane sin dalle prime battute sottolinea lo stato di guerra, l'impatto che ha sul protagonista (e di riflesso, come abbiamo visto, sul pubblico). Per questo il regista lo colloca in mezzo a fantocci di cadaveri sparsi nell'orchestra; vengono a raccogliarli due creature alate e inquietanti, due 'angeli della morte' vestiti da macellai, con i grembiuli sporchi di sangue. Il rumore

di un elicottero li mette in fuga. Il protagonista si alza e si prepara a parlare al pubblico. In questo prologo, come si accennava sopra (pp. 118 e 114), il *protagonistès* è perno assoluto della scena, senza che intervengano altri attori per molte decine di versi. Nel caso specifico un attore comico d'eccezione, Marcello Bartoli, forte di un lungo addestramento nella commedia dell'arte (come Arlecchino), è in scena, riverso a terra, si alza e inizia a parlare, *in medias res*. Le prime battute "Quanti guai mi hanno rosicchiato il cuore..." sono una litania di gioie (poche) e dolori (tanti), un lamento, che invita di per sé il pubblico alla condivisione all'identificazione del protagonista in base ai gusti, alle passioni, alle idiosincrasie. Anche questa è una funzione importante del prologo, uno strumento potente per creare un senso di appartenenza e coesione, un invito a riconoscersi in un gruppo o categoria, ad aderire più o meno esplicitamente a una corrente di pensiero. In quest'ottica un buon adattamento potrebbe sfruttare questo meccanismo cercando parallelismi nel mondo moderno e magari impiegando, per analogia, i nostri meccanismi di cooptazione, ad esempio sui *social network* (a partire dai semplici "mi piace /non mi piace" fino ai tipi più variegati di *fan club* veri o virtuali).

Questo esempio permette di evidenziare anche un altro aspetto di grande rilevanza: l'inevitabile "aggiornamento" dei riferimenti culturali, a fatti e personaggi dell'Atene di V e IV secolo. Perché la commedia decolli il prologo deve servire concretamente a scaldare il pubblico. Ma come può farlo se i nomi originari (Teognide ad esempio) sono oggi sconosciuti ai più? Meglio sostituirli con equivalenti moderni, o restando in campo teatrale e dunque attingendo al *gotha* di registi, drammaturghi, attori (anche con una punta di cattiveria verso i rivali, ma possibilmente con autoironia) oppure, ad esempio, usando nomi di autori noti (Baricco?), musicisti (Giovanni Allevi?) attori o 'divi' contemporanei (Roberto Bolle? Filippo Timi?), che rendano possibile l'identificazione.

Qualcosa di simile è accaduto nelle *Vespe* siracusane (cfr. Grilli 2014 e Avogadro 2014): le battute dei due servi sono integrate da altre contemporanee anche rivolte al pubblico e – fatto per noi interessante – agli attori che recitano nelle tragedie in scena in quegli stessi giorni. Per contrasto la precedente edizione delle *Vespe* a Siracusa, diretta da Renato Giordano (2003), malgrado la nota preposta al testo, che parlava di "cambiamenti alla traduzione (...) necessari", in realtà si limitava a togliere perlopiù i referenti originali, senza

sostituirli con equivalenti moderni. Un problema evidente sin dal prologo, fino alla scena del processo ‘casalingo’ ai due cani che era in origine una trasparente allegoria di fatti reali, in cui erano coinvolte personalità un tempo note, oggi sconosciute. La satira sarebbe risultata senz’altro più efficace se il regista ne avesse “aggiornato” i bersagli con equivalenti moderni.

