

Leonardo Fiorentini

Osservazioni sulla commedia attica antica *

Abstract

Remarks on a volume about Old Attic Comedy.

Osservazioni su uno studio a proposito della commedia attica antica.

In anni recenti, gli studi sulla commedia greca, né solo dell'*archaia*, conoscono importanti imprese editoriali, numerosi studi, traduzioni e commenti, che del dramma indagano i materiali tramiti, non solo verbali, con cui il fenomeno si è dato sulla scena e nella storia. Difficile, in questo fervore di studi, individuare indirizzi ermeneutici privilegiati, come se una dimensione di frattalità abbia talora, non sempre felicemente, coinvolto gli studi comici. Meno complesso sarà invece indicare come questi studi trovino oggi una propria origine, certamente non unica e unitaria e tuttavia circoscrivibile, anche in certa filologia classica italiana, che al teatro inteso come dramma ha saputo pionieristicamente guardare. Non credo si possa trascurare in questo proficuo percorso intellettuale l'esperienza di ricerca e di didattica di Carlo Ferdinando Russo, il cui prestigioso merito di aver fondato una scuola di grecisti a Bari di importanza mondiale si affianca anche a un'impostazione degli studi teatrali innovativa, specialmente negli anni in cui, con aggiornata sensibilità, Russo, fra gli altri, affrontava Aristofane. E a Russo questo volume miscelaneo sulla commedia attica antica è dedicato, fin dalla quarta di copertina e dal contributo iniziale, dove Giuseppe Mastromarco – autore di imprescindibili lavori su Aristofane e successore dello stesso Russo, di cui è stato scolaro, sulla cattedra di greco a Bari – ha tratteggiato un profilo del proprio maestro (pp. 11-24), mettendone in luce i tratti innovativi dell'indagine aristofanea, e il ruolo di fondatore della biblioteca di filologia classica di Bari, strumento basilare per qualunque ricerca umanistica, ricco oggi di volumi preziosissimi di cui non solo gli studiosi baresi si servono. Non è qui il caso di ripercorrere l'esaustivo quadro delineato da Mastromarco, ma si potrà perlomeno ricordare un passaggio dell'introduzione di un lavoro del 1953 sugli *Acarnesi*, nella cui *Avvertenza* – ricorda Mastromarco – Russo segnalava che il lavoro «tende per buona parte alla interpretazione della commedia innanzi tutto come dramma» (p. 8). Si tratta dello stesso anno in cui un altro allievo di Pasquali, come lo era Russo, si occupava di Strepziade dal punto di vista etologico: mi riferisco a Benedetto Marzullo, autore di uno studio, nuovo

* Concerne G. Mastromarco – P. Totaro – B. Zimmermann (a cura di), *La commedia attica antica. Forme e contenuti*, Pensa MultiMedia, Lecce 2017.

per l'impostazione con cui era condotto, sulle *Nuvole* aristofanee e segnatamente sul nome parlante Strepsiade¹. Fra i meriti di Russo, Mastromarco annovera quello di infaticabile organizzatore di seminari con ospiti spesso provenienti da università straniere: oltre ai noti momenti di studio guidati da Eduard Fraenkel, Mastromarco ricorda anche altri nomi, fra cui quello di Hans-Joachim Newiger, autore, più o meno negli anni in cui vedeva la luce la prima edizione di *Aristofane autore di teatro* di Russo (1962), del celebre *Metapher und Allegorie* (1957).

Sul tema della personificazione, scandagliato da Newiger appunto, si concentra con nuovi argomenti il denso contributo di Bernhard Zimmermann (pp. 25-36): «es ist wohl eine anthropologische Konstante, dass Menschen Phänomenen, die ihr Leben umgeben und ihr Leben bestimmen, ja bedrohen, dadurch begegnen und sich mit ihnen auseinandersetzen, dass sie ihnen eine Gestalt geben, dass sie sie Person machen» (p. 25). In questa tendenza personificante, non solo comica e non solo greca, un posto di rilievo a buon diritto spetta alla commedia attica, né solo aristofanea. Ma è all'Aristofane integro e segnatamente a *Nuvole* e *Uccelli* – non senza un sintetico richiamo agli *Acarnesi* (pp. 26s.) – che Zimmermann rivolge la propria attenzione, condivisibilmente perché la funzione drammaturgica di un espediente, la personificazione nel caso studiato da Zimmermann, può cogliersi solo ed eventualmente a fronte di un testo integro. E pertanto, a proposito delle *Nuvole* che compongono il coro quali «Schutzgottheiten aller Intellektuellen», si potrà valutarne meglio la funzione nel finale della commedia, quando le protettrici della mistagogica cerchia socratica si rivolgono all'ὄψιμαθής Strepsiade rivelando una nuova, più autentica, natura. E del finale della commedia, opportunamente, Zimmermann osserva: «die Personifikation kann also ein Rätsel bleiben oder den Zuschauer vor ein neues Rätsel stellen, selbst wenn man meinen könnte, das Rätsel gelöst zu haben» (p. 29). Anche il personaggio Socrate, in quanto non realistico, in qualche modo costituisce una personificazione, osservazione che Zimmermann avanza alla fine della prima parte del contributo e certamente ricca di implicazioni: «eine besondere Form der Personifikation liegt in der Person des Sokrates in den *Wolken* vor. Es ist klar, dass Aristophanes keinen realen Sokrates auf die Bühne bringt, kein Abbild des Menschen Sokrates im Jahre 423 v. Chr. Vielmehr repräsentiert Sokrates all diejenigen, die unter dem besonderen Schutz der Wolkengöttinnen stehen, also die gesamte Gruppe der Intellektuellen der Aufführungszeit» (p. 29). A sostegno delle numerose e opportune valutazioni finora avanzate in merito alla rappresentazione di Socrate in Aristofane e al richiamo che ne fa Platone nell'*Apologia*, volte a liberarci di un'influenza storicamente accertabile fra la rappresentazione socratica in Aristofane e le accuse richiamate da Platone, che pure ricorda Aristofane, credo vadano ora aggiunte queste di Zimmermann. La seconda parte del contributo si sofferma sugli *Uccelli* e in particolare sulla scena di Cinesia (vv. 1372-

¹ MARZULLO (1953), su cui cf. FUNAIOLI (2019).

