

**Maddalena Giovannelli**

*Lo spazio oltre la porta.  
L'uso della facciata scenica nel teatro di Aristofane*

Theseus. The best in this kind are but shadows: and the  
worst are no worse, if imagination amend them.  
Hippolyta. It must be your imagination then; and not theirs.

W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, 208-10.

**Abstract**

The aim of this paper is to analyse the dramatic function of the background, focussing in particular on the importance of the door for the metamorphosis of space in ancient comedy.

The door – and its changing identity – has to be considered as the main indicator of the scene location; the presence of a gate can also open up the space of the stage. Through the symbolic barrier between outside and inside Aristophanes is able to go beyond the limited perimeter of the scene, thus including an extended extra-dramatic reality. The removal of discontinuity between what happens on the fore and what happens in the back of the scene has been usually considered as a Menandrian feature. The paper, however, sheds light on prodromes of such practices in Aristophanic texts. Through an attentive analysis of the way in which the door is used, one arrives at some general conclusions that prove useful for a thorough comprehension of Aristophanes' theatre. As a matter of fact, it is possible to systematically outline a semantics of movements from the inside to the outside, and, in this perspective, to grasp the full implications of the control of spaces, in terms of the main character's reshaped identity as hero or winner.

Si propone un'indagine sulla funzione e il ruolo della facciata scenica come epicentro della metamorfosi dello spazio della commedia antica. La porta – e il progressivo mutare della sua identità – è da considerarsi come l'elemento che connota in massima parte la collocazione spaziale della scena. La presenza di un varco viene inoltre utilizzata come occasione per allargare virtualmente lo spazio scenico: per mezzo di tale diaframma ideale tra dentro e fuori, Aristofane si mostra capace di trascendere i limiti spaziali imposti dal perimetro scenico per arrivare ad includere una più ampia realtà extradrammatica. Il continuo legame tra interno ed esterno della facciata e la soppressione della discontinuità tra scena e retroscena sono di norma considerati espedienti drammaturgici menandri: si cerca invece di illustrare che significativi prodromi di tale prassi possono essere rintracciati anche nel corpus di Aristofane. Attraverso un'analisi dell'utilizzo della porta emergono poi alcune istanze di interesse generale per la comprensione del teatro di Aristofane; è possibile infatti sistematizzare la semantica degli spostamenti interno-esterno; individuare quanto il controllo degli spazi interni (o extrascenici) sia determinante per la riconfigurazione eroica o vittoriosa del protagonista; mettere in luce alcuni fraintendimenti di ordine storico-letterario.

*Sogno di una notte di mezza estate*: il re Teseo e la regina Ippolita, in occasione della festa di nozze, assistono alla rappresentazione di un gruppo di attori dilettanti (*hard-handed men*, li chiama il cortigiano Filostrato). In questa occasione Shakespeare, con sottile gioco metateatrale, propone l'apologia del proprio modo di concepire il teatro: chiede allo spettatore di contribuire a creare, con la propria immaginazione, il mondo sulla scena. Gli attori metteranno a disposizione presenza, gestualità e tutti i trucchi del mestiere; il drammaturgo, dalla sua, una parola poetica capace di evocare immagini.

La parola nel teatro greco dimostra la medesima capacità creativa e poetica: da essa sono determinati la scansione del tempo e la connotazione dello spazio, le entrate dei personaggi, l'evocazione di oggetti. A questa particolare prassi si è soliti applicare la definizione di 'scenografia verbale' (non a caso, utilizzata da Masolino d'Amico a proposito del teatro elisabettiano): si intende, con questa denominazione, l'insieme dei procedimenti «mediante i quali [...] si creava nella fantasia del pubblico l'ambiente necessario all'azione»<sup>1</sup>. Naturalmente l'evocazione era favorita anche da gesti stilizzati, da danza e musica, dalla capacità di improvvisazione dell'attore<sup>2</sup>: la parola, certamente, non era l'unico elemento presente sulla scena e molto altro, di cui restiamo ignari, doveva avvenire sul palco. «La parola», scrive a questo proposito il regista Peter Brook, «è una piccola parte visibile di una gigantesca costruzione invisibile»<sup>3</sup>: tanto più invisibile risulta essa per il teatro greco, del quale abbiamo irrimediabilmente smarrito l'intero testo spettacolare<sup>4</sup>. È inevitabile, tuttavia, riscontrare nel dramma greco un forte «carattere verbale» (Del Corno [1986, 211]) e una vocazione ad una descrizione sistematica e talvolta persino pleonastica, che deve essere interpretata come eredità della tradizione epico-rapsodica e va considerata in stretta relazione con questa<sup>5</sup>. Quello della commedia antica è dunque un testo che, come una mappa, traccia un disegno ricco e piuttosto dettagliato di un paesaggio che non conosciamo; tali indizi<sup>6</sup> sono, nel testo drammatico, le indicazioni sceniche, o didascalie interne al testo. Poco convincenti – e distanti dalla prospettiva qui indicata – risultano dunque quelle posizioni critiche che guardano a tali sezioni di testo come a indicazioni per il regista, per gli attori, o per il lettore<sup>7</sup>. Sarà invece il caso di guardare alle indicazioni sceniche (come del resto hanno

---

<sup>1</sup> D'AMICO (1974, 7).

<sup>2</sup> LANZA (1989a).

<sup>3</sup> BROOK (1998, 25).

<sup>4</sup> Faccio qui riferimento alla definizione di testo drammatico e testo spettacolare proposta da DE MARINIS (1982).

<sup>5</sup> CAPONE (1935, 34).

<sup>6</sup> Certamente non autosufficienti: cf. le chiare osservazioni di metodo in REVERMANN (2006).

<sup>7</sup> Come CAPONE (1935, 3) propone per esempio una distinzione tra indicazioni sceniche per gli spettatori e indicazioni sceniche per gli attori; CHANCELLOR (1979, 138) ipotizza che fossero rivolte al lettore. Sfuggente e non del tutto persuasiva risulta anche la recente posizione di ALFAGEME (2008, 26s.) che pure si muove in una prospettiva di notevole attenzione alla natura non realistica e immaginativa della scena greca. Lo studioso nota dapprima che «las didascalias internas servían de aviso al actor que estaba esperando la entrada y le daban el pie para su intervención». Conscio di come tale spiegazione non possa

già suggerito concordemente Taplin, Rossi e Del Corno)<sup>8</sup> innanzi tutto come a un ausilio per l'immaginazione dello spettatore, uno stimolo che – in sinergia con l'apparato spettacolare – conduca il pubblico a integrare i dati visivi con quelli immaginari<sup>9</sup>. In Aristofane l'identità della scena muta di continuo – per condurre lo spettatore dal cielo agli Inferi e dal regno degli Dei a quello degli Uccelli – proprio ad opera di una parola che, come una bacchetta magica a disposizione per lo più del protagonista e talvolta del Coro, è capace di trasformare lo spazio sotto gli occhi dello spettatore.

Nella prospettiva di una scenografia verbale in questo modo intesa, è opportuno indagare la funzione e il ruolo della facciata scenica – e in particolare della porta – come epicentro della metamorfosi dello spazio della commedia antica. Attraverso un'analisi attenta dell'utilizzo della porta emergono, come si illustrerà, alcune istanze di interesse generale per la comprensione del teatro di Aristofane. È possibile infatti articolare in modo sistematico la semantica degli spostamenti interno-esterno del *corpus* della commedia antica; individuare quanto il controllo degli spazi interni (o extrascenici) sia determinante per la riconfigurazione eroica o vittoriosa del protagonista; mettere in luce alcuni fraintendimenti di ordine storico-letterario.