Una simile scelta in chiave decisamente contemporanea caratterizza altri allestimenti, tra cui spicca *I Cavalieri - Aristofane Cabaret*, un bell’adattamento in forma di teatro musicale scritto, diretto e interpretato da Mario Perrotta (Premio Ubu 2011). Qui il prologo è preceduto, significativamente, da una sorta di breve ‘avvertenza esplicativa’, rivolta al pubblico dall’autore/attore, che contiene una provocazione e al tempo stesso una dichiarazione programmatica: “Questo non è Aristofane, questo è Aristofane rovistato e scorretto. Questa è una scorrettezza continua, è una fotografia scattata a sorpresa, senza preavviso, a fotticumpagnu. È un Aristofane preso a prestito, quando serve, altrimenti... bastiamo noi” (Perrotta 2011 e marioperrotta.com). Allo stesso modo una precedente riscrittura dei *Cavalieri* (Gonzales 1980), premetteva al prologo aristofaneo una lunga scena di scaramuccia tra i due servi e il salsicciaio, camuffati da pagliacci, ricca di lazzi circensi. Sempre al servizio della satira, per inciso, va segnalato anche un caso inverso: Aristofane fa da prologo a un testo moderno. Nel gennaio 2011 *Una Frenesia di Scimie* (progetto e testo di Gennaro Carillo, diretto e interpretato da Sandro Lombardi), premette estratti dai *Cavalieri* di Aristofane ad una lettura di *Eros e Priapo* di Gadda, sfruttando il parallelismo intuito da quest’ultimo tra Mussolini e Paflagone (antieroe della commedia aristofanea modellato sulla ‘maschera’ del demagogo Cleone).

Come termine di paragone moderno si potrebbero citare ad esempio i prologhi di Dario Fo (che ha più volte riconosciuto il suo debito con la tradizione comica e con Aristofane, pur non avendo mai interpretato una sua commedia: si veda Treu, 2016). A inizio spettacolo, come testimoniano le riprese dell’epoca, Fo faceva sempre qualche battuta perlopiù ispirata alla cronaca, e approfittava anche di spunti estemporanei (ad esempio se succedeva qualcosa in teatro, uno spettatore ritardatario, un altro dalla risata particolarmente buffa e fragorosa). Allo stesso modo anche i prologhi di Aristofane potrebbero meglio svolgere la loro funzione di ‘apripista’ se fossero aggiornati, anche strada facendo, con fatti di cronaca specialmente rilevanti.

Un'altra strada per attualizzare i prologhi è sfruttarne il carattere metateatrale: alcuni registi e drammaturghi premettono o aggiungono brani di altri testi, o d'invenzione, che fanno perno proprio sugli attori, sul loro comportamento in scena.³⁶

La trattazione fin qui condotta va integrata con un'ultima osservazione: si è parlato finora soprattutto degli attori, e non del coro, dato che il prologo tradizionalmente precede la *parodos*. Ma è da notare che soprattutto sul finire della carriera Aristofane 'confonde le acque' e aumenta in modo consistente anche nel prologo la presenza del coro, quasi a bilanciare la perdita d'importanza che questo progressivamente riveste. In particolare nei prologhi di *Lisistrata* e *Donne a parlamento* le protagoniste femminili espongono il loro piano ad altre donne loro complici, e si preparano ad attuarlo. La commedia del 392 ha però, in aggiunta, una sorta di secondo prologo sviluppato in modo parallelo ma antitetico al primo:³⁷ a inizio commedia Prassagora e le donne travestite da uomini si preparano all'assemblea, ossia al colpo di stato che le porterà a sostituire i loro mariti; nel secondo prologo, maschile, vediamo il rovescio della medaglia, due uomini vestiti da donna, di cui uno intento ai bisogni corporali: senza saperlo, e senza poterlo impedire (non sono andati in assemblea) hanno già perso il loro potere. E quale modo migliore di mostrarlo? Come la divisione del coro della *Lisistrata*, tra maschi e femmine, anche qui il doppio prologo serve a sottolineare il comico rovesciamento dei ruoli e delle gerarchie (età, sesso etc.) che sarà il tema portante della commedia. Lo confermano, sulla scena, prima le *Donne a Parlamento* dirette da Serena Sinigaglia (2006), su cui si veda Giovannelli (2008), poi quelle siracusane di Vincenzo Pirrotta (2013). Qui la protagonista Anna Bonaiuto (energica generale, seria e autorevole negli intenti e nei toni), trova un degno, comico contraltare nello stesso regista che veste i panni (ridicolmente femminili, vista anche la sua fisicità) del marito di Prassagora, Blepiro: e vedendoli in scena, prima separati e poi insieme, viene spontaneo pensarli come gli eredi moderni dell'antica "coppia comica".