1409), di cui risultano significativi i vv. 1382-90, da confrontarsi con la scena dell'anonimo Poeta che era apparso in scena precedentemente (vv. 904-57), per esserne cacciato da Pisetero. A conclusione della propria indagine Zimmermann osserva: «die dramatische Metamorphosierung hat in der Kinesias-Szene ein doppeltes Gesicht», in quanto con la personificazione, come una risorgenza della metafora (si veda anche il successivo contributo di Tosi), «damit setzt Aristophanes die Metapher des Schwebens, des Abgehobenseins, der mangelnden Erdhaftung ein, um das Wesen der modernen dithyrambischen Kompositionen deutlich zu machen»; e, avverte Zimmermann, «gleichzeitig lasst er Kinesias eine gleichsam literaturtheoretische Erklärung der dithyrambischen Kunst geben, in der der Dichter sich der Wolken-Metaphern bedient, diese aber gleichsam wie poetologische-rhetorische Begriffe verwendet» (p. 34). L'inquadrimento che di queste personificazioni aeree aristofanee ha fornito Zimmermann non solo permette di meglio definirne significato e funzione, ma, in una prospettiva diacronica sulla produzione aristofanea, può suggerire l'evoluzione di un'intuizione che tanto più si precisa quanto più, è il caso di dirlo, prende corpo.

Com'è noto, i manoscritti conservano rari indizi peritestuali che rivelino qualcosa della dimensione teatrale del testo. Non solo la scarsa quantità, ma anche la dubbia pertinenza di tali indicazioni ha permesso da più parti di avanzare l'idea che esse non risalcano in alcun modo agli antichi drammaturghi. E in tale, condivisibile indicazione si inquadra l'intervento di Angelo Casanova (pp. 37-57), convinto non già di un'assenza *tout court* di didascalie da parte dei poeti, quanto di una presenza di indicazioni registiche nel testo. Di tali indicazioni registiche iscritte nel copione e talora rivolte anche agli attori, Casanova propone dunque una serie di esempi tratti dal teatro aristofaneo. Si comincia da una serie di deittici del prologo degli *Acarnesi*, destinati, secondo la lettura di Casanova, non solo, per quanto principalmente, al pubblico, ma anche alle comparse: in altre parole, l'entrata in scena dei personaggi del prologo di questa commedia è articolata, nei tempi e nei modi, dall'attore protagonista che interpreta Diceopoli. Nelle *Nuvole*, lo studioso riconosce una situazione simile nella richiesta rivolta da Strepsiade al proprio servo di accendere la lucerna e di portare il registro dei conti. L'ipotesi è condivisibile, mentre non mi pare conclusivo che le ipotesi su come fosse inscenata la prima parte del prologo, avanzate da Russo e da Dover, vadano scartate a favore dell'idea per cui «Strepsiade esce sulla porta di casa» (p. 41): anzi, una simile rappresentazione confligge col v. 11, in cui Strepsiade tenta di rimettersi a dormire, il che, per stare al tema del contributo di Casanova, sarà un'indicazione per il pubblico dalla cui vista il personaggio parzialmente scompare in quanto l'attore che interpreta Strepsiade si corica. La medesima «tecnica verbale» (p. 41), riconosciuta da Casanova negli esempi sopra ricordati, sarebbe ravvisabile nella parodo delle *Vespe*, dove i richiami insistiti alla lentezza dei vecchi dicasti sono «un puntuale ordine di regia» (*ibid.*). E gli ordini di regia non riguardano solo i movimenti dei personaggi, le loro azioni, né sono esclusivamente mezzi verbali atti a integrare ciò che sulla scena non

si vede o è esclusivamente accennato sul piano visivo: essi pertengono anche agli impieghi delle macchine teatrali. Se rispetto all'inizio delle *Nuvole* (vv. 1-11) Casanova respinge l'idea di Mastromarco (1994, 109) che a rendere il russare dei servi sia impiegato il *bronteion*, lo studioso si mostra favorevole, invece, all'impiego della macchina del volo al momento dell'epifania di Socrate, in quanto il composto ἀεροβατῶ (v. 225) «allude a movimenti nell'aria» (p. 48), ottenibili solo con la macchina. Ma il maggior problema legato alle macchine teatrali, ed eventualmente a ordini verbali di regia, pertiene all'*ekklema*, la cui consistenza e pertinenza scenica sono tuttora oggetto di discussione. Casanova ritiene che la macchina esistesse, sorta di *klinis* su ruote, e segue in questo varie e pertinenti argomentazioni già addotte². Con la tesi che la struttura sia quella individuata da vari studiosi si può ormai concordare: e il fatto che ἐκκυκλεῖν sia unico in età antica e attestato solo in Aristofane, potrebbe confermare piuttosto che sconfessare l'esistenza della macchina, magari sostenuta con un'ulteriore indagine sul preverbio. In *Il. VII* 332, il denominativo semplice κυκλήσομεν indicherebbe già l'idea di “portare su ruote”. A partire da questa acquisizione, si potrà appurare se in Aristofane l'impiego di ἐκ- con verbi di movimento serva a indicare uno spostamento verso la scena dall'interno, come nel caso di *Nu.* 19, dove ἐκφέρειν rappresenta non l'azione di chi sposta un oggetto – il registro dei conti – da una stanza all'altra, ma certamente dall'interno all'esterno nel gioco scenico. Delle due scene gemelle dove sarebbe utilizzato l'*ekklema*, in *Acarnesi* e *Tesmofoiazuse*, Casanova ritiene di individuare un modello, sicuro per gli *Acarnesi* più incerto per le *Tesmofoiazuse*, nell'*Ippolito* di Euripide (v. 171), dove la serva di Fedra evocherebbe l'uscita della sua signora adagiata su un letto.