Le potenzialità teatrali della facciata sembrano del resto attrarre notevolmente l'attenzione drammaturgica di Aristofane: la porta cambia infatti identità più di una volta nel corso di ogni commedia proprio grazie alla parola – che conferma così la sua funzione poetica – ed è precisamente tale gioco di fulminea ri-semantizzazione a scandire i repentini cambiamenti di luogo che la trama richiede. La presenza di un varco viene, inoltre, utilizzata come occasione per allargare virtualmente lo spazio scenico: per mezzo della simbolica esistenza della porta – diaframma ideale tra un *dentro* ed un *fuori* – Aristofane si mostra capace di trascendere i limiti spaziali imposti dal ristretto perimetro scenico, per arrivare ad includere una più ampia realtà extradrammatica.

Se il medesimo spazio può assumere diverse identità, è perché il drammaturgo gioca a carte scoperte: chiede esplicitamente ausilio all'immaginazione dello spettatore e non pretende mai «di fargli dimenticare il suo essere in teatro» (Lanza [1989b, 183]). Questo 'patto' risulta efficace proprio perché dichiarato – così come gli attori dilettanti

---

essere considerata valida per tutte le tipologie di indicazione scenica, Alfageme menziona «la necesidad de crear un espacio escénico fuera de la vista del espectador». Subito dopo, tuttavia, lo studioso torna nuovamente alle necessità tecniche degli attori, come quella di sincronizzare i reciproci movimenti.

<sup>8</sup> TAPLIN (1977, 129s.) sottolinea come questo tipo di prassi fosse diretta piuttosto al pubblico presente che a un ipotetico lettore. Luigi Enrico ROSSI (1989, 66) parla delle indicazioni sceniche come di «aiuti esegetici per lo spettatore»: «lo spettatore doveva immaginarsi la scena, proprio come in Shakespeare, e il drammaturgo gli porgeva aiuto». Nella stessa prospettiva si colloca anche Dario Del Corno, che, rimarcando «le autonome ragioni di carattere artistico del fenomeno» (DEL CORNO [1998, 101]), ipotizza che «con tali accenni [...] il poeta si ingegnasse a suscitare negli spettatori l'idea di quello che a lui non era dato di portare sulla scena» (DEL CORNO [1986, 210]).

<sup>9</sup> A questo proposito, cf. DOVER (1972, 19).

di Shakespeare ottengono benevolenza proprio perché chiedono esplicitamente aiuto agli spettatori. Allo stesso modo, nella commedia antica, viene continuamente dichiarata la presenza di un pubblico, di un palco e della rappresentazione teatrale stessa; così la porta è sempre percepita innanzi tutto come un elemento della scenografia. E di questa consapevolezza dà conto un *Witz* presente negli *Uccelli*; la facciata rappresenta, nella prima parte della commedia, una selva erbosa che permette di accedere alla dimora di Tereo. La voce del re-Upupa, che proviene dall'interno della soglia, chiede al servo (v. 92): ἀνοιγε τὴν ὕλην, ἵν' ἐξέλθω ποτέ. La 'selva' si può aprire, perché non è altro che una porta di scena<sup>10</sup>.

Se la parola 'crea' l'ambiente necessario per l'azione e se può conferire statuto di realtà a ciò che nomina, essa può allo stesso tempo fornire una sottolineatura verbale ad un elemento presente sulla scena. Così accade per la facciata: il testo drammatico gioca spesso su un graduale convergere dell'attenzione dello spettatore sulla porta che, di norma, coincide con la meta verso la quale si muovono i personaggi<sup>11</sup>. Questo avviene, in particolare, in quelle commedie che hanno il loro inizio in una dimensione itinerante. La destinazione non si rivela immediatamente al pubblico, che viene stimolato così dal senso dell'attesa, e il disvelamento coincide con il momento dell'arrivo. Così accade, per esempio, nel *Pluto*: nell'esordio due uomini si muovono sul palco facendo intendere al pubblico di essere in marcia ininterrottamente da molto tempo. È il servo a fornire al pubblico una spiegazione del loro vagare (vv. 13-17): i due stanno seguendo, senza nessuna apparente ragione, un vecchio cieco. Il luogo dell'azione resta però misterioso, e il tono dell'indeterminatezza connota l'intero episodio. Misteriosa infatti resta anche la figura silenziosa e trasandata che i due personaggi stanno inseguendo<sup>12</sup>. Carione propone di interrogare lo sconosciuto (vv. 51-55):

οὐκ ἔσθ' ὅπως ὁ χρησμός ἐς τοῦτο ῥέπει,  
ἀλλ' εἰς ἕτερόν τι μείζον. ἦν δ' ἡμῖν φράση  
ὅστις ποτ' ἐστὶν οὔτοσὶ καὶ τοῦ χάριν  
καὶ τοῦ δεόμενος ἦλθε μετὰ νῶν ἐνθαδί  
πυθοίμεθ' ἄν τὸν χρησμόν ἡμῶν ὃ τι νοεῖ.

Cremilo indica dapprima Pluto, poco lontano (οὔτοσὶ), e poi il luogo scenico (ἐνθαδί); la frase conduce così l'attenzione sull'indicazione del luogo e della facciata

<sup>10</sup> ZANETTO (1987, 192) afferma a questo proposito: «le parole di Upupa costituiscono anche una rottura dell'illusione scenica, perché solo una "macchia" teatrale può essere "aperta". Il consapevole dichiarare l'esistenza della realtà teatrale in quanto tale è del resto ingrediente fondamentale della commedia».

<sup>11</sup> La porta diviene una meta non solo *strictu sensu*: come ha messo in luce CAPRA (2001, 64s.) «secondo uno svolgimento che richiama per certi versi la morfologia della fiaba descritta da Vladimir Propp [...] il protagonista [...] muove talora da un contesto familiare, tendenzialmente realistico [...] per poi confrontarsi con un mondo altro, situato in uno spazio diverso e ben delimitato da una soglia».

<sup>12</sup> ALBINI (1976, 435) nota che per Pluto, come per Penia, Aristofane gioca su «un effetto spettacolare col personaggio eccezionale», creando così «la tensione del non rivelare subito l'identità del personaggio».



μίμησις di un viaggio<sup>15</sup> scandito tappa per tappa dalle indicazioni offerte dal testo. L'edificio scenico è dunque destinato a cambiare più volte identità nel corso della rappresentazione; anche in questo caso, il primo dialogo si svolge in movimento, nel mezzo di un percorso già iniziato in un tempo precedente. La porta rappresenta ancora una volta il luogo di destinazione: un duplice passaggio attraverso la soglia permetterà ai due personaggi l'accesso di un mondo di radicale alterità. È Dioniso a segnalare l'arrivo alla prima meta (vv. 35-37): κατὰβα, πανοὔργε. καὶ γὰρ ἐγγὺς τῆς θύρας / ἤδη βαδίζων εἰμὶ τῆσδ' οἷ πρῶτά με / ἔδει τραπέσθαι. Παιδίον, παῖ, ἡμί, παῖ. L'identità della dimora, alla quale Dioniso bussa con insistenza, rimane in un primo momento misteriosa; poco dopo, Eracle esce dalla facciata scenica connotandola come propria (vv. 38s.): τίς τὴν θύραν ἐπάταξεν; ὡς κενταυρικῶς / ἐνήλαθ' ὅστις - εἰπέ μοι, τουτὶ τί ἦν;. E proprio a partire dalla casa dell'eroe il viaggio ha il suo inizio: appena conclusa la conversazione, il dio e il suo servo si imbattono in una processione funebre (vv. 170-73) che segnala, come un elemento di passaggio, la collocazione non più terrena dei due protagonisti. La dimora di Eracle diviene dunque essa stessa il punto di discesa agli Inferi<sup>16</sup>: da questo momento, fino all'arrivo presso la reggia di Plutone, l'edificio scenico perderà ogni rilevanza nel testo drammatico, poiché l'attenzione sarà interamente assorbita dalla dinamica del viaggio e dal continuo mutamento dello spazio<sup>17</sup>. La parola, non facendo più riferimento ad alcun elemento fisso della scenografia, condurrà il pubblico attraverso la progressione immaginaria nel paesaggio infero: la palude, la bolgia di tenebra e fango, la terra di mostri, fino alla pianura fiorita<sup>18</sup>.