[M. T.]

36. Le sopra citate *Nuvole* di Latella (2009), o dell'Ensemble Teatro Due di Parma (2014), portano l'attenzione del pubblico proprio sul momento dell'entrata in scena cfr. Treu, Giovannelli, Capra 2010.

37. Cfr. Russo 1984, 241 e Capra 2010, 204 ss.

Bibliografia

Andrisano, A. (1997-2000) *Aristoph. Eq. 37ss. (Una «preghiera» al pubblico)*, MCr 32-35, 77-88.

Arnott, W. G. (1993) *Comic Openings*, in N. W. Slater & B. Zimmermann [Hrsgg.] *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 14-32.

Ascherson, F. (1862) *Umriss der Gliederung des griechischen Drama*, JKlPhil Suppl.-Bd. 4, 419-450.

Caciagli, S., Corradi M., Giovannelli, M. & Regali, M. (2014) *Un lessico per il teatro comico. Buffoni e 'bomolochoi'*, *Stratagemmi* 29/30, 73-101.

Cantarella, R. [ed.] (1949, 1953, 1954, 1956, 1964) *Aristofane, Le commedie*, I: *Prolegomeni*, II: *Gli Acarnesi, I Cavalieri*, III: *Le Nuvole, I Calabroni, La Pace*, IV: *Gli Uccelli, Lisistrata, Le Tesmoforiazuse*, V: *Le Rane, Le Donne all'Assemblea, Pluto*, Milano: Istituto Editoriale Italiano.

Capra, A. [ed.] (2010) *Aristofane. Le donne a Parlamento*, Roma: Carocci

Coin-Longeray, S. (2008) *Aristophane: le début et la fin*, in B. Bureau & C. Nicolas [edd.] *Commencer et Finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolattine*, Lyon: Édition CERGR Université Jean Moulin Lyon 3, I, 315-322.

Cornford, F. M. (1914; 1961ⁱⁿ) *The Origin of Attic Comedy*, New York: Anchor Books.

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

Debidour, V.H. [ed.] (1965-66) *Aristophane. Théâtre complet*, Paris: Gallimard.

Degani, E. [ed.] (1988). Aristofane. *Le Nuvole*, [traduzione della Scuola di Teatro antico dell'Inda sotto la direzione di Enzo Degani] Siracusa: Edizioni Inda.

Del Corno, D. [ed.] (II ed. riveduta con addenda 1992), Aristofane. *Le Rane*, Milano: Mondadori.

Di Bari, M. (2013) *Scene finali di Aristofane*. Cavalieri Nuvoles Tesmoforiazuse, Lecce: Pensa MultiMedia Editore.

Donini, P. [ed.] (2008) Aristotele. *Poetica*, Torino: Einaudi.

Dover, K.J. [ed.] (1993) *Aristophanes. Frogs*, Oxford: Clarendon Press.

Dunsch, B. (2014) *Prologue(s) and Prologi*, in Fontaine, M. & Scafuro, A.C. [edd.], *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford: Oxford University Press, 498-515.

Gastaldi, S. (2014) Aristotele. *Retorica*, Roma: Carocci.

Genz, H. (1865) *De parabasi*, Diss. Berolini.

Gioannelli, M. (2007) *La sfida del comico, riflessioni per una messa in scena di Aristofane*, *Stratagemmi* 2, 49-100.

Grilli, A. [ed.] (2014) Aristofane. *Le Vespe*, Siracusa: Edizioni Inda.

Heß, S. (1953) *Studien zum Prolog in der attischen Komödie*, Diss. Heidelberg.

Holtermann, M. (2004) *Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Hornung, H. T. (1861) *Commentationis de partibus comoediarum Graecarum particula*, Diss. Berolini.

Janko, R. (1984) *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*, Berkeley - Los Angeles: University of California Press.

Kaehler, O. (1877) *De partibus servorum, qui sunt in Aristophanis Equitibus, Vespis, Pace*, Schulprogramm Weimar.

