

## I tre tipi di commedia

Nel trattato anonimo che si suole chiamare Coisliniano si legge: "Della commedia l'Antica è quella piena di elemento scherzoso; la nuova è quella che rigetta questo elemento ed è incline a quello serio; la media è quella mista di ambedue". In questo caso *μεση* equivarrebbe perciò a "mista", mentre da altre testimonianze si apprende il valore temporale di *μεση*.

La triplice divisione della commedia in *antica*, *media* e *nuova* risalirebbe ai grammatici alessandrini; è tuttavia chiaro che tale distinzione sia dovuta alla sostanziale differenza di "qualità" che le caratterizza.

*La Commedia Antica* trattava questioni politiche, sociali, religiose, filosofiche e artistiche. Aristofane spesso colpisce, su di una base di invenzioni fantastiche, personaggi determinati e li fa vivere in un mondo molto spesso impossibile.

*La Commedia di Mezzo* prende anch'essa di mira, per quanto è dato possibile rilevare dagli scarsi frammenti pervenuti, categorie di persone e spesso i miti. Nel complesso risulta vuota e scolorita.

Tutt'altro carattere assume la *Commedia Nuova*. Essa infatti è commedia di intrigo, che vuole imitare e riprodurre la vita contemporanea. Trascura le questioni politiche, sociali, filosofiche e artistiche: è lo specchio di una Atene decaduta che ricorda l'antica grandezza, ma ha coscienza del presente; è commedia borghese, che trae i suoi argomenti dalla vita privata. Il carattere fondamentale che la distingue è la ricerca della verità umana.

È sempre difficile, perciò, stabilire in quale momento e perché sia avvenuta un'evoluzione in una stessa forma d'arte. Possiamo rilevare, però, che la commedia di mezzo, come la commedia antica, aveva ancora motivi satirici e fantastici e, come la commedia nuova, trattava spesso argomenti desunti dalla vita quotidiana.

AAVV.

## Alcune questioni concernenti la *Commedia antica*

*C'era una qualche forma di scenografia?*

Aristotele (*Poetica* 1449 a 18) credeva che la *skenographia* (letteralmente: pittura della *skene*) fosse stata introdotta da Sofocle (morto nel 406-5). Nonostante che questa notizia possa riferirsi semplicemente alla pittura di uno sfondo fisso, forse architettonico, sulla facciata dell'edificio di scena, una simile spiegazione pare improbabile, dal momento che di una innovazione del genere si sarebbero di necessità trovati indiscriminatamente ideatore e concorrenti, o almeno quelli tra i concorrenti le cui tragedie erano ambientate davanti ad un *palazzo* o ad un tempio; offesi, d'altro canto, se ne sarebbero potuti a buon ragione mostrare coloro le cui opere si svolgevano in un accampamento militare o su di una spiaggia solitaria. Per questo molti hanno supposto che di volta in volta sulla *skene* si applicassero come dei pannelli mobili, sui quali era dipinto uno sfondo conveniente all'azione delle diverse tragedie.

Ma anche se un tale espediente fu in uso per la tragedia, ciò non comporta che anche nella commedia di Aristofane si facesse uso di scenari dipinti, o che essi avrebbero potuto avervi un qualche significato. Mentre infatti la tragedia di norma osservava l'«unità di luogo», la Commedia antica non è altrettanto legata a tali limitazioni, ed anzi in essa l'azione muta talora ambientazione senza nulla che lo giustifichi, e con l'incoerenza di un sogno. Così gli *Acarnesi* si aprono nella *Prnice*, poi si svolgono fuori dalla casa di Diceopoli in campagna, poi davanti a quella di Euripide in città, poi in una piazza di mercato privata, per concludersi infine davanti alle case di Diceopoli e di Lamaco. Non ci sono «tempi morti» da sfruttare per cambiare la scenografia così da adattarla alle ambientazioni di volta in volta differenti, ed anzi non c'è bisogno di scenari di sorta: è meglio affidarsi completamente all'immaginazione degli spettatori. Considerazioni simili potrebbero applicarsi alla maggioranza delle commedie aristofanee. Uno sfondo dipinto fisso raffigurante delle case sarebbe stato adatto, per tutta la loro durata, solo ai suoi due ultimi drammi conservatici, *Le Donne all'assemblea* ed il *Fiuto*, ma anche in questi casi esso non è in alcun modo necessario.