C'erano bambini, o meglio giovanissimi ragazzi, nelle rappresentazioni tragiche e comiche greche, impiegati come attori? La domanda che si pone Alan H. Sommerstein (pp. 59-66) può sembrar contemplare un tema assolutamente laterale: personaggi infantili, anche parlanti (e cantanti), si trovano nei drammi greci che sono giunti integri, e però questo fatto, ovviamente, non basta a considerare chiusa e acclarata la presenza di attori sostanzialmente coetanei dei personaggi. D'altra parte, basterebbe considerare come non ci fossero attrici a interpretare i personaggi femminili, per giudicare opportuno l'interrogativo di Sommerstein. E come accade con le questioni che il filologo da tempo pone, il tema non si ferma a un fatto di pura, e benvenuta, implementazione delle nostre conoscenze sul farsi del teatro greco come atto, ma implica una riflessione più robusta, rigorosamente svolta da Sommerstein, su ragioni e modalità dell'ingaggio di attori giovanissimi, almeno per un periodo circoscritto nella storia del teatro attico. Non esistono motivi per negare la presenza di attori adolescenti – più che bambini veri e propri – a interpretare parti infantili in opere che li prevedano come *personae dramatis*. Ma, come osserva condivisibilmente Sommerstein, la loro

² Si vedano AUSTIN – OLSON (2004, 83s.).

presenza fisica accompagnata da un'azione vocale, né sempre ridotta ai minimi termini, sembra circoscritta sul versante comico e tragico (euripideo), in un torno di tempo limitato sostanzialmente agli anni Venti. Su questo dato, normalmente trascurato e meritoriamente valutato con la debita attenzione dallo studioso, Sommerstein conclude il proprio studio, che considera la presenza degli attori adolescenti un esperimento, magari favorito da alcune restrizioni agonali degli anni in cui esso risulta acclarato, ma messo da parte probabilmente alla fine degli Venti o all'inizio del decennio successivo.

Alla rappresentazione delle *Eccelesiazuse*, scandagliata attraverso ciò che si può ricavare da una puntuale ricognizione delle spie verbali, si rivolge l'attenzione di Giuseppe Mastromarco (pp. 67-92), che ricostruisce – convincentemente – svariati aspetti della lunga scena che di fatto inaugura la parte finale della commedia. Mastromarco si sofferma su due questioni distinte, ma in qualche modo fra loro collegate: 1. la posizione della Prima Vecchia nella scena che la coinvolge (*Ec.* 877-937), vale a dire se essa fosse sulla porta o alla finestra; 2. quante porte fossero visibili e attive sulla scena. Mastromarco dimostra che la Prima Vecchia stava sulla porta di casa, sia per assenza di «sia pure tenui indizi testuali sulla base dei quali si possa fondatamente ritenere che la Vecchia fosse affacciata, al pari della Ragazza, alla finestra della propria abitazione» (p. 73), sia per la necessità scenica di poter render visibile al pubblico la veste color zafferano – solo intuibile se il personaggio fosse stato alla finestra – sia, infine, per la spiegazione persuasiva che egli offre rispetto alla resa visiva del gesto e del referente osceno nelle parole del v. 890. Su questo elemento i commentatori si sono divisi fra chi avrebbe messo il deittico in relazione con un *olisbos*, chi ha pensato al *digitus infamis*, e chi ha pensato al sedere della Vecchia. Mastromarco propende per la terza ipotesi: l'*olisbos* va scartato in quanto lo si richiama in altro contesto poco oltre, e sarebbe dunque improbabile che ci fossero due battute molto simili nel giro di pochi versi; inoltre, il verbo cui il deittico si riferisce prevede l'emissione di suoni (*διαλέγεσθαι*), il che sarebbe sconcertante sia per un *olisbos* che per un dito, ma non lo sarebbe per un sedere, tanto più che il motivo dell'*anus loquens* ricorre nel versante comico del teatro e della letteratura (cf. Eubul. fr. 106 K.-A.). Questo dato suffraga, peraltro, l'ipotesi per cui la Prima Vecchia si troverebbe sulla porta e non alla finestra. Sul numero di porte visibili e sul loro effettivo impiego, Mastromarco si pronuncia infine per le tre porte attive, in particolare perché fra l'uscita di scena della Prima Vecchia (v. 1044) e l'entrata della Seconda Vecchia (v. 1049) trascorre un tempo troppo breve per risemantizzare l'edificio e dunque limitarsi a prevedere due porte.

Dopo essersi divisa fra chi interpreta l'attacco politico in commedia come un obbligo imposto dal genere e chi invece ritiene che in situazioni di questo tipo le parole rivelino un punto di vista autentico del poeta, la critica sulla commedia ha recentemente intrapreso nuove vie ermeneutiche più fruttuose, rivedendo il concetto stesso di tematica politica, che, come noto, attraversa larga parte della commedia attica, e si insedia anche

in quelle commedie che politiche, di primo acchito, non appaiono. Ne diede ottima prova anni fa, ad esempio, Olson a proposito del *Pluto* aristofaneo (1990). Christian Orth si occupa dunque della politica estera nei frammenti comici successivi alla fine della guerra peloponnesiaca (pp. 93-114). Il lavoro di Orth si concentra, dopo un *excursus* introduttivo, specialmente su due commedie frammentarie: la *Sicilia* di Demetrio e le *Poleis* di Filillio, cercando di assegnare i lacerti superstiti a un contesto storico plausibile. In particolare, rispetto alla commedia di Filillio va segnalato quanto Orth conclude, a proposito delle ipotesi secondo le quali la tematica della pace ricavabile in ciò che resta della commedia avrebbe a che vedere con la pace con Sparta (375-374 a.C.) o quella di Antalcida (387-386 a.C.): «vielleicht ist aber auch nicht auszuschliessen, dass das Stück einen in der Realität noch nicht eingetretenen Frieden behandelt (im diesem Fall könnte man z.B. auch an die Friedensverhandlungen in Sparta 392/1 v.Chr. denken)» (p. 110).