La presenza della porta tornerà ad essere drammaturgicamente rilevante solo molti versi più tardi. È Dioniso – una volta giunto alla pianura – ad anticipare il cambio di luogo, informandosi sull'ubicazione della casa di Plutone (vv. 431-33 ἔχοιτ' ἂν οὖν φράσαι νῶν / Πλούτων' ὅπου' νθάδ' οἰκεῖ; / ξένω γὰρ ἐσμεν ἀρτίως ἀφιγμένω). Il Corifeo, con la sua risposta (μηδὲν μακρὰν ἀπέλθης, / μηδ' αὖθις ἐπανέρη με, / ἀλλ' ἴσθ' ἐπ' αὐτὴν τὴν θύραν ἀφιγμένος), provvede così a fornire una nuova connotazione

<sup>15</sup> RUSSO (1962, 326) afferma infatti: «la progressiva sceneggiatura di un viaggio e di un paesaggio, quale quella delle *Rane*, è un caso unico nel superstite dramma antico».

<sup>16</sup> Il momento del passaggio resta dunque piuttosto indefinito. Ecco perché lascia qualche dubbio una ricostruzione come quella di DEARDEN (1976, 172), che ipotizza una concreta discesa al livello dell'orchestra a indicare simbolicamente la discesa nel mondo ultraterreno.

<sup>17</sup> Il drammaturgo, nota RUSSO (1962, 326), è «tenuto a escogitare di continuo situazioni e immagini capaci di significare e di evocare con intensità il movimento e il paesaggio, e capaci di far inavvertitamente progredire, ma sempre in maniera appropriata, quel particolarissimo e difficile spettacolo».

<sup>18</sup> Le tappe che Dioniso e Xantia percorrono nel paesaggio infero vengono preannunciate punto per punto da Eracle: Aristofane sembra dunque sperimentare l'idea di una scenografia verbale anticipata. Le parole dell'eroe saranno richiamate più di una volta «per appoggiare l'instaurazione estemporanea dello spettacolo» (RUSSO [1962, 327]). Egli fornisce sul piano verbale una sorta di «cartina geografica» degli Inferi, che sarà utile all'orientamento non solo dei viaggiatori ma anche dello spettatore.

all'edificio scenico: la porta di Eracle di inizio commedia diviene ora la dimora del re degli Inferi, alla quale i due viaggiatori busseranno presto (vv. 460s. ἄγε δὴ, τίνα τρόπον τὴν θύραν κόψω, τίνα; / πῶς ἐνθάδ' ἄρα κόπτουσι οὐπιχώριοι;). Dopo quest'ultimo e immediato passaggio, la scena rimarrà invariata: Dioniso e Xantia sono giunti a destinazione, e con loro anche il pubblico.

La capacità di fornire un'identità immaginaria e continuamente diversa ad un luogo fisso e convenzionale, la libertà con la quale la parola accompagna l'immaginazione dello spettatore lontano dalla concretezza della scena per ricondurlo indietro poco dopo, dimostrano una straordinaria disinvoltura evocativa: Diego Lanza (1989b, 182) ha sottolineato, a questo proposito, come tale aspetto paia avvicinare la commedia al racconto folklorico e al teatro narrativo. Aristofane, come un aedo che tracci i contorni del racconto sulla sabbia, disegna e cancella di continuo il profilo della porta.

In un utilizzo drammaturgico così sapiente della facciata scenica Aristofane dimostra dunque, come in altri aspetti, una sorprendente disponibilità alla sperimentazione e una libertà creativa non costretta dalle convenzioni di genere. Il costante gioco di ri-semantizzazione della facciata è manifesto nelle prime commedie, ma raramente viene messo in luce nell'ultima parte della produzione aristofanea. L'individuazione di tale peculiarità – che costituisce, per così dire, una vera e propria σφραγὶς d'autore<sup>19</sup> – induce ad alcune considerazioni sulla trasversalità di alcune istanze nel *corpus* del commediografo: troppo spesso vengono rilevati soltanto nelle opere giovanili uno sviluppo drammatico straordinariamente libero e una quasi totale assenza di vincoli spazio-temporali, mentre in quelle della maturità si tende a leggere il segno di un declino o la manifestazione di una progressiva perdita di originalità drammaturgica<sup>20</sup>.

Certamente il continuo e immaginifico mutare d'identità della porta è presente soprattutto nelle prime commedie: il raggio d'azione del protagonista, negli *Acarnesi*, non conosce i limiti della verosimiglianza. Egli può muoversi agevolmente da un ambiente agreste a uno cittadino, cambiare con rapidità collocazione sul calendario, ricevere il risultato di un'ambasceria inviata a Sparta in pochi istanti. Nel corso del Prologo lo spazio scenico coincide con la Pnice (vv. 19s.); a conclusione dell'assemblea, i personaggi apparsi precedentemente escono di scena, mentre

---

<sup>19</sup> Risulta impossibile, naturalmente, operare delle distinzioni all'interno di un genere, quello della commedia antica, di cui ci troviamo a conoscere a fondo un solo esponente: quale sia, per questo aspetto, lo scarto tra Aristofane e i colleghi resta per noi ignoto. Nel rievocare il *topos* della porta chiusa, Platone nel suo *Protagora* fonde per esempio Aristofane ed Eupoli (su questo, cf. CAPRA [2001, 67]); tuttavia dal nostro punto di vista, inevitabilmente selettivo, si tratta di *unicum* nell'intera storia del teatro.

<sup>20</sup> Quanto tali interpretazioni possano risultare fuorvianti ha ben argomentato CAPRA (2010, *passim*. In particolare 256, 264) nel commento alla sua recente traduzione. Sulle novità della concezione spaziale della commedia cf. BOCCACCINI (2000).

Diceopoli resta nuovamente solo. In questo passaggio, il palco assume un valore scenicamente neutro: dopo il v. 173, infatti, la scena sembra gradualmente perdere qualsiasi riconoscibile connotazione spaziale<sup>21</sup>.