Kleinknecht, H. (1939) *Die Epiphanie des Demos in Aristophanes' Rittern*, Hermes 74, 58-65 = Newiger, H.-J. [Hrsg.] (1975) *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 144-154.

Koch, K.-D. (1965) *Kritische Idee und Komisches Thema. Untersuchungen zur Dramaturgie und zum Ethos der Aristophanischen Komödie*, Bremen: Verlag Friedrich Röver.

Kock, C. (1856) *De parabasi, antiquae comoediae Atticae interludio*, Schulprogramm Anklam.

Lanza, D. (1989a) *Lo spazio scenico dell'attore comico*, in L. De Finis [ed.], *Scena e spettacolo nell'antichità*, Firenze: Olschki, 179-191.

Id. (1989b) *L'attore comico sulla scena*, Dioniso 59, 297-312.

Id. [ed.] (2012) Aristofane. *Acarnesi*, Roma: Carocci.

Lauriola, R. [ed.] (2008), Aristofane, *Gli Acarnesi*, Milano: Rizzoli.

Id. (2010) *Aristofane serio-comico*. Paideia e geloion. *Con una lettura degli Acarnesi*, Pisa: Edizioni ETS.

-
- Lucas, D.W. (1968) *Aristotle. Poetics*, Oxford: Clarendon Press.
- Marzullo, B. [ed.] (2008) Aristofane, *Le commedie*. Roma: Newton Compton.
- Mastromarco, G. [ed.] (1983) Aristofane, *Le commedie*, vol.1. Torino: Utet.
- Id. & Totaro, P. [edd.] (2006) Aristofane, *Le commedie*, vol.2. Torino: Utet.
- Mazon, P. (1904) *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris: Hachette.
- Monaco, G. [ed.] (1994) Aristofane. *Gli Acaresni*, [traduzione della Scuola di Teatro antico dell'Inda sotto la direzione di Giusto Monaco] Siracusa: Edizioni Inda.
- Montana, F. (2002) *I «Cavalieri» di Aristofane e la riabilitazione di Temistocle*, QS 28 (56), 257-299.
- Id. (2015) rec. a Di Bari (2013), RFIC 143, 500-504.
- Napolitano, M. (2015) rec. a Di Bari (2013), Lexis 33, 559-568.
- Negri, M. & Treu, M. (2009) *Attualizzazione del gioco linguistico*, in *Il Lessico della classicità nella letteratura europea moderna, La letteratura drammatica*, vol. I, *La Commedia*, tomo II, A. Aloni, F. Bertini & M. Treu. (a cura di) Roma: Treccani, 961-991.
- Nesemann, F. (1868-1870) *Zur formalen Gliederung der altattischen Komödie*. Erster Theil: *Der Prolog*, Schulprogramm Lissa.
- Nesselrath, H.-G. (1990) *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin - New York: de Gruyter.

Okál, M. (1991) *Prology Aristofanových komédií*, Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis. Series archaeologica et classica 40, 109-114.

Olson, S.D. (1992) *Names and Naming in Aristophanic Comedy*, CQ 42, 304-19.

Id. [ed.] (2014) *Ancient Comedy and Reception*, Berlin: De Gruyter.

Pellegrino, M. (1998) *Metagene*, in AA. VV., *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari: Adriatica Editrice, 291-339.

Pütz, B. (2007) *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Oxford: Aris & Phillips.

Rodríguez Alfageme, I. (1997) *La structure scénique du prologue chez Aristophane*, in P. Thiery & M. Menu [edd.] *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Bari: Levante Editori, 43-65.

Romagnoli, E. [ed.] (1933) Aristofane, *Le Rane*, Milano: Bietti.

Russo, C.F. (1962; 1984^u) *Aristofane autore di teatro*, Firenze: Sansoni.

Id. (1987) *Il prologo e il proto comico*, Dioniso 57, 65-74.

Sánchez García, M.J. (2006) *La categoría teatral del espacio en Aristófanes: Los prólogos como ejemplo*, CFC(G) 16, 127-137.