Renzo Tosi compie una ricognizione dei proverbi che si trovano in Aristofane (pp. 115-49): procedendo con un'ampia campionatura, lo studioso articola in diverse tipologie, distinte sul piano funzionale, la paremiografia che si trova nel commediografo: 1. la prima attestazione di un proverbio, poi rivisto nella tradizione successiva; 2. la ripresa del livello basico di un proverbio, una sorta di reviviscenza del senso letterale, consunto dall'uso; 3. la ripresa di passi famosi, certo contigui alla parodia più spesso tragica; 4. gli ampliamenti e gli stravolgimenti parodici veri e propri di proverbi. Senza entrare qui nel dettaglio dei molti esempi portati da Tosi, andrà segnalato però come questo studio offra ben di più di quanto promette. Non credo infatti che il lettore di queste pagine si trovi soltanto a seguire ragionamenti circostanziati e condivisibili su come Aristofane riutilizzi proverbi e sentenze: lo studioso troverà in questo contributo spunti per riconsiderare in chiave comica alcune movenze strutturali presenti in altri e precedenti generi, constatando come il commediografo attui le variazioni, e conseguirà uno strumento utile per misurare simili o dissimili variazioni nella poesia comica frammentaria; soprattutto, sarà invitato ad aprire qualche nuovo interrogativo: se il proverbio è inserito ad arte in un testo drammaturgico aristofaneo, al pari delle favole – un altro motivo statutariamente appartenente alla tradizione – la tradizione popolare in Aristofane dove si insedia? Senza spingerci per strade che meritano ben altri approfondimenti, si direbbe che il superamento del motivo tradizionale in Aristofane faccia da specchio all'innovazione in Euripide, quasi a ribadire che Euripide non avrà tanto celebrato la fine della tragedia, come il commediografo (provocatoriamente, forse) sosteneva, quanto piuttosto che il tragediografo avrà contribuito a decretare, anche con Aristofane, la fine dell'antica farsa³.

³ In questi termini si esprime TAMMARO (2006, 260).

Fra gli antichi studiosi della commedia greca, un posto di rilievo spetta certamente ad Eratostene, di cui sarebbe utile un'edizione commentata dopo i benemeriti lavori ottocenteschi di Bernhardt (1822) e di Strecker (1884). Una ventina di anni fa fu proprio Tosi a riavviare l'attenzione sugli studi eratostenici sulla commedia (1998a, 1998b). Su questa linea va considerato ora l'intervento di Patrizia Mureddu (pp. 151-72), che affronta il lavoro del Cireneo sotto vari aspetti, come bibliotecario (pp. 152-55), come studioso di aspetti cronografici o antiquari (pp. 155-58), lessicali (pp. 158-62), dialettali, segnatamente attici (pp. 162s.), drammaturgici (pp. 163-65), filologici (pp. 165-71).

Al *Pluto*, commedia apprezzata dal Medioevo bizantino come concorrono a dimostrare i numerosi manoscritti superstiti, dedica le proprie attenzioni filologiche e drammaturgiche Piero Totaro, che in questa miscellanea affronta due passi puntuali della commedia, sia dal punto di vista della costituzione testuale, che dal punto di vista della tradizione, ripercorrendo con aggiornata sensibilità la storia della tradizione per delineare la critica del testo (pp. 173-94). Come noto, Aristofane compose due commedie col titolo *Pluto*, una andata in scena nel 408 a.C. e una nel 388 a.C. Se è sicuro che il testo che si legge ora sia quello del 388, non sempre i passi dubbi sono esenti da ipotesi di interferenze fra le due versioni, ipotesi che però, va ribadito, non hanno elementi positivi che dimostrino che si tratti di due versioni di uno stesso testo, o almeno di uno stesso intreccio. Il controverso momento in cui per la prima volta Cremilo tenta di convincere il cieco Pluto a riacquisire la vista rappresenta uno di questi casi (v. 115): τούτης ἀπαλλάξειν σε τῆς ὀφθαλμίας. Lo scoliaste al v. 115 ritiene che il testo tradito che stava commentando conservasse la prima versione del *Pluto* che sarebbe poi stata modificata in τῆς συμφορᾶς τούτης σε παύσειν ἢ σ'ἔχει. In generale, gli esegeti moderni, pur con molti distinguo reciproci tutti repertoriati da Totaro (pp. 175-77) – che peraltro recupera e riattribuisce le ipotesi ai propri ideatori primi – hanno ritenuto che lo scoliaste abbia confuso le due redazioni. Di diverso avviso Sommerstein, che nella propria edizione della commedia (2001) stampa il v. 115 secondo la dizione dello scolio e non secondo quella dei manoscritti in quanto il termine ὀφθαλμία rappresenterebbe un abuso linguistico. Il che è condivisibile, sul piano semantico, ma è altrettanto noto che nella commedia *Pluto* tornerà a vedere: «ciò che conta è che Pluto possa in un modo o nell'altro essere guarito e tornare a vedere, sì da redistribuire 'oculatamente' la ricchezza e rendere finalmente ricco innanzitutto» Cremilo «e la sua famiglia, finora povera per quanto onesta» (p. 179). Ritengo che la spiegazione di Totaro colga nel segno, e anzi aggiungerei come la scelta di ὀφθαλμία deponga a favore proprio della dimensione comica del testo: Cremilo è un personaggio onesto, ma certamente motivato da un risarcimento economico privatissimo della propria onestà, e ha tutto l'interesse dunque di ridurre i guai fisici di Pluto per ridimensionarne, retoricamente, i timori verso l'invidioso Zeus. Definire la cecità un disturbo certo serio, ma passeggero e comunque curabile, rientra in un meccanismo che innesca il comico

del discorso. La seconda parte del lavoro di Totaro si concentra sul discusso v. 17, problematico per alcuni aspetti logico-sintattici. La tradizione è divisa tra il dativo ἀποκρινομένῳ del Ravennate e il genitivo ἀποκρινομένου della restante tradizione medioevale e, forse, del *P.Oxy.* 1617. In entrambi i casi, il participio sarebbe riferito in qualche modo a Pluto. Tuttavia, il risentimento di chi parla – il servo Carione – ricade sul padrone Cremilo, come condivisibilmente osserva Totaro (p. 183)⁴, che ricorda come Bentley e già prima di lui Charles Girard nel 1549 e Andreas Divus nel 1538 proponessero il nominativo, dunque in riferimento a Cremilo. E in questa direzione non mancano di muoversi i senari della versione latina di Leonardo Bruni e nondimeno l'*Argumentum* dell'umanista, databili agli anni Trenta del XV sec. La brillante ricostruzione della questione testuale fornita da Totaro si conclude con un apparato alla lezione, un apparato che ci auguriamo possa indurre a riconsiderare nell'opportuna posizione che merita una critica del testo neolachmanniana.

A svolgere riflessioni ecdotiche è interessato, programmaticamente fin dal titolo, Fausto Montana, che, occupandosi del *corpus* scoliastico aristofaneo (specie degli *scholia vetera*), ripercorre le prospettive critico-testuali che dal punto di vista metodologico hanno guidato le edizioni dei *corpora* scoliastici alle commedie (pp. 195-229). L'articolo di Montana si apre sull'impresa di Koster, che risale a quasi sessant'anni fa coi *Prolegomena de comoedia* (1960-1964); impresa conclusasi una decina di anni or sono con le edizioni degli *scholia* alle *Tesmoforiazuse* e alle *Ecclesiazuse* col testo stabilito da Regtuit (2007). Impresa, si osserva, metodologicamente difforme, in quanto se gli *scholia* ai *Cavalieri* (ed. Jones-Wilson), pubblicati nel 1969, presuppongono un archetipo con «compilazioni articolate» (p. 195) e, soprattutto, «organiche», riscontrabili nei manoscritti, si potrà osservare una precoce, nuova prospettiva ecdotica a partire dall'edizione del *corpus* scoliastico delle *Nuvole* per opera di Holwerda (1977) e, l'anno dopo, dal testo degli *scholia* delle *Vespe* stabilito dallo stesso Koster, promotore di un atteggiamento radicalmente diverso rispetto a quello adottato prima, fondato sul presupposto che le brevi annotazioni rifletterebbero un più autentico stato, per così dire originale, del materiale esegetico, poi successivamente assemblato in forma organica. Ne consegue che il testo quale appare nei manoscritti che tramandano molti scolî rappresenterebbe un prodotto seriore, da rivedere. Si tratta di osservazioni che seguono una logica che si vorrebbe dire ferrea, basata anzitutto sul presupposto che in molti casi – e gli *scholia* alle *Vespe* ne sarebbero un esempio notevole – il testo tràdito sarebbe esito di una tradizione aperta. Montana, attraverso una serie ampia di esempi (pp. 200-21), dimostra che questa scelta probabilmente non è commendabile. Trascuro in questa sede di ripercorrere le condivisibili e puntuali osservazioni di Montana, per proporre un ragionamento più generale: *corpora* scoliastici, come ormai non sfugge a nessuno, non sono prodotti

⁴ Cf. TAMMARO (1983, 129-33).

letterari, ma sono esito di manipolazioni, talora avvertite talora no, comunque indirizzate a confezionare strumenti esegetici. Ma nel momento in cui si può osservare, dopo un rigoroso studio delle varianti, che esistono famiglie e che gli apografi non sempre variano gli antigrafì, su quali basi si può giustificare una modifica di uno scolio organico, smembrando un testo trādito in pericopi ridotte in quanto si assume che il testo non poteva esser arrivato in quei termini al Medioevo bizantino (s'intende il testo 'foziano', per riprendere le lucidissime considerazioni di Dover, fatte proprie da Montana)? E se l'archetipo può in qualche modo essere ipotizzato da una valutazione di errori separativi e congiuntivi, su quali basi si potrà intervenire sul testo, dal momento che la 'nuova' impostazione di edizione degli scolì ammette e trascina con sé numerosi interventi, che sovente, in alcun modo, non hanno cronologica collocazione rispetto alla compilazione degli *scholia*, rendendo il testo inemendabile ancorché comprensibile? Si consideri a tal proposito il testo stabilito da Chantry per *schol. vet. Ar. Ra. 303a* ἔξεστι δ' ὡσπερ Ἡγέλοχος· τραγωδίας ὑποκριτῆς οὔτος ὁ Ἡγέλοχος, καὶ <φασιν> (Chantry : ὅς καὶ codd.) ἐν τῷ Ὁρέστη Εὐριπίδου, <οὐ> παραστάντος (Chantry : προστάντος VEΘBarb, προσσ- R, προαποστάντος vel προεκστάντος Fritzsche) αὐτῷ τοῦ πνεύματος ἐν τῷδε τῷ στίχῳ· ἐκ κυμάτων γὰρ αὔθις αὖ γαλήν' ὀρῶ, RVEΘBarb(Ald) αἰφνιδίως ο<ὐ> φθῆναι (Chantry : ὀφθῆναι codd.) συνελόντα (-ντι V) τὴν συναλοιφήν. Secondo lo studioso il testo trādito sarebbe del tutto errato: la serie di emendamenti sarebbe però giustificata dalla concezione che si ha di questa tradizione, col risultato di far dire allo scolio l'esatto opposto di quello che dice secondo i manoscritti. Se si analizzano le varianti, si coglie una tradizione bipartita con un archetipo circoscrivibile in quanto esiste un solo errore d'archetipo, vale a dire ὀφθῆναι – corruzione diffusa peraltro (cf. gli apparati di Isocr. *Paneg. 79, Nic. 22*): tutto il resto risulta ultroneo. Se si mantiene il testo dell'archetipo, sarà possibile constatare che la spiegazione dell'errore di Egeloco è del tutto plausibile. Al di là di questo esempio, solo abusivamente a sostegno della tesi di Montana, credo che quanto ha dimostrato lo studioso vada accolto con favore: stampare un testo, anche strumentale come sono i materiali scoliastici, senza alterarlo non significa ritenere che sia in tutto e per tutto corretto, ma solo che non si può dimostrare che sia errato.