In seguito l'attenzione dello spettatore sarà nuovamente indirizzata sull'edificio scenico: vi si dirige infatti Diceopoli identificandola come la propria dimora di campagna (vv. 201s. ἐγὼ δὲ πολέμου καὶ κακῶν ἀπαλλαγείς / ἄξω τὰ κατ' ἀγροῦς εἰσιῶν Διονύσια). L'azione si sposta dunque davanti all'abitazione campestre del protagonista, dalla cui porta egli esce poco dopo per festeggiare le Dionisie rurali (vv. 247-51). Ma l'ambientazione è destinata a cambiare ancora per avvicinarsi ad Atene, «con una lenta progressione drammatica e scenica» (Russo [1962, 82]): il protagonista viene trasportato di nuovo sullo sfondo della metropoli per la necessità di parlare con Euripide, presso la cui dimora egli può giungere nel tempo di un verso (vv. 393-95). Al termine del dialogo con il tragediografo, egli si reca ancora nell'orchestra – lo spostamento scenico emerge dal v. 489 (τόλμησον, ἴθι, χώρησον· ἄγαμαι καρδίας) – compiendo così un'altra tappa del percorso verso Atene. Infine, dopo uno scontro con Lamaco, Diceopoli entra nella facciata scenica (vv. 620-2): qui l'effimera identificazione dello sfondo come abitazione di Euripide viene meno e l'edificio diviene la casa di città del protagonista. Dinanzi alla propria porta il protagonista aprirà un mercato con regole personali: egli ha ormai creato un proprio spazio sul quale può esercitare il dominio assoluto<sup>22</sup>.

Non stupisce allora che una commedia che si caratterizza per un istintivo e sistematico abbattimento di ogni barriera di verosimiglianza, si distingua per «mobilità ed estemporaneità» (Russo [1962, 77]) e per una sistematica violazione dell'unità di luogo.

È tuttavia possibile riscontrare un simile fenomeno ne *Le donne al parlamento*, commedia dall'orizzonte meramente urbano. Prassagora – a differenza di quegli eroi comici che fondano la loro utopia più lontano possibile da Atene – prova a riformare la società dal suo interno; il mutamento avviene infatti tramite il consenso dell'organo più rappresentativo della costituzione ateniese, l'Assemblea. L'orizzonte resta dunque meramente civico: l'azione si svolge interamente davanti alla facciata di due case<sup>23</sup>. Eppure la facciata scenica diviene oggetto di un'attenzione persino maggiore che nelle precedenti commedie. Proprio per questo aspetto, Aristofane mostra di mettere in pratica una scenografia verbale non meno elaborata che altrove e mostra la consueta

<sup>21</sup> Così anche PICKARD-CAMBRIDGE (1946, 59).

<sup>22</sup> Sulla capacità dell'eroe comico di trasformare profondamente il proprio spazio cf. RONCORONI (1994, 78s.).

<sup>23</sup> La presenza sulla scena di due porte o di una sola ha accentrato a lungo su di sé l'interesse della critica; hanno sostenuto l'ipotesi di due porte PICKARD-CAMBRIDGE (1946, 67); MCLEISH (1980, 44); RUSSO (1962, 347s.); VETTA (1989, XXXII). Hanno invece congetturato la presenza di una sola porta DALE (1957, 207s.); DEARDEN (1976, 174s.); THIERCY (1986, 33s.).

estraneità a qualsiasi preoccupazione di realismo<sup>24</sup>. Sebbene non si verifichi un'evidente e decisa mutazione dello spazio, la scena si trova di fatto a rappresentare luoghi differenti: inquilini diversi, nel corso dell'azione drammatica, escono dalla facciata come se fosse la propria dimora. Il gioco di «rotazione degli inquilini» (così nella definizione di Russo [1962, 372]) sembra attrarre notevolmente l'attenzione drammaturgica di Aristofane: l'appartenenza delle case muta per tre volte e il cambiamento è scandito di volta in volta da un intervento corale. Fino al v. 730, infatti, l'edificio sullo sfondo rappresenta la casa di Prassagora. La protagonista, appena entrata in scena, si reca personalmente a bussare alla porta della vicina (v. 34 τήνδ'ἐκκαλέσωμαι θρυγανῶσα τὴν θύραν), connotando così l'edificio. In seguito al primo intervento del Coro, sulla scena appare un cittadino volenteroso<sup>25</sup>; lo spettatore lo vede affaccendarsi con due servi per portare fuori oggetti e suppellettili dalla propria abitazione (che dunque non è più quella di Blepiro e Prassagora).

Un secondo stacco corale (privo, come il primo, del sostegno di un testo specifico) prelude a un nuovo cambiamento scenico: i nuovi inquilini sono una vecchia e una giovane. La prima (che compare dal v. 877) attende, davanti alla porta della propria casa, un giovane per pretendere le prestazioni sessuali garantite dal nuovo ordinamento. Subito dopo, alla finestra dell'abitazione adiacente compare la giovane: dopo aver cercato invano di convincere la rivale a lasciare il campo libero, invita il ragazzo a salire in casa, in virtù dell'assenza della madre. Infine, dal v. 1112 la σκηνή prende valore neutro: «the action is in the street and it makes no difference who are the occupants of the houses in the background» (Pickard-Cambridge [1946, 67]). In nessuno di questi casi un intervento didascalico chiarisce il cambio di appartenenza dell'edificio: lo spettatore lo deduce dal dialogo tra i personaggi e dalle indicazioni sceniche presenti nel testo.

Il carattere innovativo di questo inedito schema di 'rotazione degli inquilini' mostra, ancora una volta, quanto fuorvianti siano quelle interpretazioni che leggono ne *Le donne al parlamento* – e più in generale, dell'ultima parte della produzione – il segno di una inesorabile decadenza di genere: da un'errata interpretazione emerge, come nota Capra (2010, 264), «un impasto di vecchio e nuovo veramente degno del miglior Aristofane». L'utilizzo virtuosistico della facciata scenica – che traccia un

---

<sup>24</sup> Così anche WILAMOWITZ-MÖELLEDORFF (1935, 308).

<sup>25</sup> La sua identità è stata largamente discussa. Il Ravennate ne annota l'anonimato; VETTA (1989, 215) ha dunque accolto l'ipotesi che si tratti di un cittadino qualunque, non altrimenti noto al pubblico: «non ci sono buoni motivi per respingere l'indicazione del Ravennate». ROGERS (1902, *ad loc.*), coerentemente con la precedente scelta, lo identifica ancora con Cremete: quello stesso cittadino che aveva promesso di consegnare al più presto i suoi averi (v. 729: προχειρισῶμαι κάξετάσω τὴν οὐσίαν) ora sta dando direttive a due servi che vanno avanti e indietro portando fuori gli oggetti. DEARDEN (1976, 176) si limita ad accostare al nome di Cremete un punto di domanda, manifestando un prudente dubbio su un'altra questione che il testo non aiuta a risolvere, mentre USSHER (1973, 31) si schiera decisamente con Rogers: «the unnamed man is surely Chremes».

ideale filo di congiungimento tra la prima e la penultima commedia di Aristofane – costituisce un paradigma che non si lascia ricondurre a un percorso storico-letterario di ordine meramente cronologico e lineare.

Il continuo legame che il *fuori* istaura con il *dentro* della facciata scenica, e dunque la soppressione della «discontinuità tra scena e retroscena, ossia tra la strada e l'interno delle case» (Del Corno [1989, 207]) è espediente drammaturgico che viene considerato tipicamente menandro<sup>26</sup>. Eppure, come si cercherà di illustrare, significativi prodromi possono essere rintracciati anche nel *corpus* di Aristofane.

Assai frequentemente, nella commedia antica, l'esistenza concreta di un'apertura permette di accrescere virtualmente la profondità dello spazio e di proiettare all'esterno ciò che avviene oltre la porta, in un continuo scambio tra i due ambienti. Russo, in un denso paragrafo dal titolo *Gli interni in Aristofane*, affronta con completezza il problema; a questo proposito egli nota che mai gli ambienti interni «risultano mostrati attraverso i varchi della facciata scenica» (Russo [1962, 92]).