*L'uso del fallo e delle imbottiture era universale?*

Anzitutto occorre fare una netta distinzione tra attori e coro. Né il testo delle commedie né le scarsissime testimonianze figurative offrono infatti il benché minimo appiglio alla supposizione che i coreuti fossero imbottiti od equipaggiati con falli. Nella maggioranza delle commedie di Aristofane, anzi, ivi comprese le giova-

nili *Rane*, le *Vespe* e gli *Uccelli*, simili appendici erano per i membri del coro del tutto fuor di luogo. E vero che i coreuti dei drammi satireschi che seguivano le tragedie indossavano perizomi colorati con attaccati un fallo eretto ed una coda di cavallo, ma si trattava, in quel caso, di una forma drammatica completamente diversa. Le statuette della prima metà del quarto secolo provano invece che, in quel periodo, molti attori comici, e forse tutti quelli che interpretavano ruoli di schiavo, avevano il fallo. Il testo stesso di Aristofane conferma questa circostanza per il vecchio Filocleone nelle *Vespe* e per il parente di Euripide nelle *Donne atte Tesmoforie*. Quest'ultimo personaggio, una volta smascherato nel suo travestimento femminile e denudato, tenta, in una scena esilarante, di nascondere la prova della sua mascolinità spingendola avanti e indietro tra le gambe. Lo stesso attore poteva interpretare, nella medesima commedia, più di una parte, e se ad un certo punto doveva impersonare una donna, il fallo sarà stato celato dal vestito lungo. Tuniche lunghe, tali da coprire il fallo, possono averle portate anche alcuni personaggi maschili, e l'effeminato Agatone, nelle *Donne alle Tesmoforie*, certamente non aveva nulla in vista: l'assenza del pene, sottolineata dal parente di Euripide, veniva così resa evidente anche agli spettatori.

Si è rilevato che nelle *Nuvole* Aristofane tentò di sbarazzarsi di questo espediente; nella parabasi, infatti, il coro dice che la commedia non si presenta «con un pezzo di pelle cucito penzoloni davanti, rosso all'estremità e spesso, per far ridere i bambini». Questo può significare che nella commedia non si vedevano falli (e se ciò è vero, le tuniche dei protagonisti possono non esser state artificialmente accorciate), ma forse non si tratta che di una rinuncia a caricature troppo esagerate, e non si può nemmeno escludere che con quelle parole si intendesse semplicemente dire che gli attori portavano il fallo imbracato, come è possibile vedere in alcune rappresentazioni figurative.

Ci sono delle scene in cui i personaggi subiscono delle percosse, in particolare una nelle *Rane* in cui Dioniso ed il suo schiavo Santia, ridotti alla nudità (e cioè in calzamaglia e fallo), vengono frustati per stabilire chi è il dio — questi, infatti, non dovrebbe sentire il dolore. Le imbottiture avranno permesso alle frustate di essere più realistiche. Il megarese affamato degli *Acarnesi*, tuttavia, per quanto possa aver avuto il ventre teso, non poteva certo essere inverosimilmente imbottito nelle altre parti del corpo. Le statuette del quarto secolo mostrano che, almeno allora, non tutti gli attori portavano imbottiture, ed è plausibile supporre che anche le commedie di Aristofane, accanto a dei grassoni, mettessero in scena degli smilzi.

*La «skene» aveva tre porte o una sola?*

Nessuna tragedia suggerisce l'uso di più di una porta centrale a due battenti, e le commedie venivano messe in scena nello stesso teatro delle tragedie. Quando però questo venne ricostruito da Licurgo tra il 338 ed il 330 a. C. lo si fornì certamente di tre porte di scena, di cui normalmente due, e talora tutt'e tre, erano richieste dai drammi del tempo. È una questione disputata se già Aristofane si sia servito di più di una porta.

Sarebbe ovviamente possibile rappresentare tutte le commedie aristofanesche servendosi di una sola porta d'ingresso alla scena, facendo accettare agli spettatori una convenzione secondo la quale la singola porta permette l'accesso di volta in volta a case differenti. L'immaginazione dell'uditorio, tuttavia, verrebbe certo messa a dura prova da quella scena degli *Acarnesi* (vv. 1097-1110, 1118-1125) in cui la stessa porta dovrebbe essere a più riprese, alternativamente, quella della casa di Diceopoli e quella della casa di Lamaco. Ci sono poi altre scene in cui, se ammettiamo che solo una porta fosse accessibile, il drammaturgo pare aver creato difficoltà superflue, e ci riferiamo in particolare alla seguente scena delle *Nuvole*. Fidippide si rifiuta di diventare allievo di Socrate e si ritira nella propria casa; Strep-siade dichiara allora di voler fare egli stesso ciò che suo figlio non vuoi fare, decide di aggregarsi di persona alla scuola del filosofo e batte quindi immediatamente alla porta del «pensatolo». È proprio la stessa porta per la quale Fidippide è passato solo sette versi prima? È vero che egli doveva per esigenze di trama uscire di scena, ma se c'era solo una porta a disposizione, perché non farlo uscire dal fianco del palcoscenico, come se avesse dovuto recarsi in città? A me pare che le probabilità siano a favore delle tre porte. L'edificio di scena era costruito per essere usato tanto per commedie quanto per tragedie, e non c'era motivo per cui la tragedia si dovesse sentire obbligata ad impiegare quelle porte laterali di cui la commedia, dal suo canto, aveva bisogno.