L'intervento di Luigi Del Corso (pp. 231-79) costituisce anzitutto un'ampia e ragionata rassegna dei papiri aristofanei dell'Egitto, le cui tracce sono ripercorse con vari spunti di interesse non solo testuale e cotestuale, ma anche contestuale, per conferire la dovuta importanza e il giusto rilievo agli aspetti geografici del ritrovamento. Molto utili dovranno dirsi le tabelle riepilogative sui papiri aristofanei, sulle quali il contributo si conclude, assieme ad alcune foto, per lo più di papiri – pur non mancando una panoramica dell'edificio teatrale e di alcune tessere musive in vetro raffiguranti maschere teatrali, da Antinoupolis. Particolare interesse desta il caso appunto della malinconica città fondata da Adriano in memoria del giovane *eromenos* Antinoo, agglomerato urbano dove, al pari di altre ben più antiche città, si insediò ai tempi di

Settimio Severo una *boulé* cittadina modellata per alcuni aspetti (non tutti evidentemente, consideratone il tratto elitario) sulle istituzioni dell'Atene classica: non mancarono, ad Antinoupolis, luoghi un tempo democratici e ora aristocratici come il teatro, con il conseguente scostamento del ruolo dei testi dei più 'classici' drammaturghi ateniesi. Sarà dunque in questo contesto che «conseguire una certa familiarità con la letteratura del passato, al di là del suo formidabile valore identitario, si rivelava di fatto indispensabile», sicché per i possidenti «un autore come Aristofane poteva rivelarsi, allora, più utile persino di Menandro» (pp. 260s.). Si potrebbe aggiungere come questa temperie culturale, periferica ad Antinoupolis e forse per questa dimensione laterale particolarmente significativa, risulta coerente sul piano cronologico con quanto, sempre in modo frammentato, si ricava dalla disputa tra Frinico, atticista rigoroso, e Polluce, rivale sulla cattedra di retorica e nondimeno atticista per quanto meno inflessibile, dai cui riferimenti testuali appare un'esplicita attenzione nei confronti di Aristofane, ormai esempio rilevante di atticismo per una classe dirigente del tutto cosmopolita e convintamente aristocratica.

L'indagine sui papiri, inevitabilmente ridotti a brandelli, induce a una considerazione problematica, che riemerge negli studi sul teatro: se sia possibile assegnare un frammento a una sezione della struttura del dramma comico. Solo in presenza di indizi cotestuali, come lo sono le annotazioni o i segni diacritici, di un andamento metrico circoscrivibile, di un contenuto chiaro e di possibili confronti con Aristofane, beninteso quello integro, si potrà esser ragionevolmente certi di un'ipotesi di collocazione, annuncia Giuseppe Zanetto in apertura del proprio intervento (281-305)⁵. L'unico lavoro sistematico in merito spetta a M. Whittaker e data ormai oltre ottant'anni (1935): pur utilizzabile, l'indagine necessita di integrazioni non solo e non tanto sul piano della ricognizione dei frammenti, che beneficiano certo di alcuni ritrovamenti papiracei, però non molto numerosi in tempi recenti⁶, quanto piuttosto sul piano metodologico. Con tale proposito andrebbe considerato il contributo di Zanetto, il quale non intende delineare daccapo un'assegnazione di numerosi frammenti comici, quanto piuttosto articolare le proposte secondo un gradiente di certezza, o, forse meglio dire, di maggior incertezza, in quanto una consistente cautela nell'assegnazione dei frammenti risulta quanto mai benvenuta. Se dunque possono non sussistere radicali dubbi laddove esistano indicazioni del testimone, metri-ritmi riconoscibili, contenuti precisi e quindi paragonabili all'Aristofane integro, è pur vero che senza una compresenza di tutte queste circostanze difficilmente si potrà assegnare il frammento a un momento chiaro della commedia da cui il lacerto deriva. Il contributo di Zanetto, oltre al piano metodologico, fornisce acquisizioni scientifiche anche su quello specifico del tema, grazie alle ipotesi avanzate per alcuni frammenti. Ad esempio, nell'Appendice (pp. 297-

⁵ Si aggiungono anche altri elementi della tradizione indiretta, come, ad esempio, eventuali *hypotheses* anche in forma di scolio, come nel caso della *Pytine* di Cratino.

⁶ Si può rimandare allo studio di Del Corso contenuto nello stesso volume, segnatamente a pp. 235s.