Certamente – stando al testo drammatico – l'interno non *si mostra* al di fuori della porta; tuttavia gli ambienti interni vengono di continuo descritti, riferiti, evocati<sup>27</sup>. È dunque opportuno leggere tali passaggi come esempi di scenografia verbale, in una declinazione di poco differente da quella consueta: nella mente dello spettatore vengono, cioè, create immagini capaci di integrare non tanto la realtà scenica ma piuttosto quella extrascenica. Ciò che viene evocato oltre la porta richiede dunque il medesimo statuto di esistenza di ciò che viene descritto sul palco.

Assai significativo, da questo punto di vista, è il caso degli *Uccelli*. La connotazione precisa che viene data alla facciata scenica – cioè l'ingresso al nido erboso di Upupa (v. 642) – contrasta, almeno apparentemente, con la dimensione onirica e più latamente utopica di Nubicuculia. Laddove i personaggi si trovano a descrivere l'ubicazione e le caratteristiche del regno degli uccelli rispetto alla ben nota Atene, si verifica una virata verso l'astrazione: la città sulle nubi viene dipinta come qualcosa di indefinito, aereo, volatile. In questo senso si rivela fondamentale il ruolo simbolico della facciata: se la scena rappresenta la dimora di Upupa, il drammaturgo è però in grado di evocare, oltre la porta, un paesaggio extrascenico ben più compatibile con l'idea di utopia che la commedia sottende: «dietro la macchia boscosa s'immagina che si estendano gli sconfinati mondi degli uccelli» (Russo [1962, 243]). Più volte, nel testo, viene rafforzata la percezione dell'esistenza di un paesaggio extrascenico; e la stessa costruzione delle mura, che avviene ad opera di Evelopide in un cantiere sospeso in aria e invisibile allo spettatore (vv. 837-46) va considerata in tal senso. Un altrettanto vivido

<sup>26</sup> Così anche VETTA (1989), che segnala quanto l'attestazione sia rara in Aristofane.

<sup>27</sup> Così nota, poco dopo la precedente citazione, anche Russo; non viene esplicitata, tuttavia, una connessione chiara tra le due osservazioni. Come si cercherà di illustrare, in una prassi teatrale che conferisce un così ampio rilievo all'apporto immaginativo, la costante evocazione degli ambienti interni, provoca di fatto una inclusione di questi nella realtà della scena.

mondo extradrammatico è evocato, nel *Pluto*, dal racconto di Carione: egli testimonia del miracoloso e stupefacente diffondersi della ricchezza all'interno delle mura domestiche dopo il risanamento del dio (vv. 802-22). La casa di Cremilo diviene qui simbolico luogo di attuazione della nuova rigenerata civiltà: ma stupisce che in una commedia dal carattere fortemente astratto<sup>28</sup> la descrizione divenga un momento incredibilmente concreto e tangibile. Al concetto astratto di ricchezza, che domina l'idea stessa della commedia, si sostituisce una concreta sensazione di abbondanza, in un trionfo di sacchi di farina, anfore di vino, cisterne di olio, ampolle per i profumi. Con uno studiato crescendo di dettagli, Carione passa a descrivere i servi che giocano a dadi, il padrone che sta sacrificando e persino il fumo della cottura che diviene così denso da irritare gli occhi: il pubblico, escluso da un banchetto che si svolge lontano dal suo sguardo, è chiamato alla condivisione proprio attraverso l'immaginazione suscitata dalle parole<sup>29</sup>. Il carattere allegorico della vicenda e l'idea di un riassetto più equo delle ricchezze tra gli esseri umani si concretizza nel vivido quadro di un interno.

Anche altrove si riscontra un costante rapporto dialettico tra dentro e fuori, che evoca una realtà viva e pulsante all'interno della facciata. Una particolare attenzione a questo aspetto si trova nella *Pace*: a creare la connessione tra interno ed esterno è il frenetico movimento di due servi. Tale gioco scenico emerge già fin dai primi versi; il secondo servo (che ricopre qui il ruolo di messaggero), davanti alla facciata, spia un interno che viene così «indiziariamente percepito dallo spettatore» (Marzullo [1989, 187]) e ne riferisce al pubblico. Attraverso la sua narrazione il pubblico apprende la presenza di uno scarabeo tra le mura domestiche e l'affaccendarsi del protagonista intorno all'animale (vv. 29-37). La descrizione è così dettagliata — nota Roux (1965, 36s.) — da indurre all'immaginazione di una casa di campagna, dotata al proprio interno di una corte capace di custodire l'insetto; l'animale viene descritto nell'atto di mangiare, chino e curvo sul cibo immondo. Il primo servo, invece, esce ed entra di continuo nella facciata per nutrire lo scarabeo: l'esistenza — e la realtà — dello spazio oltre la porta viene così doppiamente sottolineata, dal movimento del primo servo e dalla parola descrittiva del secondo. Ma non è l'unico punto della commedia dove una simile dialettica viene accentuata. Dopo il ritorno di Trigeo alla dimensione terrestre, l'interno della casa diviene l'ambientazione del banchetto nuziale del protagonista. La festa, senza essere precedentemente annunciata, viene menzionata come qualcosa di già

---

<sup>28</sup> Su questo aspetto cf. PARADISO (1987, *passim*). Sul personaggio di *Pluto*, sapientemente sospeso tra realismo e carattere di personificazione cf. FIORENTINI (2006) e GIOVANNELLI (2007).

<sup>29</sup> Davvero significativa è del resto l'importanza della narrazione nel *Pluto*. Qui Aristofane conduce continuamente lo spettatore fuori dalla limitata realtà scenica proposta, descrivendo luoghi diversi da quelli presenti, illustrando in modo esteso gli antefatti mitici della vicenda, alludendo di continuo a quella che si potrebbe definire «the “real” extra-dramatic world»: proprio in questo aspetto si può riconoscere nel *Pluto* «a sophisticated and carefully designed drama» (OLSON [1990, 224]). In particolare il racconto dell'incubazione notturna nel tempio di Asclepio è uno dei momenti drammatici più riusciti della commedia, ed è affidato interamente alla narrazione.

in atto (ai vv. 1191s., il protagonista nota la grande affluenza di cittadini accorsi: ὅσον τὸ χρημ' ἐπὶ δεῖπνον ἦλθ' εἰς τοὺς γάμους); la presenza di ospiti già in casa, conferisce così improvvisa concretezza al ricevimento nella sala interna. Gli invitati – così nota anche Russo (1962, 221) – risultano perciò essere entrati nell'edificio durante la Parabasi, da una virtuale porta retroscenica. Del tutto peculiare è infatti il procedimento utilizzato per gli ingressi nell'ultima parte della commedia: si presentano sul palco alcuni personaggi, estranei alla realtà domestica di Trigeo, che entrano in scena accedendo direttamente dalla porta di casa del protagonista. I visitatori sono dunque partecipanti al banchetto che si assentano momentaneamente dalla festa e che si fanno testimoni, indirettamente, della realtà retroscenica.

L'esistenza di due ambienti paralleli e interdipendenti – di cui solo uno resta visibile agli spettatori – ben si evince in un passaggio de *Le donne al parlamento*, dove un cittadino si prepara per portare i propri beni in condivisione allo Stato. Ha inizio così una lunga processione di oggetti (vv. 730-44), che vengono chiamati e invocati ad uno ad uno: i servi, ancora in casa, ascoltano gli ordini e agiscono di conseguenza, in un totale abbattimento della discontinuità scenica.

In più di un caso, è la preparazione di un banchetto, o di una cena, a creare connessione tra interno ed esterno; i servi vengono chiamati affinché procurino dentro il necessario per assolvere alle funzioni culinarie e portino fuori il cibo.