Schwinge, E.-R. (1975) *Zur Ästhetik der Aristophanischen Komödie am Beispiel der Ritter*, Maia n.s. 27, 177-199.

Sifakis, G.M. (1971) *Aristotle, E.N., IV, 2, 1123 a 19-24, and the Comic Chorus in the Fourth Century*, AJPPh 92, 410-432.

Spyropoulos, E.S. (1974) *L'accumulation verbale chez Aristophane: recherches sur le style d'Aristophane*, Thessaloniki: Altintzis.

Taillardat J. (1962; 1965^{II}) *Les images d'Aristophane, études de langue et de style*, Paris: Les Belles Lettres

Tammaro, V. (1991) *Demostene e Nicia nei «Cavalieri»?*, Eikasmos 2, 143-152.

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

Treu M. (1999) *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova: Università degli Studi di Genova [D.AR.FI.CLE.T].

Ead., Giovannelli M., Capra A. (2010) *Aristofane senza filtro. Le Nuvole di Latella-Russo*, Stratagemmi13, 249-262.

Ead. (2011a) *La migliore delle mie commedie: Le Nuvole di Aristofane*, Numero Unico, XLVII Ciclo di spettacoli classici, Siracusa: Inda.

Ead. (2011b) *Diceopoli e il 'Falso-Giusto'. Gli Acarnesi di Aristofane tra verità e finzione*, Dionysus Ex Machina, 2, 357-371.

Ead. *Le Rane*, Stratagemmi.it, 20 marzo 2013, <<http://www.stratagemmi.it/?p=4219>>.

Ead. *Aristofane reloaded: le Nuvole di Teatro Due*, Stratagemmi.it, 14 febbraio 2014, <<http://www.stratagemmi.it/?p=5564>>.

Ead. *Dario Fo in Frogs Revisited*, Stratagemmi.it, 16 ottobre 2016, <<http://www.stratagemmi.it/?p=9627>>.

Wecowski, M. (2014) *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*, Oxford: Oxford University Press.

Zieliński, T. (1885) *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig: Teubner.

Zimmermann, B. (1987) *L'organizzazione interna della commedia aristofanea*, *Dioniso* 57, 49-64.

Id. (2011) *Die attische Komödie*, in Id. [Hrsg.] *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Erster Band. *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, München: Verlag C.H. Beck, 671-800.

Teatrografia

Avogadro, M. (2014) *Vespe*, traduzione di A. Grilli, Siracusa: Inda.

Ensemble Teatro Due (2013) *Rane*, Parma: Teatro Due.

Id. (2014) *Nuvole*, Parma: Teatro Due.

Giordano R. (2003) *Vespe*, traduzione di R. Cantarella, Siracusa: Inda.

Gonzales, M. (1980) *Cavalieri*, adattamento di M. Gonzales, Milano: Crt - teatro dell'Arte.

Latella, A. (2009) *Nuvole*, traduzione di Letizia Russo, Spoleto: Teatro Nuovo.

Lombardi, S. (2011) *Una frenesia di Scimie*. Lettura da Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo*, con un prologo da parti corali di Aristofane, *Cavalieri*. Progetto e testo: Gennaro Carillo. Regista e interprete: Sandro Lombardi. Napoli: Università Suor Orsola Benincasa.

Marcucci, E. (1994) *Acarnesi, Nuvole*, [traduzione della scuola di teatro dell'Inda sotto la direzione di G. Monaco], Siracusa: Inda.

Perrotta, M. (2011) *I Cavalieri - Aristofane Cabaret*, adattamento di M. Perrotta, Andria (BT): Palazzo Ducale.

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

Ronconi (Siracusa, 2002), *Rane*, traduzione di R. Cantarella, Siracusa: Inda.

Sammartano G. (1988) *Nuvole*, [traduzione della scuola di teatro dell'Inda sotto la direzione di E. Degani], Siracusa: Inda.

Sinigaglia S. (2006) *Donne in Parlamento*, traduzione di L. Curino, Milano: Piccolo Teatro Studio.

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

Torre R. (2012) *Uccelli*, traduzione di A. Grilli, Siracusa: Inda