303), destinata ad accogliere casi problematici in quanto incerti, nella fattispecie Pherecr. fr. 85 K.-A. e P. Columbia inv. 430 recentemente editato da Barrenechea (2006). Nel secondo caso, l'*editor princeps* considera il frammento come proveniente da una commedia dell'*archaia*, probabilmente da un prologo, ciò che viene giudicata «un'ipotesi molto esile» da Zanetto (p. 302), in quanto non si ravviserebbero elementi di scambio di informazioni quanto «di commenti, aventi per tema la parola e le reazioni alla parola» (*ibid.*). Per il frammento papiraceo, dunque, e con tutte le cautele del caso, «sembra preferibile pensare alla scena agonale» (p. 303). Zanetto segnala l'incertezza dell'opzione, in coerenza con quanto esposto nel corso del contributo. A segnalare fino a che punto effettivamente sia incauto avanzare proposte di sicura collocazione, si potrà evidenziare come il frammento papiraceo potrebbe avere una collocazione prologica, come ritiene Barrenechea, non tanto per il tono di scambio di informazioni – effettivamente mancante, come osserva Zanetto – quanto perché non sarà esclusivamente un tono informativo ciò che si trova nei prologhi dove due personaggi parlano del teatro inteso come pubblico, cf. Ar. Ra. 1-15.

A questioni metodologiche si rivolge anche il denso lavoro di S. Douglas Olson, esplicitamente e fin dal titolo (pp. 307-19). Lo studioso prende spunto dal problema della datazione dei *Tassiarchi* di Eupoli (fr. 268-285 K.-A.), commedia notoriamente priva di riferimenti precisi utili ad ancorarla a un momento storico esatto della vicenda ateniese. La proposta di Storey di valutare per i *Tassiarchi* una collocazione attorno al 415 a.C., diversa dunque rispetto a quella più tradizionale (cf. *infra*), viene contestata, a mio avviso opportunamente, da Olson. Le ragioni avanzate rovesciano quelle di Storey in parte utilizzando proprio gli stessi argomenti che Storey nel 2003 portava a sostegno della propria ipotesi di datazione. Lo scopo di Olson, metodologico come detto sopra, si riassume nella ricerca di norme e indicazioni generali per la datazione di commedie frammentarie. Tradizionalmente, i *Tassiarchi* vengono collocati nel 429 (anno del debutto di Eupoli, cf. test. II K.-A.) o nel 428, quando sarebbe individuabile l'ultima menzione del generale ateniese Formione, che nella commedia aveva un ruolo come personaggio. Si presume – ed è bene chiarire che non si tratta di certezza – che sulla base di Thuc. III 7,1 Formione sarebbe morto nell'estate del 428: in ossequio alla convenzione per cui *nihil de mortuo* (nella commedia attica mancherebbero precisi e diffusi attacchi a personaggi defunti), se ne conclude che la commedia eupolidea risale agli anni sopra indicati. Storey ha contestato queste valutazioni, in quanto di Formione si parlerebbe anche in Ar. Lys. 804, e ha ritenuto che la notizia tucididea dell'uscita di scena, beninteso politico-militare, di Formione dall'estate del 428 a.C. non implica che egli fosse morto; ad ogni modo, aggiunge Storey (2003, 247), nulla vieta che il defunto generale fosse *persona dramatis*, come lo sono i politici defunti dei *Demi*, o Eschilo ed Euripide nelle *Rane*. A questi e ad altri, ulteriori argomenti Olson oppone una serrata disamina volta non tanto a dimostrare innanzitutto la maggior probabilità della datazione standard dei *Tassiarchi*, quanto a sottoporre a una critica metodologica

l'ipotesi di Storey, essenzialmente indirizzata a sostenere ciò che non può esser certo – la data della commedia – sulla base di supposizioni incerte. Evidentemente, questioni metodologiche del genere non possono che muoversi su un crinale anche soggettivo, ma credo che, come per il dettato lessicale dei testi, allo stesso modo su questioni cronologiche, e, aggiungerei, sull'interpretazione metrica, se non si può dimostrare che quanto la tradizione offre è sicuramente errato, l'impegno esegetico dovrebbe esser proficuamente rivolto anzitutto a capire se ciò che abbiamo può esser accettabile, magari destinando alle sedi più appropriate – apparati e commenti – altre e pur interessanti ipotesi il cui tasso di incertezza deve esser valutabile dai fruitori.

Nella parte conclusiva di questa miscellanea, si trova il contributo di Michele Napolitano (pp. 321-41), attento ai finali aristofanei: gli esempi costituiti da *Acarnesi*, *Cavalieri* e *Vespe* sono di finali utopici, senza idillio – per riprendere la nota definizione di Raimondi su *I promessi sposi*, polemicamente modellata sul ben noto studio di Lukács e richiamata da Napolitano. Si tratta di una prospettiva esegetica per cui «il migliore dei mondi possibili, sembra dirci Aristofane, è vero e prematuro a un tempo: sarebbe realizzabile non in un futuro dai contorni incerti e nebulosi, o nel contesto inevitabilmente fittizio della messinscena comica, ma nel presente vivo e concreto della storia, se coloro i quali dovrebbero pensare a realizzarlo fossero all'altezza del compito» (p. 335). Rispetto alla prospettiva – poetica *stricto sensu*, beninteso – delineata da Napolitano, saranno necessari ulteriori approfondimenti, perlomeno rispetto a commedie decisamente politiche come gli *Uccelli* o il *Pluto*: sul finale degli *Uccelli* si era espresso convincentemente Magnelli, ricordato da Napolitano (p. 331 n. 25)⁷, che in qualche modo aveva riletto la parte finale della commedia restituendola a una dimensione utopica, se si vuol impiegare questa categoria, eppure sinistra e vistosamente politica. La strada intrapresa da Napolitano ha certamente il pregio, fra i vari, di indurre la comunità scientifica a ripensare almeno in parte al senso dell'andamento aggettante della costruzione drammaturgica aristofanea, alla sua funzionalità, al ruolo da conferire nell'interpretazione a quelle incongruenze, *scheinbare* e *wirkliche*, nelle commedie aristofanee, circoscritte da Süß nel 1954 e ora da rimeditare.

La serie di contributi si chiude con quello di Oliver Taplin (pp. 343-54), alle prese con un quesito di non poco momento: «since many of the fourth-century vases decorated with scenes drawing on comic theatre have been found in the non-Greek northern areas of Apulia, what did their original owners make of their subject-matter?» (p. 343). Lo studioso, da decenni promotore di pionieristiche ricerche sulla pittura vascolare greca in relazione al teatro, avvia la propria indagine da due prodotti abbastanza diversi ma riconducibili a contesti ed epoche contigui: si tratta di un vaso conservato ora al Museo civico di Milano e rinvenuto a Ruvo nel 1880 (inv. nr.

⁷ MAGNELLI (2007).

AO.9.284, databile a poco dopo il 400 a.C.), e del notissimo cratere a campana trovato a Bari all'inizio del ventesimo secolo e conservato nel Museo Nazionale della città (inv. nr. 3899, databile attorno al 370 a.C.), rappresentante una scena comica con la nascita di Elena. Le scene dipinte, osserva Taplin, sono comprensibili e fruibili solo a chi in qualche modo avesse avuto un qualche contatto col teatro, pertanto i proprietari non greci «how had they encountered comedy? Had they actually seen performances, or had they only heard about them?» (p. 346). Se può anche darsi – come in molti ritengono sulla scorta degli studi di Giuliani (1995) – che in quest'area geografica le immagini vascolari da scene tragiche non siano riconducibili a esperienze teatrali, difficilmente una simile tesi sarà applicabile alle corrispondenti scene comiche, per la tipologia di dimensione visiva tanto specifica (maschere, pance e falli posticci), afferma Taplin, ma anche per le trame, direi. Piuttosto, come osserva Taplin, non ci sarà da chiedersi se gli abitanti di queste zone avessero visto commedie, ma «what sort of comedy» (p. 347). Lo studioso ne conclude che i vasi non riflettono commedie ateniesi necessariamente, quanto piuttosto commedie dallo stile attico. Ne darebbe prova il famoso cratere a campana di Würzburg, notoriamente 'aristofaneo'; ma anche il dialetto, del tutto attico, con cui sono resi alcuni nomi, dovrebbe indurre a ipotizzare una diretta influenza della commedia attica su queste rappresentazioni vascolari, riproducibili, e decifrabili, dall'epicorico pubblico della Peucezia, della Messapia, della Daunia solo se quelle opere teatrali erano già state viste. Ma queste opere da chi sarebbero state messe in scena? Taplin ipotizza da attori e compagnie viaggianti, ateniesi per lo più, costrette a rinunciare a un coro. Circostanze materiali e contesti performativi, pertanto, sarebbero elementi che hanno contribuito al depotenziamento della componente corale, eventualmente recuperata *in loco* da gruppi di cantanti e ballerini con intermezzi (p. 350). D'altra parte, aggiungerei che dai documenti dei *Soteria* delfici, certamente successivi al IV secolo, ma forse istruttivi, si ricava non solo che il coro appare ampiamente ridotto per funzione ma anche per consistenza in termini numerici.

Con utili *abstracts* e parole chiave (pp. 355-60) si conclude un volume che offre studi di alto profilo e certamente utili per chi si occupa e si occuperà della commedia attica antica.

referimenti bibliografici

AUSTIN – OLSON 2004

C. Austin – S.D. Olson (eds.), *Aristophanes. Thesmophoriazusaë*, Oxford.

BERNHARDY 1822

G. Bernhardt, *Eratosthenica*, Berolini.

BARRENECHEA 2006

F. Barrenechea, *A Fragment of Old Comedy*, «ZPE» CLVIII 49-54.

DOVER 1968

K.J. Dover (ed.), *Aristophanes. Clouds*, Oxford.

FUNAIOLI 2019

M.P. Funaioli, *Lo studio dei caratteri comici*, in A.M. Andrisano – V. Tammaro (a cura di), *Benedetto Marzullo. Il grecista che fondò il DAMS*, Padova, 109-12.

GIULIANI 1995

L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin.

MAGNELLI 2007

E. Magnelli, *Sovversioni aristofanee. Rileggendo il finale degli Uccelli*, in A. Camerotto (a cura di), *Diafonie. Esercizi sul comico*, Atti del seminario di Studi, Venezia, 25 maggio 2006, Padova, 111-28.

MARZULLO 1953

B. Marzullo, *Strepsiade*, «Maia» VI 99-124.

MASTROMARCO 1994

G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Bari.

NEWIGER 1957

H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie*, München.

OLSON 1990

S.D. Olson, *Economics and Ideology in Aristophanes' Wealth*, «HSCP» XCIII 223-42.

RUSSO 1953

C.F. Russo (ed.), *Aristofane. Gli Acarnesi*, Bari.

RUSSO 1962

C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1962 (1984², London-New York 1994³).

SOMMERSTEIN 2001

A.H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes. Wealth*, Warminster.

STOREY 2003

I.C. Storey, *Eupolis: Poet of Old Comedy*, Oxford.

STRECKER 1884

C. Strecker, *De Lycophrone Euphronio Eratosthene comicorum interpretibus*, Gryphiswaldiae.

SÜSS 1954

W. Süß, *Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes*, «RhM» n.F. XCVII 115-59; 229-54; 289-316.

TAMMARO 1983

V. Tammaro, *Note al Pluto di Aristofane*, «MCR» XVIII 129-38.

TAMMARO 2006

V. Tammaro, *Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane*, in E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (a cura di), *Komoidotragoidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa, 249-61.

TOSI 1998a

R. Tosi, *Gli Ateniesi μολγοί: da Aristofane ad Eratostene*, «SemRom» I/1 123-36.

TOSI 1998b

R. Tosi, *Appunti sulla filologia di Eratostene di Cirene*, «Eikasmós» IX 327-46.

WHITTAKER 1935

M. Whittaker, *The Comic Fragments in their Relations to the Structure of Old Attic Comedy*, «CQ» XXIX 181-91.