Negli *Acarnesi* Diceopoli si mostra per due volte intento in preparativi gastronomici. Nel primo caso, il Tebano fa dono all'eroe comico di un'anguilla; alla gradita vista del pesce, Diceopoli chiede immediatamente ai servi di apprestare un piano cottura (vv. 887s. ἐξενέγκατε / τὴν ἐσχάραν μοι δεῦρο καὶ τὴν ῥίπίδα), ma subito dopo ordina che l'anguilla venga portata dentro le mura di casa (v. 893 ἀλλ' εἴσφερ' αὐτήν). In seguito, sarà ripetutamente menzionata la festività dei Boccali: essa viene annunciata all'eroe da un banditore che invita a celebrarla. Mentre Diceopoli già inizia ad allestire (vv. 1067s. ἀπόφερε τὰς σπονδάς. Φέρε τὴν οἰνήρυσιν / ἴν' οἶνον ἐγχείω λαβῶν εἰς τοὺς Χοᾶς), un messaggero evoca una meno fortunata festività per Lamaco. Il protagonista – a partire dal v. 1007 fino al v. 1141 – impartisce ordini in direzione della casa, affinché gli vengano portate le migliori prelibatezze (il Coro può infatti commentare, ai vv. 1044-46, che il solo ascolto di simili disposizioni rischia di fare morire di fame i vicini: ἀποκτενεῖς λιμῶ' με καὶ / τοὺς γείτονας κνίση τε καὶ / φωνῆ τοιαῦτα λάσκων), mentre il suo avversario, antinomicamente, dispone il necessario per una spedizione militare. Lo stretto legame tra la cucina domestica e il luogo dove si svolge l'azione è messo in luce con chiarezza da parte del Coro: viene rilevato, non senza stizza, che il protagonista ha lasciato le prove del suo lusso gastronomico (cioè le piume di prelibati uccelli) proprio davanti alla porta (v. 988 τοῦ βίου δ' ἐξέβαλε δειγματάδε τὰ πτερὰ πρὸ τῶν θυρῶν).

Anche negli *Uccelli* si può riscontrare un'analogia contiguità tra cucina e scena. Quando si trova davanti l'ambasceria divina composta da Poseidone, Eracle, e dal dio barbaro Triballo, il protagonista Pisetero non si sofferma a persuadere gli interlocutori della legittimità della nuova Nubicuculia, ma ostenta di proposito la preparazione di un succulento arrosto di uccelletti rivoltosi; e di fronte alle battute degli ambasciatori che parlano di armistizio, il protagonista dà ordine ai servi perché portino fuori l'occorrente per un buon arrosto (vv. 1579-81 τὴν τυρόκνηστὶν τις δότω. Φέρε σίλφιον. / τυρὸν φερέτω τις. πυρπόλει τοὺς ἄνθρακας).

Un continuo entrare e uscire dei servi, e un susseguirsi di ordini che collegano l'interno e l'esterno della scena, si osservano anche nella seconda parte della *Pace*. Trigeo e il servitore si avvicinano sul palco, comparando e scomparendo davanti alla facciata per ultimare i preparativi: dapprima si attende l'arrivo in scena dell'animale scelto per il sacrificio e viene predisposto tutto l'occorrente per la cerimonia di insediamento del dio (vv. 948-57); poi la pecora viene condotta all'interno delle mura per essere sacrificata (vv. 1020-22); il servo fa di nuovo il suo ingresso dopo aver ucciso la pecora pronta ormai per la cottura, e si assenta nuovamente per andare a prendere viscere e focacce in cucina (vv. 1041s.).

L'ininterrotto movimento tra l'ambiente domestico e quello cittadino – presente pressoché in ogni opera aristofanea – induce a considerare la scena e il retroscena come due vasi comunicanti in continua connessione<sup>30</sup>. Ciò che accade dietro le mura di una casa privata è da considerarsi, nella prospettiva della commedia antica, «fondamentalmente una materia “pubblica”, ovvero quasi sempre “pubblicabile”» (Russo [1962, 95]). Cucina e scena e, dunque, cucina e strada, sono in Aristofane straordinariamente vicine.

Il rapporto tra interno ed esterno della scena diviene, in un caso, fenomeno fondante: si tratta di *Lisistrata*, dove la facciata scenica permette la costante coesistenza di due sempre attivi poli scenici.

L'intera trama è costruita, infatti, sull'idea della simultaneità: mentre Lisistrata riunisce le compagne d'azione, nella poco lontana Acropoli – della quale si possono udire gli strepiti (v. 240) – il coro sta già agendo retroscenicamente<sup>31</sup>. Con la fine del prologo è proprio l'Acropoli a diventare l'unico polo spaziale, connotato dalla sua radicale alterità rispetto al consueto orizzonte femminile: il distacco dalla dimensione domestica sancisce l'avvio del progetto e contemporaneamente «il passaggio tra la sfera

---

<sup>30</sup> MAUDUIT (2000), nel trattare il rapporto tra spazi interni e spazi esterni, insiste piuttosto sull'idea che lo spazio oltre la porta resti spesso precluso, almeno nella prima parte della commedia, al protagonista. Se è vero che l'accesso agli spazi interni, come si vedrà tra poco, è spesso un momento fondante per l'eroe comico, è però altrettanto rilevante, dal punto di vista spaziale, la continua comunicazione tra i due ambienti.

<sup>31</sup> FUNAIOLI (2009, VII) parla a questo proposito di due «due convergenti azioni eversive».

privata e quella pubblica»<sup>32</sup>. Le donne entrano nella loro roccaforte e la scena viene a coincidere con l'area antistante alle porte: il pubblico rimane dunque escluso, proprio come gli uomini della commedia, dall'area spaziale nella quale ferisce l'attività. L'interno della scena – che acquista così una rilevanza inedita – assume a simbolo dell'intera città e arriva a coincidere con il potere: una volta conquistato lo spazio interno, le donne hanno di fatto in ostaggio la πόλις. Agli uomini, estromessi da un mondo che sono soliti dominare, non resterà che cercare di snidare le sovversive con i mezzi più diversi.

La dinamica spaziale si configura dunque come un conflittuale rapporto oppositivo tra dentro e fuori, che corrisponde, dal punto di vista semantico, a una vera e propria lotta di potere; e in questa direzione vanno interpretati i verbi che fanno riferimento all'atto di entrare e di uscire e che ricorrono con straordinaria frequenza. I momenti di contatto tra il mondo maschile e il mondo femminile possono verificarsi unicamente se e quando le donne si dimostrano disposte ad abbandonare momentaneamente il loro baluardo e a uscire in una zona franca; soltanto al termine della commedia, e quando avranno acconsentito alla pace, gli uomini saranno accolti all'interno dello spazio.