*C'erano donne tra il pubblico?*

Senza dubbio alcune donne assistevano, all'inizio del quarto secolo, alle tragedie. Era possibile che, per quel che riguarda la commedia, ve ne fossero alcune anche alla fine del quinto? Un passo della *Pace* (vv. 962-7)

suggerisce con forza la loro presenza:

*Trigeo* Butta un pugno di orzo agli spettatori.

*Servo* Fatto!

*Trigeo* Già dato?

*Servo* Sì, per Ermete: quanti spettatori ci sono, tutti ce l'hanno!

*Trigeo* Ma le mogli, l'hanno preso?

*Servo* Stasera, glielo danno i mariti!

Il bandolo per intendere queste battute è che la parola 'orzo' (*krithe*) era anche un termine volgare per indicare il pene. Costruire ipotesi su una battuta è pericoloso, ma questa in particolare avrebbe perso forza se non vi fosse stata nessuna donna tra gli spettatori.

Dal passo sopra citato si è voluto concludere che le donne sedevano in fondo alla platea, dove i semi lanciati dall'attore non avrebbero potuto raggiungerle, ma si tratta di un'illazione alquanto ridicola, poiché lo schiavo che grida «Fatto!» con tanta rapidità non avrà certo eseguito più di un solo gesto a mani vuote. Se il termine di riferimento è dunque questo gesto del servo di Trigeo, le donne possono benissimo esser state sedute con le famiglie dei rispettivi mariti; nondimeno, tuttavia, può essere vero che esse in realtà sedessero in fondo alla platea. Non è probabile, in ogni caso, che le donne fossero in gran numero; la festa può essere stata per loro un'occasione di uscire dalle case, ma è verosimile che pochi mariti abbiano incoraggiato le mogli ad andare a vedere commedie, o siano stati disposti a pagar loro un biglietto. Molte donne, del resto, non avrebbero avuto alcun interesse per le allusioni politiche, poiché non conoscevano nemmeno le persone attaccate. È difficile poi dire quale sarebbe stata la loro reazione, tedio o *shock*, di fronte alle numerose oscenità, o se le avrebbero gustate meglio sedendo tutte insieme e separate dagli uomini. È ovvio che Aristofane scrisse per un pubblico di maschi, poiché nulla, nelle sue opere, è indirizzato direttamente alle donne; ma questo non significa che le donne erano escluse dal teatro. A maggior ragione, dal fatto che Menandro conclude tre commedie richiedendo l'applauso di uomini e ragazzi non si può a colpo sicuro dedurre l'assenza delle donne dalle rappresentazioni della Commedia "nuova"; esse possono essere state troppo poche per meritare una menzione, o il decoro può aver richiesto loro di astenersi da rumorose approvazioni. Gli schiavi offrono, al pari delle donne un problema di incerta soluzione. È presumibile che, provvisti di biglietto, avrebbero potuto entrare; ma in realtà a teatro ce ne saranno stati pochi.

*Alcune maschere erano caricature di personaggi reali?*

Il problema sorge in riferimento a Lamaco e ad Euripide negli *Acarnesi*, a Socrate nelle *Nuvole*, ad altri altrove. Quando persone viventi erano introdotte come personaggi nella commedia, si tentava di riprodurre o di mettere in caricatura i loro lineamenti reali? Aristofane stesso ci dice esplicitamente che il Paflagone dei suoi *Cavalieri*, simboleggiante Cleone, non portava una maschera «da Cleone», e ce ne dà come motivo il fatto che il suo vero volto era così spaventoso che il «mascheraio» non ce l'aveva fatta a riprodurlo; ma sarebbe sciocco servirsi di una battuta del genere come di una base per generalizzare circa l'uso di maschere individualizzate.

Chiaramente, se una maschera rappresentava la faccia di qualche persona vivente, lo doveva fare caricaturalmente; il «mascheraio» avrebbe dunque dovuto esagerare ciò che per un qualsiasi verso era rilevante, l'alto cocuzzolo di Pericle o il naso camuso di Socrate. È attraverso esagerazioni del genere che il moderno vignettista al tempo stesso distorce i suoi soggetti e li rende riconoscibili. Le difficoltà di fare una maschera che volesse essere non un ritratto ma il simbolo di un determinato individuo reale si può forse sopravvalutare, ma d'altro canto non deve essere presa sotto gamba, perché i volti di alcuni uomini sono così normali che non si prestano ad una caricatura. Forse Cleone era uno di questi.

*F.H. Sandbach*

## **IL PROLOGO E LA SUA TRASFORMAZIONE**

Una più antica tendenza a trasformare il prologo in un luogo in cui si faceva critica letteraria può essere intravista in un frammento di un autore greco nel quale il dio Dioniso si lagna di quelle verbose divinità che spiegano tutti i fatti che gli spettatori non riescono a capire. Subito dopo egli passa ad esporre per filo e per segno — a quanto pare — gli antefatti della sua commedia, ed il contrasto tra teoria e pratica è gustoso. È tuttavia a Terenzio che si deve il passo decisivo verso la separazione tra prologo e commedia e l'abitudine di sfruttare il primo per esprimere, non per scherzo, considerazioni di metodo drammatico; tutto ciò era destinato ad

avere effetti di lunga durata sul teatro europeo, come si può vedere dal *Volpane* o da *Every Man in His Humour* (*Ciascuno nel suo umore*) di Ben Jonson. Anche quando non c'è nulla di più di una semplice *captatio benevolentiae*, come in *Shoemaker's Holiday* (*La vacanza del calzolaio*) di Dekker, o di spiritose frivolezze, come in *She Stoops to Conquer* (*Ella s'umilia per conquistare*) di Goldsmith, si deve riconoscere l'ascendente terenziano di questa forma di introduzione indipendente.

Nel prologo dell'*Andria* (*La donna di Andro*), che si basa sull'omonima commedia di Menandro, Terenzio afferma di essere stato attaccato dal suo più anziano rivale per avervi trasportato materiali tratti dalla *Perinthia* (*La donna di Perinto*) dello stesso autore: l'accusa è che non è lecito «saccheggiare» o «adulterare» le commedie. A tale accusa il poeta replica rivendicando i precedenti di Nevio, Plauto ed Ennio, e dichiarando che preferisce rivaleggiare con la loro «negligenza» piuttosto che con l'«oscura diligenza» dei suoi detrattori. A quanto pare, Terenzio viene dunque ad accusare questi ultimi di praticare una fedeltà ai modelli che il pubblico, non certo formato da studiosi del dramma greco, non poteva apprezzare, mentre viene a sua volta accusato di deturpare commedie introducendovi parti estranee. Anche i suoi predecessori — così il nostro si difende — hanno allo stesso modo «adulterato» le loro opere.

Una commedia si può «adulterare» in vari modi; Terenzio lo ha fatto in un senso particolare, mescolando insieme parti di due commedie differenti per ricavarne una nuova. Per quel che riguarda in particolare l'*Andria*, Donato, erudito del quarto secolo d.C., non era in grado di identificarvi molto materiale tratto dalla *Perinthia*, ma anche in due altre commedie, l'*Eunuchus* e gli *Adelphoe*, Terenzio, come ci vien detto nei prologhi, seguì il metodo di mescolare due originali. Gli effetti di tale operazione, chiaramente visibili in entrambe, sono più facili a comprendersi nella seconda. Nell'originale di Menandro il giovane eroe, prima che l'azione inizi, ha rapito ad un mercante di schiave una fanciulla per conto del proprio fratello che ne è innamorato. Terenzio trovò in una commedia di Difilo una vivace scena in cui si rappresentava un ratto del genere, lasciata da parte, chissà per quale motivo, da Plauto nel suo precedente adattamento, e decise di colorire la sua commedia introducendovela tradotta alla lettera (così poco persuasivamente egli dichiara), in maniera tale da rappresentare con l'azione scenica ciò che in Menandro veniva solo raccontato.

Questa decisione comportò per il poeta varie difficoltà. Anzitutto, la scena difileica si svolgeva, al momento del ratto, davanti alla casa del lenone, e gli sforzi di questi per opporvisi provocavano del tutto naturalmente la reazione del giovane. Nella commedia di Menandro, invece, e di conseguenza in quella di Terenzio, l'abitazione del mercante di schiave non veniva rappresentata sul palcoscenico: la scena dovette quindi essere trasferita nella strada su cui si affacciava la casa del giovane, inseguito fin lì dall'avversario dopo l'irruzione. Ovviamente tale modifica richiese alcune alterazioni formali, ma anche così il dialogo rimane più adatto alla situazione primitiva. In secondo luogo Terenzio fu obbligato ad introdurre la scena difilea dopo il monologo d'apertura, che si trasforma ad un certo punto in un dialogo a due in cui il padre dei due giovani riferisce con indignazione che del ratto parla ormai tutta la città. Chiaramente egli non può esserne venuto a conoscenza prima che il figlio abbia avuto il tempo di condurre a casa la fanciulla, e ci troviamo dunque di fronte ad un'assurdità nella sequenza temporale dei fatti, su cui il pubblico deve chiudere gli occhi.

Terzo, mettendo il lenone alle calcagna degli autori dell'incursione, Terenzio lo fa giungere alla casa del giovane prima di quanto l'intreccio della commedia menandrea lo richieda, e lo lascia quindi in disparte, goffamente dimenticato, nel corso delle scene di spiegazione tra i due fratelli. E c'è forse un quarto punto: la scena ripresa da Difilo termina con l'asserzione, da parte del giovane, che la fanciulla è in realtà non una schiava ma una donna libera. Di questo motivo non si fa più menzione oltre, e non è chiaro se Terenzio abbia lasciato nel testo, per non rinunciare ad un elegante *climax*, una conclusione priva di agganci, o se egli abbia dato per sottinteso che l'esclamazione, falsa, era non più che un tentativo di mettere in imbarazzo il padrone della ragazza.

Queste osservazioni sono sufficienti, credo, ad illustrare le difficoltà che offre il trasporto di una scena da una commedia all'altra; nonostante ciò ci fu un tempo in cui diversi studiosi credero che tali trasposizioni fossero state largamente adoperate da Plauto, ed in cui si suppose addirittura che questi, per ricavare una commedia latina da due greche, avesse fuso insieme intere opere; oggi, al contrario, c'è chi sostiene che per Plauto il ricorso ad un tale espediente non sia mai neppure dimostrabile. Certamente, egli «adulterò» gli originali introducendovi materiali di sua invenzione, ma questo tipo di intervento non era lo stesso per cui Terenzio veniva biasimato, ed anzi si può sospettare che non senza un po' di malafede questi si facesse scudo dell'esempio del predecessore. Non si può tuttavia negare del tutto che Plauto possa essersi rifatto, per alcuni supplementi, a commedie diverse da quella che al momento stava adattando, anche se, in ogni caso, ciò che mise a frutto fu non tanto un modello

da tradurre supinamente quanto una ispirazione di massima.

Non conosciamo i motivi per cui Terenzio abbandonò il prologo espositivo, ed a tale proposito non si può fare molto di più che provare ad indovinare. Forse egli trovò poco verosimile che un personaggio spiattellasse senza remore la situazione d'apertura al pubblico, ma una tale spiegazione non appare del tutto convincente, se è vero che egli non mostra avversione per monologhi narrativi che siano inseriti nel corpo della trama, e che negli *Adelphoe*, la sua ultima commedia, gran parte dell'esposizione è contenuta in un lungo monologo d'apertura composto non come un momento di riflessione del personaggio, ma in forma di discorso al pubblico. Forse Terenzio riteneva più fruttuoso lasciare che gli spettatori condividessero la sorpresa dei personaggi nel momento in cui la verità veniva alla luce piuttosto che conceder loro fin dall'inizio una visione panoramica dei fatti in grado di abbracciare tutta la situazione. Ciascuno di questi due metodi è difendibile; ciascuna delle due forme drammatiche ha i suoi vantaggi e svantaggi; è tuttavia da notare che il metodo terenziano di strutturare la commedia è quello che, d'allora in poi, a teatro ha sempre predominato.

Una cosa è tuttavia lo scrivere una commedia originale dandole una struttura di questo secondo tipo, ed un'altra è il modificare un dramma composto seguendo l'altro metodo, dandogli nuova forma. Nella misura in cui il prologo espositivo conteneva informazioni sugli antefatti, necessarie perché le azioni dei personaggi fossero intellegibili, tali informazioni — una volta eliminato il prologo — dovevano pur essere fornite all'uditorio in altra maniera. Nel complesso, a dire il vero, Terenzio risolse non senza abilità il problema, riuscendo ad introdurre le opportune chiarificazioni laddove erano necessarie.

*(F.H. Sandbach - // teatro comico in Grecia e a Roma, Bari, 1979, pp. 174-178)*