In questa prospettiva è possibile leggere anche l'episodio tra Mirrina e Cinesia, tra i più riusciti dell'intera commedia. Marito e moglie si incontrano infatti in un territorio neutro, che non coincide con la condivisa intimità domestica né con lo spazio d'azione delle donne. In tale area effimera e instabile si muove consapevolmente Mirrina che, nella sua studiata trama seduttiva entra ed esce di continuo dal proprio spazio di potere, cioè l'Acropoli. Cinesia, nel corso dell'episodio, non si dimostra interessato ad alterare lo *status quo*: egli mira ad ottenere un contatto, per quanto effimero, con la moglie piuttosto che ad allontanarla definitivamente dal nucleo delle donne o ad accedere forzatamente nell'Acropoli. Se lo spazio d'azione è interamente nelle mani delle donne, agli uomini non resta che accettarlo o cercare di accedervi con la violenza: ed è in questa seconda direzione che si muove il Coro. Persino la dinamica corale riproduce dunque quella spazialità volta a una dialettica tra dentro e fuori che caratterizza l'intera commedia: gli uomini si muovono verso l'Acropoli, con l'idea precisa di snidare le donne e di porre fine alla loro occupazione. Lo scontro si consuma naturalmente fuori dalle mura, ma riproduce visibilmente la contrapposizione tra coloro che di quello spazio hanno il controllo e coloro che ne sono stati estromessi. Solo al termine di un lungo confronto, il Coro sarà pronto a raggrupparsi in un'unica entità (v. 1042 ἀλλὰ κοινῇ συσταλέντες τοῦ μέλους ἀρξώμεθα). La riconquistata sintesi corale preannuncia il successivo riequilibrarsi tra i due poli spaziali che formano l'opposizione portante della commedia. Dopo aver acconsentito a fare la pace, le donne si apprestano

---

<sup>32</sup> PERUSINO (2001, 23): «occupando l'acropoli le donne escono dai confini privati dell'οἶκος e si impossessano di uno spazio pubblico tradizionalmente riservato agli uomini».

infatti a far entrare gli uomini nell'Acropoli, per suggellare la tregua (vv. 1182-87): tale duplice riunificazione sancisce qui una sintesi non solo spaziale: il κόσμος è stato ristabilito.

Il tradizionale impianto della commedia – che può forse apparire ad uno spettatore moderno forzato e convenzionale, nella sua consuetudine di ambientare l'azione *davanti* a un luogo chiuso – si trasforma in *Lisistrata* in una struttura significativa: lo spazio oltre la porta è ἄβρατος per lo spettatore, come per tutti gli uomini sulla scena.

L'equivalenza così chiara in *Lisistrata* tra il possesso dell'area spaziale della porta (e dell'interno che questa simbolicamente richiama) e il conseguimento del potere non è un *unicum* in Aristofane.

Gli *Uccelli* offrono un altro lampante esempio della medesima identificazione: la riconfigurazione eroica di Pisetero si compie proprio attraverso il passaggio di proprietà e di ruolo della facciata scenica. La casa di Tereo, caratterizzata come un nido erboso all'interno di una selva (v. 642), diverrà presto la casa dell'eroe: al v. 664 Upupa – esaurito il suo fondamentale ruolo di mediatore – rientra per l'ultima volta nella propria soglia per sparire definitivamente dalla scena. Al termine dell'intervento corale, Pisetero esce dalla facciata come nuovo sovrano: l'attenzione dello spettatore è subito orientata verso le nuovissime ali, che conferiscono al neo-pennuto un aspetto grottesco e spelacchiato (vv. 801-806). Le buffe sembianze, tuttavia, non privano Pisetero dell'acquisita autorità: da questo momento, gli altri personaggi resteranno in secondo piano rispetto all'enorme potere che egli esercita, tanto dal punto di vista drammaturgico quanto da quello politico. Gli uccelli, coinvolti nell'azione comica con l'obiettivo di riconquistare la sovranità perduta, vengono così di fatto ridimensionati al ruolo di sudditi di un protagonista divenuto sovrumano<sup>33</sup>.

Anche nella *Pace* o nelle *Tesmoforiazuse*, l'azione dell'eroe comico si configura come un tentativo di entrare in uno spazio che gli è precluso, ma nel quale è indispensabile, in vista della realizzazione del progetto, che egli acceda: così è, per Trigeo, l'arrivo alla dimora degli dei e – non a caso – l'estrazione dall'interno della grotta della statua di Pace; altrettanto cruciale è, per il Parente, l'ingresso all'interno del luogo sacro. Proprio la capacità di trovare con l'ingegno un modo per prendere possesso (seppure momentaneo) della facciata scenica sancisce il passaggio a eroe comico dei due protagonisti<sup>34</sup>. Significativamente, il successo ottenuto nell'azione di ingresso provoca, nelle due commedie, un definitivo cambio scenico: nel caso della *Pace*, Trigeo scenderà sulla terra non appena ottenuta la statua e la facciata scenica tornerà ad essere

---

<sup>33</sup> Proprio questo cambiamento radicale offre un interessante margine di ambiguità alla commedia, spesso registrato dalle messinscene. Così, per esempio, nell'allestimento firmato da Federico Tiezzi (in cartellone al Piccolo Teatro di Milano dal 23 gennaio all'11 febbraio 2007), la prospettiva registica dava fortissimo rilievo alla trasformazione di Pisetero in un despota e al tradimento perpetrato a danno degli uccelli, mutati da creature libere e felici in strumenti di un potere individuale e autocentrato.

<sup>34</sup> Faccio riferimento, naturalmente, alla completa e articolata formulazione di WITHMAN (1964).

la porta della sua dimora privata; nel caso delle *Tesmoforiazuse*, l'interno verrà presto proiettato nell'orchestra e sentito, come nota Russo (1962, 301), quasi come luogo aperto, «persino [...] come bosco sacro».

Significativo, in questa direzione interpretativa, è anche il caso delle *Nuvole*: l'ingresso nel Pensatoio socratico è, nella prospettiva del protagonista, l'accesso ad una tipologia di sapere alla quale egli si sente estraneo ma che mira ad acquisire. Eppure, Strepsiade non giungerà mai al possesso simbolico dell'area interna alla facciata né porterà a termine, a differenza degli altri eroi comici, una reale trasformazione; egli è, del resto, un protagonista piuttosto anomalo, come ha ben messo in luce Grilli<sup>35</sup>. La chiusura dell'opera – un *unicum* nel *corpus* a noi noto della commedia antica – è infatti la conferma del suo fallimento come eroe comico; l'incendio al Pensatoio altro non è che l'eliminazione forzosa di uno spazio interno (e dunque di potere) al quale Strepsiade non è stato in grado di accedere.

La porta si rivela dunque epicentro del mondo scenico di Aristofane, e punto focale della sua prassi drammaturgica: egli è in grado di utilizzare la facciata come una lavagna sulla quale scrivere di volta in volta il nome identificativo del luogo – o da lasciare vuota e neutra, come uno schermo dietro al quale far esistere mondi invisibili allo spettatore, come punto di arrivo del percorso di sviluppo del protagonista. Tale magistrale utilizzo è di rado rilevato, tanto negli studi<sup>36</sup> quanto nelle messe in scena contemporanee<sup>37</sup>. Nel tentativo di mettere in luce la frattura tra due modi profondamente differenti di intendere e di praticare il teatro (quello antico e quello moderno) raramente vengono sottolineati il ruolo e l'importanza della facciata scenica nella drammaturgia di Aristofane. Allo stesso modo, nella maggior parte degli allestimenti, si considera la presenza di una porta come un elemento di scenografia arcaica da rimuovere o da sostituire, perché non significante.

Di recente, il regista Antonio Latella ha invece affrontato questo tema con notevole originalità, in un allestimento già preso in considerazione nella pagine di questa rivista<sup>38</sup>: si tratta delle *Nuvole* nella riscrittura di Letizia Russo. Al centro della

---

<sup>35</sup> GRILLI (2001, 24-29).

<sup>36</sup> Le questioni legate alla facciata scenica – e alla dialettica tra spazio esterno e spazio interno – sono state trattate, più o meno efficacemente, da molti tra coloro che hanno affrontato in modo esteso la composizione della scena e lo spazio in Aristofane (oltre a RUSSO [1962], più volte citato, basti annoverare, tra gli altri, ARNOTT [1962]; DOVER [1966 e 1972]; DEARDEN [1976]; SIFAKIS [1992]). Raramente però, il tema è stato affrontato in modo completo e articolato, e in uno spazio appositamente dedicato. Una significativa eccezione è il già citato MAUDUIT (2000); il lavoro, pur non scegliendo una prospettiva drammaturgica come sguardo privilegiato, ha in particolare il merito di porre la questione in prospettiva storica, mettendo in luce alcune differenze tra tragedia, commedia antica e commedia nuova nell'articolare lo spazio intorno alla facciata scenica.

<sup>37</sup> Sulle costanti e le ricorrenze negli allestimenti contemporanei di Aristofane, cf. HALL-WRIGLEY (2007). Per gli allestimenti italiani, TREU (2005 e 2009).

<sup>38</sup> BARONE (2010, 1-6). Sull'allestimento di Latella cf. anche CAPRA – GIOVANNELLI – TREU (2010, 249-62).

scena, per il resto scarna, Latella colloca una porticina, come l'apertura di un piccolo teatro di marionette. Essa diviene presto il "pensificio" di Socrate, che, proprio attraverso il luogo che lo identifica, si rivela per quello che è: un mago o un prestigiatore dappoco. La porta diviene il centro di ogni movimento e i cambi di scena avvengono tutti attraverso quella: nella piccola apertura fanno capolino un viso o un piede, è un punto sotto il quale passare strisciando oppure un piano rialzato sul quale salire.

Come Aristofane, Latella mostra di considerare la presenza di una porta sulla scena una straordinaria opportunità registico-drammaturgica.

*riferimenti bibliografici*

ALBINI 1976

U. Albin, *Effetti comici nelle Ecclesiazuse di Aristofane*, in Id., *Interpretazioni teatrali. Da Eschilo ad Aristofane*, vol. II, Firenze, 139-52.

ALFAGEME 2008

I.R. Alfageme, *Aristófanés: Escena y Comedia*, Madrid.

ANDRISANO 1993

A. Andrisano, *Appunti per un'analisi drammaturgica dei testi classici (Eur. Med. 1385, Aristoph. Av. Iss.)*, «Dioniso» LXIII II 227-46.

ARNOTT 1962

P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford.

BARONE 2010

C. Barone, *Le Nuvole di Aristofane*, «DeM» I 1-6.

BOCCACCINI 2000

C. Boccaccini, *Osservazioni drammaturgiche alle Ecclesiazusae di Aristofane (vv. 282-88)*, «AUFL» I 27-41.

BROOK 1998

P. Brook, *Lo spazio vuoto* (1968), Roma.

CAPONE 1935

G. Capone, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Firenze.

CAPRA 2001

A. Capra, *Agon logon. Il Protagora di Platone tra eristica e commedia*, Milano.

CAPRA 2010

A. Capra (a cura di), *Aristofane. Donne al Parlamento*, Roma.

CAPRA – GIOVANNELLI – TREU 2010

A. Capra – M. Giovannelli – M. Treu, *Aristofane senza filtro: Le Nuvole di Latella-Russo*, «Stratagemmi» XIII 49-262.

CHANCELLOR 1979

G. Chancellor, *Implicit stage directions in ancient Greek drama. Critical assumptions and the reading public*, «Arethusa» XII/2 133-52.

DALE 1957

A.M. Dale, *An interpretation of Ar. Vesp. 136-210 and its consequences for the stage of Aristophanes*, «JHS» LXXVII/2 205-11.

D'AMICO 1974

M. D'Amico, *Scena e parola in Shakespeare*, Torino.

DE MARINIS 1982

M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano.

DEARDEN 1976

C.W. Dearden, *The stage of Aristophanes*, London.

DEL CORNO 1986

D. Del Corno, *Scena e parola nelle Rane di Aristofane*, in E. Corsini (a cura di), *La polis e il suo teatro*, Padova, 205-14.

DEL CORNO 1989

D. Del Corno, *Spazio e messa in scena nelle commedie di Menandro*, «Dioniso» LIX/2 201-11.

DEL CORNO 1998

D. Del Corno, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano.

DOVER 1966

K.J. Dover, *The Skene in Aristophanes*, «PCPhA» CXCII 2-17.

DOVER 1972

K.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, Berkeley.

FIorentINI 2006

L. Fiorentini, *Il corpo di Pluto sulla scena aristofanea*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale tra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 143-65.

FUNAIOLI 2009

M.P. Funaioli (a cura di), *Aristofane. Lisistrata*, Siena.

GRILLI 2001

A. Grilli (a cura di), *Aristofane. Le Nuvole*, Milano.

GIOVANNELLI 2007

M. Giovannelli, *L'uso della personificazione in Aristofane*, «Stratagemmi» I 49-94.

HALL – WRIGLEY 2007

E. Hall – A. Wrigley (eds.), *Aristophanes in Performance 421 BC-AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, Oxford.

LANZA 1989a

D. Lanza, *L'attore comico davanti alla scrittura*, in M. Detienne (a cura di), *Sapere e scrittura in Grecia*, Bari, 179-98.

LANZA 1989b

D. Lanza, *Lo spazio scenico dell'attore comico*, in L. de Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del convegno Internazionale di Studio, Trento 1988, Firenze, 179-91.

MARZULLO 1989

B. Marzullo, *Lo "spazio scenico" in Aristofane*, «Dioniso» LIX/2 187-200.

MAUDUIT 2000

C. Mauduit, *À la porte de la comédie*, «Pallas» LIV 25-40.

MCLEISH 1980

K. McLeish, *The theatre of Aristophanes*, London.

OLSON 1990

D. Olson, *Economics and ideology in Aristophanes' Wealth*, «HSCPh» XCIII 223-42.

PARADISO 1987

A. Paradiso, *Le rite de passage du Ploutos d'Aristophane*, «Métis» II/2 249-67.

PERUSINO 2001

F. Perusino, *Leggendo la Lisistrata di Aristofane*, «QUCC» n.s. LXIX 39-45.

PICKARD-CAMBRIGE 1946

A.W. Pickard-Cambrige, *The theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.

REVERMANN 2006

M. Revermann, *Comic Business*, Oxford.

ROGERS 1902

B.B. Rogers (ed.), *The Ecclesiazusae of Aristophanes*, London.

RONCORONI 1994

C. Roncoroni, *Osservazioni sullo spazio scenico in Aristofane*, «Dioniso» LXIV 65-81.

ROSSI 1989

L.E. Rossi, *Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica*, in L. de Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del convegno Internazionale di Studio, Trento 1988, Firenze, 63-78.

ROUX 1965

G. Roux, *Aristophane au théâtre: la mise en scène de la Paix*, «REG» LXXVIII 36-7.

RUSSO 1962

C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze.

SIFAKIS 1992

G.M. Sifakis, *The structure of Aristophanic comedy*, «JHS» CXII 410-32.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *Did Greek Dramatists write Stage Instructions?*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society» n.s. XXIII 121-32.

THIERCY 1986

P. Thiery, *Aristophane. Fiction et dramaturgie*, Paris.

TREU 2005

M. Treu, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Milano.

TREU 2009

M. Treu, *Il teatro antico nel Novecento*, Roma.

USSHER 1973

R.G. Ussher (ed.), *Aristophanes. Ecclesiazusae*, Oxford.

VETTA 1989

M. Vetta (a cura di), *Aristofane. Le donne all'assemblea*, Milano.

WHITMAN 1964

C. H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge.

WILAMOWITZ-MÖELLENDORFF 1935

U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Kleine Schriften*, vol. I, Berlin.

ZANETTO 1987

G. Zanetto (a cura di), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano.