

Martina Treu

*Diceopoli e il 'Falso-Giusto'.
Gli Acaresni di Aristofane tra verità e finzione*

Abstract

The complex and ambiguous interactions between concepts such as true and false, fiction and reality – far beyond their simple opposition – seem to be common matters in some recent theatre productions, according to some well-known Italian critics (for instance Renato Palazzi) and they are often practiced by playwrights and directors who sometimes choose Aristophanes as inspiration (first of all, Marco Martinelli) as such themes frequently occur throughout his production; since the very first part of his oldest extant play, *Acharnians*, Aristophanes pays great attention to these issues and uses a wide variety of weapons (such as mockery, irony, disguise and disclosure), in order to mock his targets and to legitimate his genre, Ancient Comedy, as a few examples can show.

Le interazioni complesse e ambigue tra concetti come vero e falso, finzione e realtà – ben oltre la loro semplice contrapposizione – sembrano accomunare alcune produzioni teatrali recenti, secondo alcuni importanti critici italiani (per esempio Renato Palazzi) e sono spesso praticate da drammaturghi e registi che a volte si ispirano ad Aristofane (per primo Marco Martinelli): l'intera produzione del commediografo ateniese del resto testimonia una frequente presenza di simili temi; sin dalla prima parte della sua commedia più antica tra quelle conservate, gli *Acaresni*, Aristofane dedica un'estrema attenzione a questi argomenti e usa una grande varietà di armi (come la derisione, l'ironia, il travestimento e lo svelamento) per prendere di mira i suoi bersagli e legittimare il genere comico, come mostrano numerosi esempi.

1. *Prologo*¹

Nell'occuparmi di teatro antico – specie nei suoi aspetti drammaturgici ed esiti scenici – trovo inevitabile, anzi indispensabile, confrontarmi con le pratiche teatrali del nostro

¹ Il mio studio sugli *Acaresni* di Aristofane, e in particolare sul prologo, è cominciato vari anni fa e si è avvalso nel tempo dei consigli di Diego Lanza e Mario Negri, che ringrazio di cuore per i suggerimenti e gli spunti preziosi, nonché per avermi concesso di leggere i loro scritti in anteprima. Con Negri ho anche pubblicato un contributo sul gioco linguistico in Aristofane (NEGRI – TREU [2009]) che include il prologo qui esaminato. Quelle nostre prime considerazioni sono poi confluite nel mio intervento *Le poète comique comme maître de vérité: Les Acharniens d'Aristophane* al convegno del PARSA all'Università Toulouse-Le Mirail «Entre le vrai et le faux. Approches discursives, pratiques professionnelles, stratégies de pouvoir dans l'Antiquité» (27-29 ottobre 2010). Ringrazio Marco Martinelli e Renato Palazzi per avermi generosamente inviato i loro scritti, e ringrazio come sempre Giovanni Nahmias – infaticabile nel proporre spunti e segnalazioni bibliografiche – per aver scoperto e ritrovato l'articolo di Palazzi. Ringrazio Caterina Barone per avermi permesso di tornare su temi a me cari, e dedico questo scritto alla memoria di Umberto Albini.

tempo e le riflessioni teoriche che le accompagnano. In particolare il mio attuale studio su un nodo cruciale della commedia antica, il rapporto tra verità e finzione, ha tratto diversi spunti da alcune felici osservazioni di Renato Palazzi (Palazzi [2010]). Il noto critico teatrale ha di recente riproposto l'esigenza di distinguere tra una presunta 'verità del teatro' e 'verità nel teatro'. Si tratta a suo dire di un dilemma già emerso in studi e sperimentazioni sceniche del passato, ma di recente tornato alla ribalta – a suo avviso – in due spettacoli di spicco nel panorama italiano dell'estate 2010: *Domini Públic* (regia di Roger Bernat) e *Wunderkammern_Canti* (di Virgilio Sieni)².

La ricerca di un «principio di verità» spiegherebbe, secondo Palazzi, un insieme di tendenze osservabili in anni recenti e ben visibili nei due esempi in questione: qui diverse scelte drammaturgiche e registiche privilegiano la persona piuttosto che il personaggio, rifiutano o riducono al minimo la finzione programmatica ed esplicita – utilizzando ad esempio attori non professionisti – e in vario modo cercano di cancellare i limiti tra spazio pubblico e spazio privato, tra attori e spettatori. Questi ultimi possono anche essere coinvolti in azioni 'reali' che mettono in dubbio o in discussione le concezioni stesse di verità e finzione e – più in generale – le opposizioni binarie su cui si fondano molte categorie di pensiero tradizionali e schemi di comportamento abituali. Così – attraverso travestimenti, spostamenti sconcertanti, processi stranianti – i registi citati intendono far intravedere una verità 'altra', ambigua e sfuggente³.

Questi esempi di teatro-verità, continua Palazzi, adoperano frammenti di realtà, *tranches de vie* e persone comuni (inclusi gli spettatori), per creare una verità di secondo grado, più enigmatica e complessa, «conquistata o sorprendentemente potenziata attraverso i tortuosi percorsi dell'invenzione creativa». Il turbamento del pubblico è generato, secondo Palazzi, dalla scoperta che «la verità umana della persona non è una condizione di partenza, ma un punto d'arrivo, un faticoso approdo dell'arte e del teatro» (Palazzi [2010, 96]).

Queste osservazioni preliminari mi servono ad affrontare un questione che ritengo essenziale per lo studio di Aristofane e della sua ricezione moderna: ossia il problema della verità nella finzione e nell'arte, che l'autore pone al pubblico sin dagli esordi e per

² Si vedano rispettivamente per *Domini Públic* il sito rogerbernat.info/, per *Wunderkammern_Canti* www.sienidanza.it/pubbl.asp e SIENI (2010).

³ In questi spettacoli, ad esempio, il pubblico può essere chiamato direttamente in causa, indotto a svolgere compiti, perfino 'costretto' (come fa Roger Bernat, in *Domini Públic*) a rispondere a domande molto intime, che raramente si sente rivolgere nella vita quotidiana: a seconda delle risposte date, gli spettatori vengono suddivisi in schieramenti opposti e così partecipano all'azione scenica; il loro coinvolgimento condiziona poi in diversi modi la *performance*. In *Wunderkammern_Canti* di Sieni, invece, la percezione della 'realtà' quotidiana viene alterata fino a produrre effetti inquietanti di 'irrealtà' mediante piccoli artifici, trucchi, travestimenti: ad esempio gesti in apparenza bizzarri e inspiegabili di attori non professionisti si svolgono in ambienti inconsueti, abitazioni e laboratori dove gli oggetti abitualmente in uso appaiono fuori posto, poiché delocalizzati e assemblati in modo strano.

tutta la sua carriera, con notevole forza e frequenza. L'analisi seguente, a titolo esemplificativo, si concentra proprio sul primo testo conservato – il prologo degli *Acarnesi* (425 a.C.) – e si propone di mostrare alcune strategie drammatiche che non solo contraddistinguono l'arte aristofanea, ma a mio parere contribuiscono al suo duraturo successo negli allestimenti e riscritture contemporanee.

2. *Lo svelamento*

L'opposizione vero/falso è uno dei fondamenti della poetica di Aristofane, ed è al centro delle sue riflessioni sulla stessa natura e funzione della commedia, espresse specialmente per bocca del primo attore. In particolare, nel prologo degli *Acarnesi*, i termini della questione si intrecciano con altri temi essenziali: la dialettica tra verità e finzione nella creazione artistica, i rapporti gerarchici tra i generi (specialmente tragedia e commedia), e anche tra due funzioni tradizionalmente attribuite al poeta, l'elogio (*épainos*) e il biasimo (*psògos*): si veda a riguardo Saetta Cottone (2005). Sin dagli *Acarnesi*, e in tutta la sua produzione, Aristofane fa sua un'annosa polemica verso i generi 'nobili' che contraddistingue la commedia (specialmente nella parodia tragica e nel filone di biasimo più 'aggressivo'). Con consapevole orgoglio per il proprio ruolo, il commediografo non si rassegna a vedersi penalizzato da quella tradizionale classificazione gerarchica dei generi drammatici destinata a riflettersi anche nella *Poetica* di Aristotele (Lanza [1987, 24ss.]). Riguardo a quest'ultima, che risente delle distinzioni schematiche ben radicate nel discorso canonico sulla poesia, specie quella epica e tragica, possiamo osservare che in realtà ogni genere drammatico presenta una mescolanza di vero e falso, e tuttavia quelli «alti» (come il tragico e l'epico) si propongono spesso come 'modelli di verità', anche quando fanno concessioni alla polemica o alla denigrazione (cf. Lauriola [2010]).

La commedia, al contrario, tende a essere relegata agli ultimi gradini di un'ipotetica 'scala' del vero, soprattutto quando ricorre allo *psògos*. Aristofane, però, non sembra affatto accettare questa gerarchia e già negli *Acarnesi*, come vedremo, mette in atto diverse strategie discorsive per riabilitare il genere comico e legittimare il suo ruolo: anzi, arriva a presentarsi come nuovo 'maestro di verità', in aperta competizione con autori consacrati a generi più prestigiosi (si veda anche Orfanos [2006]). E per i suoi scopi fa leva precisamente sulle caratteristiche specifiche della commedia antica, che per sua natura sfugge alle gerarchie e alle classificazioni rigide: solo in apparenza rispetta la divisione tradizionale delle forme e funzioni, ma di fatto sulla scena i termini di ogni questione e i parametri di giudizio sono costantemente mutati e capovolti.

Negli *Acarnesi*, in particolare, il giovane Aristofane mostra già una matura padronanza dei mezzi comici, che adatta di volta in volta alle diverse situazioni,

soprattutto quando entra in gioco il primo attore. Quest'ultimo è in scena dal primo all'ultimo verso nei panni di un contadino, all'inizio anonimo, che più tardi rivela di chiamarsi Diceopoli: non a caso un nome parlante, anzi per così dire programmatico, in quanto composto di 'giustizia' e 'città' (due termini-chiave se si considera il tema della commedia). Tramite il personaggio principale, come accadrà anche in commedie successive, Aristofane instaura sin da principio una forte sintonia con gli spettatori, influisce sul loro giudizio, comunica quel che gli sta a cuore (la necessità di sospendere la guerra), stabilisce la sua 'verità'. Come ci riesce?

Prima di tutto attraverso lo svelamento delle menzogne, della corruzione e delle ipocrisie che affliggono la vita politica ateniese: gli aspetti più negativi della realtà, in particolare, sono direttamente portati in scena da diversi personaggi che nel prologo si presentano via via all'assemblea ateniese – ossia al pubblico – per trarre profitto dalla situazione e ingannare i cittadini onesti. Queste figure hanno molto a che fare col vero e col falso, perché sono altrettante varianti di un solo 'tipo' comico, ossia l'impostore (*alazòn*), chi finge o pretende di essere diverso da quello che è: su questa figura si vedano i contributi di Mac Dowell (1990) e Beta (2004). Il modello ricorrente in questa e altre commedie, soprattutto nel prologo, prevede che i loro trucchi, imbrogli o vizi vengano messi a nudo dal primo attore. Solo lui, tra tutti, sa scorgere la loro vera natura e li mostra agli spettatori per quel che sono: ciarlatani, imbrogliatori, furbastri, truffatori, profittatori...

La distinzione tra queste declinazioni del tipo dell'*alazòn* non è sempre chiara, come dimostra un passo degli *Acarnesi* particolarmente interessante dal mio punto di vista: su questo intendo soffermarmi avvalendomi di una messinscena del 1994 al teatro greco di Siracusa (traduzione di Giusto Monaco, regia di Egisto Marcucci, primo attore Marcello Bartoli). Il personaggio in questione si chiama Pseudartabas ed è accompagnato da 'falsi' ambasciatori ateniesi che sostengono di tornare da una missione diplomatica in Persia (*Ach.* 61-125). La finzione aristofanea trae ispirazione evidentemente da una figura storica reale, un funzionario persiano incaricato di sorvegliare e rendicontare e dunque chiamato «l'occhio del Re»: gli Ateniesi dell'epoca dovevano presumibilmente conoscerlo almeno di fama, grazie alle relazioni diplomatiche con la Persia. Nel 1994, a Siracusa, il regista Marcucci lo rappresenta icasticamente come un enorme occhio, e in questo segue lo stesso Aristofane che ha l'abitudine di dare alle metafore forma concreta e rendere i personaggi quasi incarnazioni, materializzazioni visibili della loro funzione. Cerchiamo dunque di stabilire, qui, chi dica il falso e chi il vero, e di quale verità si tratti.

Gli ambasciatori sono chiaramente falsi, ipocriti e mentitori, come tutti gli impostori del prologo: fingono di poter ottenere quella sospirata alleanza con la Persia che potrebbe sostenere finanziariamente e militarmente la città nella guerra contro Sparta, e su questa

illusione fanno leva per vivere nel lusso. Ma a smentirli, e a sbugiadarli, interviene proprio l'occhio del Re. Almeno lui qui sembra dire effettivamente la verità, come vedremo, anche se in una lingua straniera: in apparenza il persiano, che probabilmente gli Ateniesi conoscevano un poco, perlomeno 'a orecchio', per le formule e le espressioni più in uso nella diplomazia e nel commercio. Ed è esattamente su questa conoscenza di base – per quanto superficiale e imperfetta – che si fonderebbero i giochi linguistici qui messi in atto, secondo la tesi formulata da Mario Negri a proposito di questo passo aristofaneo (Negri – Ornaghi [2008] e Negri – Treu [2009]).

Innanzitutto, il nome stesso di Pseudartabas è un ibrido composto dal prefisso greco 'Pseud-' ('falso') e dal termine persiano '-Arta', che ricorre anche in veri nomi persiani, e che vuol dire non a caso 'giustizia'. A prima vista, dunque, Pseudartabas si presenterebbe sin dal nome come un «Falso-Giusto»: il perfetto antagonista simbolico e scenico di Diceopoli, che nella commedia è portatore – di nome e di fatto – della vera 'giustizia'. Ma a ben guardare il personaggio persiano, se si esamina in dettaglio quanto dice, sembra incarnare sulla scena la polarità stessa del Vero/Falso che attraversa tutto il prologo. Come?

Iniziamo a considerare il primo verso pronunciato da Pseudartabas (v. 100), variamente riportato e solitamente non tradotto nelle edizioni consultate: fa eccezione Diego Lanza, l'unico – a quanto mi risulti – ad adottare per il personaggio persiano un *grammelot* alla Dario Fo che richiama l'inglese o meglio la sua variante statunitense: «Aya oh bama ui caan okeigold» (Lanza [in corso di stampa])⁴. Qui e in seguito, come vedremo, Lanza gioca evidentemente sul peso della lingua e cultura anglosassone (in particolare degli Stati Uniti) paragonabile nel moderno contesto 'globale' al peso politico e culturale dell'Impero persiano nel mondo antico.

Comunque sia vale la pena di notare che a questo passo, e anche al solo verso 100, sono dedicati vari studi critici (si vedano i riferimenti bibliografici e in particolare, da ultimi, Aveline [2000] e Willi [2004]). In particolare Mario Negri legge il verso nella versione proposta da Friedrich (1921): «I Artamane xarxas apiaona satra»⁵. Se è vera l'intuizione di Friedrich, ripresa poi da altri, si può ritenere che questo verso non sia affatto una sequela di parole senza senso, che imiterebbero o storpierebbero suoni stranieri (ossia per intenderci un *grammelot*) come pure è stato ipotizzato da molti interpreti (si vedano gli studi citati in bibliografia e quelli riportati in Negri – Ornaghi [2008]). Si tratterebbe invece di una combinazione di vere parole persiane che

⁴ Ringrazio Diego Lanza per avermi permesso di citare la sua traduzione, in corso di pubblicazione per Carocci.

⁵ Si veda NEGRI – ORNAGHI (2008, 81ss.) per una rassegna della tradizione manoscritta e scoliastica, delle principali edizioni e della bibliografia. Nelle versioni italiane consultate, in particolare, il v. 100 non è tradotto da MARZULLO (2003, 12) e da LAURIOLA (2007, 54), mentre PADUANO (1979, 8) lo traduce solo parzialmente: «Artamane Serse Ioni satra». Si vedano anche ad esempio, tra gli stranieri, DEBIDOUR (1965, 40s.) e COULON (1923, 16s.).

richiamano formule ufficiali dei *veri* ambasciatori persiani. In particolare l'*incipit* solenne evocherebbe direttamente il Gran Re e il suo nome, garante di giustizia (ancora il persiano '-Arta'); il verso si potrebbe quindi tradurre come «Questo Serse dal giusto pensiero al popolo degli Ioni [...]».

Una simile lettura è non solo supportata da vari argomenti formali e linguistici – come si può leggere nei saggi sopra citati – ma è a mio avviso confermata da una “prova teatrale”, ossia l'effetto comico complessivo. Se una parodia efficace si basa su elementi almeno in parte reali, un sapiente *mix* di verità e finzione suscita qui il riso ancor meglio di qualsiasi parola inventata. Nella fattispecie qui Aristofane recupera a fini parodici quelle stesse formule ufficiali persiane che il pubblico aveva senz'altro nell'orecchio, dopo tante ambascerie, e le mette in bocca a un personaggio grottesco, in un contesto paradossale e totalmente falsato. Questa ipotesi mi pare ulteriormente avvalorata dal successivo scambio di battute tra Diceopoli, gli ambasciatori e Pseudartabas.

Nel breve dialogo spicca infatti il secondo verso pronunciato dal «Falso-Giusto» (v. 104), un *mix* linguistico di greco e persiano, che trascriviamo come segue: «ou lepsi chruso, chaunoprokt' iaonau». Anche questo viene tradotto da Lanza con il suo *grammelot* («Noo ouro for Iouni caloni»), in altre edizioni italiane con uno *slang* sgrammaticato: «Oro niente incassi, Ioni culirotti» (Paduano [1979, 8]), «Tu non ottenere oro, Ionio culaperto» (Mastromarco [1983, 123]), «Niente fottersi oro, Ioni culirotti» (Marzullo [2003, 13]) e «Non prendere oro, Ionio rottinculo» (Lauriola [2007, 54]). Per inciso vorrei notare che la scelta prevalente dei traduttori sposta a fine verso l'insulto (che è ripreso poi dal primo attore, e rientra nel gruppo di *euruproktos* e simili: si veda Treu [1999, 60]); ma nell'originale il vocativo “Ioni” sarebbe a mio avviso da mantenere a fine verso, così da valorizzarlo, poiché proprio in questa forma contraddistingue esclusivamente, in questo contesto, il persiano Pseudartabas (tant'è che la sua occorrenza avvalora la lettura del v. 100 sopra citata, ripresa da Friedrich [1921]).

Qualunque sia la traduzione proposta, in ogni caso, il senso della battuta e dell'intera scena è sin troppo chiaro: malgrado quel che promettono gli ambasciatori, Pseudartabas dà al protagonista la risposta corretta, anche se camuffata, e soprattutto la sola profondamente *vera*. Svela al pubblico che la speranza (reale) degli Ateniesi di ricevere oro da parte del Re di Persia è un'illusione, e chi promette montagne d'oro è solo un imbroglione. Parafrasando la celebre fiaba, potremmo così definire questa rivelazione: «il re è nudo», ed è messo a nudo dal suo stesso “Occhio”. Naturalmente lo smascheramento dell'inganno da parte del protagonista non sortisce l'effetto voluto (per la logica paradossale di quel mondo all'incontrario che è l'Atene di Aristofane): anzi, al contrario, gli ambasciatori e Pseudartabas hanno l'onore di essere invitati al Pritaneo come ospiti di riguardo.

Ma d'altro canto lo svelamento di quest'ultima bugia, che chiude la lunga sfilata degli impostori, marca significativamente una svolta nell'azione comica: la delusione di tutte le attese e la caduta di ogni illusione sono la proverbiale 'goccia' finale di quell'amaro calice che il protagonista deve vuotare per conquistare la verità 'altra' cui si accennava, e superare l'*impasse* di partenza. In altre parole la tensione irrisolta fra verità e menzogna (che attraversa tutto il prologo e tocca l'apice in questa scena) è come una molla che man mano si carica e solo alla fine scatta, dando a Diceopoli lo slancio necessario per prendere la decisione cruciale, ossia il perno sui cui ruota e poi decolla l'intera vicenda comica: subito dopo l'uscita di scena di Pseudartabas, il protagonista manda Anfiteo a Sparta e gli fa concludere per suo conto una tregua. Questo obiettivo, che nella realtà storica appare inconcepibile, è perfettamente raggiungibile e di fatto realizzato nella commedia. Dunque la pace non solo si contrappone alla guerra, ma è una diretta conseguenza di quella 'verità' che il protagonista ha via via enunciato, verificato, dimostrato nel prologo, contro tutte le menzogne e gli imbrogli degli impostori.

L'associazione tra la verità e la pace – due punti fermi nella poetica aristofanea, seppure declinati in chiave comica – emerge qui con particolare forza, e tornerà nelle commedie successive. L'autore sembra proporre un modello buffonesco e parodico di 'verità', a suo modo polemico e alternativo rispetto al bellicismo fanfarone dilagante ai suoi tempi. Di quest'ultimo è per noi la prima incarnazione, proprio negli *Acarnesi*, il tronfio antagonista Lamaco: ispirato ad un personaggio storico, che in seguito verrà riabilitato *post-mortem* dallo stesso Aristofane, qui si presta benissimo ad essere opportunamente deformato per scopi comici, grazie anche al nome parlante che evoca la 'battaglia' (*màche*). Con un procedimento tipico del comico il 'vero' generale viene trasfigurato in simbolo del guerrafondaio 'per antonomasia' (si veda Treu [1999, 65ss.]) e diviene così il prototipo della maschera del *miles gloriosus* (sulla quale si veda da ultimo Mastromarco [2009]). Il protagonista comico, nel corso dell'azione e nei suoi discorsi, smantellerà punto per punto il falso eroismo del generale e lo metterà a nudo, spogliandolo in senso fisico e simbolico della sua corazza e della sua armatura.

3. *Il rovesciamento*

Oltre a smascherare gli imbrogli e chi si approfitta della guerra, però, Aristofane intende mostrare che la guerra stessa è un imbroglio in sé e per sé. Lo dirà chiaramente Diceopoli nel suo più lungo discorso «alla città», ossia al coro e al pubblico (*Ach.* 496ss.): qui promette di dire «tutta la verità», di smentire la propaganda 'ufficiale' sul conflitto e proclamare le 'vere' ragioni dell'inimicizia tra Atene e Sparta. E per

mantenere queste promesse ricorre a una serie di strategie e di armi, in particolare la parodia e il rovesciamento.

Innanzitutto Aristofane, da buon poeta comico, sa bene come imitare i moduli tipici del discorso storiografico, che espone le motivazioni di una guerra e si propone di raccontare la 'verità' dei fatti. Ma la parodia non è fine a se stessa e il suo obiettivo è più ambizioso: qui come in seguito, infatti, rivendica chiaramente lo *status* serio della commedia, deridendo i generi nobili e accusandoli di essere 'falsi' (perfetto modello per un altro caso che diverrà poi celebre, la *Storia Vera* di Luciano di Samosata). È la strategia più efficace per un autore conscio del proprio ruolo, intenzionato a legittimare la sua opera e a rovesciare le gerarchie dei generi a suo vantaggio.

Occorre tuttavia inquadrare in un preciso contesto la portata di questa rivendicazione, ricordando che nella commedia antica 'vero' non significa necessariamente 'reale', né verisimile secondo i nostri canoni. E difatti la 'verità' proposta da Diceopoli, nel discorso sopra citato, non è certo plausibile né eroica: la bizzarra storia sulle prostitute contese, che sarebbe alle origini della guerra tra Atene e Sparta, è anzi scomoda, disturbante, oltre che paradossale e incredibile.

Non solo, ma proprio chi pretende di essere l'unico a dire la verità non è un personaggio di spicco né una personalità ben nota, come Lamaco o Euripide. Il messaggio 'vero', in effetti, viene affidato al personaggio-tipo del cittadino comune ed enunciato non solo in una commedia, che già di per sé comporta una evidente finzione, ma paradossalmente attraverso una palese mistificazione: lo stesso Diceopoli, infatti, prima di recarsi da Euripide dichiara di volersi tramutare in eroe tragico, per essere ascoltato dal coro e per poter dire la verità; il travestimento, ottenuto grazie al tragediografo, gli servirà effettivamente per fingersi un altro, e perorare la sua causa. Il gioco attore-personaggio dunque è qui non solo manifesto, ma addirittura doppio, dal momento che l'attor comico veste i panni di Telefo 'sopra' quelli di Diceopoli. A questo riguardo va precisato però che il ricorso al travestimento, e dunque all'inganno, è totalmente scoperto; in più il protagonista stesso lo giustifica con la necessità di salvarsi, nonché in ultima analisi lo riscatta con l'intento di aiutare il coro ad aprire gli occhi sulla guerra e difendersi dai 'veri' impostori e profittatori.

Diceopoli, inoltre, dice chiaramente che il suo 'trucco' servirà ad abbindolare il coro, ma non il pubblico (*Ach.* 442-44): «gli spettatori sappiano pure chi io sono, ma i coreuti devo tirarli scemi e poterli far su con qualche parolina» (Lanza [in corso di stampa]) o «gli spettatori debbono sapere chi sono; i coreuti, invece, saranno presenti come stupidi: così potrò prenderli per il culo con le mie paroline» (Mastromarco [1983, 147]). Con queste dichiarazioni il protagonista sottolinea che non vuole assolutamente mentire agli Ateniesi: anzi, cerca di coinvolgerli direttamente, stringendo con loro una sorta di 'patto di verità'. Questo però non vuol dire che Aristofane rinunci a giocare, come al solito, su quel limite sottile e ambiguo tra verità e menzogna. Anzi, lo fa senza

sosta, e ci riesce magistralmente proprio utilizzando una caratteristica essenziale della commedia antica: la contiguità, o perfino la sovrapposizione/identità, tra realtà e finzione.

I codici della commedia antica infatti non seguono tanto criteri di verisimiglianza, quanto piuttosto un principio che Angelo Brelich ha definito «irrealtà programmatica»⁶. Le interferenze tra vero e falso di cui ci occupiamo si fondono precisamente su queste basi: i piani della realtà e della finzione si mescolano di continuo e non sono mai rigidamente separati come accade nella tragedia, né come finirà per accadere nella Commedia Nuova (*Nea*). Per Aristofane preferisco parlare di 'finzione scenica', anziché di 'illusione comica', visti i codici teatrali della commedia antica: il pubblico è sempre consapevole di essere a teatro, e a ricordarglielo di continuo sono per primi gli attori. Soprattutto il protagonista ha la prerogativa di varcare costantemente quel confine tra scena e cavea che solo più tardi diventerà rigido e verrà chiamato in gergo teatrale "quarta parete". Lo stesso vale per il coro comico, non solo quando fa riferimenti alla realtà nello *psògos* o nella parabasi, o quando si rivolge direttamente agli spettatori, ma ogni volta che parla contemporaneamente come personaggio e come gruppo di cittadini: le due identità sono talmente mescolate che il più delle volte è impossibile separarle, se non a costo di ricorrere a distinzioni artificiali che valgono più sulla carta che in un'ottica scenica, nella percezione del pubblico (Treu [1999, 11s.] e Treu [2007, 289]).

In più bisogna ricordare ovviamente che coro e attori comici fanno costanti riferimenti non solo alla vita quotidiana, alla cronaca politica, alla 'realtà' al di fuori della finzione, ma anche al loro ruolo o mestiere, alla competizione tra autori comici e così via. In altre parole sono sempre persone, prima che personaggi: e proprio questa caratteristica della commedia antica contribuisce al suo successo odierno, a mio avviso, per la sua affinità con esperienze teatrali contemporanee come quelle cui allude Palazzi nell'articolo sopra citato.

Aristofane gioca precisamente su questo doppio livello della commedia antica per legittimare il suo ruolo e proporsi come 'maestro di verità'. Negli *Acarnesi*, in particolare, lo fa prima smascherando gli impostori – nel prologo – poi proponendo la 'sua' verità (nel discorso alla città) e infine con il 'doppio travestimento' a casa di Euripide. A lui, infatti, l'attor comico chiede i panni tragici da indossare 'sopra' quelli di Diceopoli: così facendo mette a nudo la finzione tragica, riduce a una sfilata di straccioni miserabili l'intera produzione del tragediografo, ne deride il ruolo e la funzione, usa un suo celebre personaggio – Telefo – come 'trucco' per abbindolare il coro. In questo modo, a mio avviso, Aristofane corona la sua strategia tesa a rivendicare la dignità del proprio genere attraverso la derisione degli avversari. In questa scena cruciale, a mio parere, la parodia assume un valore paradigmatico e programmatico,

⁶ BRELICH (1975). Si veda anche TREU (1999, 14s.).

entra nel 'laboratorio, nell'officina di Euripide, mira dritto al cuore della sua arte e ai 'trucchi' che lo contraddistinguono, con cui lo accusa di far leva sul pubblico – la caratterizzazione 'bassa' del personaggio, i tocchi patetici – ma anche arriva forse a instillare un dubbio: che la tragedia sia meno 'vera' rispetto alla commedia, proprio perché – delle due – solo la prima si basa sulla finzione pura, senza lasciare alcuno spazio alla realtà?

4. *Una verità à double-face*

Vorrei riassumere in conclusione i punti principali del percorso fin qui tracciato, fra teatro contemporaneo e commedia antica. L'esempio dei giovanili *Acarnesi* mostra da parte di Aristofane la completa padronanza di una serie di armi – dallo svelamento alla parodia al travestimento – tese a smascherare le menzogne dei personaggi dietro cui si nascondono 'persone'. A mio parere l'autore, attraverso la finzione comica e un 'discorso alla città' in chiave paradossale, seppure in chiave comica mira a mettere in crisi le false certezze del pubblico, a minare con la sua ironia la credibilità, l'autorità e lo *status* di generi nobili come la storiografia e la tragedia e a proporre un modello alternativo di verità, criticando implicitamente la gerarchia tradizionale che colloca la commedia 'politica' in posizione subalterna. Si può osservare infine che questa stessa strategia, che potremmo chiamare 'legittimazione per aggressione' verrà ripresa e perfezionata nella produzione successiva, in particolare per screditare gli altri poeti comici in concorso.

Questi ultimi, in effetti, sono destinati a subire una doppia denigrazione, ironica e autoironica: Aristofane si prenderà gioco dei rivali utilizzando con ostentazione gli stessi trucchi e mascheramenti di cui tutti – lui compreso – fanno in realtà largo uso. Smentisce dunque se stesso, con questa apparente contraddizione, ma del resto la perpetua oscillazione tra l'affermare, il domandare e il deridere fa parte del gioco comico con il pubblico, e in particolare diviene un'arma di elezione per l'autore quando affronta questioni serie, specie in momenti di guerra, di pericolo, di disfatta (ad esempio quando, dopo la disastrosa battaglia di Egospotami, il poeta comico proclama ancora una volta la *sua* verità nella celebre parabasi delle *Rane*, l'ultima conservata: adoperarsi per il bene della città implica riconoscere ed espellere i cattivi cittadini, responsabili dei mali di Atene). Non si deve mai dimenticare che ogni commedia antica, qualunque sia il contesto, è presentata a un concorso: Aristofane deve far ridere gli spettatori, influenzare le loro scelte, attirare l'attenzione, guadagnare il favore dei giudici e prevalere sui rivali. La commedia, dunque, è sempre *à double-face*: può comunicare un messaggio serio – mascherato o nascosto, o anche manifesto e programmatico – ma al tempo stesso deve suscitare il riso. A ogni costo.

Quanto alla riflessione di Palazzi citata in apertura, certe suggestioni presenti ci paiono confermare l'ipotesi di fondo: proprio come la commedia antica, anche un certo teatro contemporaneo di ricerca ama sconvolgere le certezze, confondere le acque, mescolare le carte, giocare sulle interferenze più che sulle contrapposizioni binarie tra vero e falso, realtà e finzione. Da questo punto di vista Aristofane offre, non solo agli studiosi ma ai drammaturghi e registi di oggi, un repertorio particolarmente ricco e fecondo di situazioni, spunti, processi e meccanismi cui attingere.

Lo stesso poeta comico, inoltre, rappresenta un modello anche per le sapienti strategie comiche che adotta sin dai giovanili *Acarnesi*: diverse a seconda dei contesti eppure sempre mosse da un disegno poetico coerente, teso a legittimare la commedia, ad affermare la sua identità d'autore comico, a sconfiggere i rivali. Dietro questo atteggiamento, a mio avviso, c'è anche un obiettivo ambizioso, che ancora una volta lo accomuna a certe tendenze del teatro contemporaneo. Aristofane non si accontenta semplicemente di mostrare il mondo così com'è, ma aspira a creare con le sue opere una verità nuova, al tempo stesso seducente e sconcertante per gli spettatori: in apparenza soddisfa le loro attese e ne conferma le certezze, ma in fondo le rimette in discussione.

La «verità di secondo grado» ipotizzata da Palazzi, anche in Aristofane, parte dalla realtà per poi distaccarsene a poco a poco, a piccoli passi, con minimi spostamenti o scollamenti. Il risultato – in Aristofane come negli spettacoli sopra citati – riesce ad essere fortemente ambiguo, spiazzante e inquietante. Soprattutto quando la verità del teatro si confronta con la verità 'altra', ossia quella extra-teatrale. Tutto questo rientra, a mio parere, tra le caratteristiche più originali e personali dell'autore antico, che contribuiscono a farlo amare da registi e drammaturghi moderni. Molti di loro usano i suoi testi come punto di partenza e li trasformano secondo le proprie esigenze; tra questi spicca per la frequentazione di lunga data Marco Martinelli (direttore, con Ermanna Montanari, del Teatro delle Albe-Ravenna Teatro) che più di vent'anni fa ha fatto di Aristofane il suo autore d'elezione (con Jarry) o meglio il suo «antenato-totem», per usare l'espressione del drammaturgo⁷.

Martinelli adotta spesso la commedia antica come 'guida' per il suo lavoro, soprattutto con adolescenti 'difficili', a Ravenna come a Scampia, ma anche nei ghetti e nelle periferie del mondo. Per il regista la più grande attrattiva di Aristofane agli occhi di questi ragazzi – che non accettano il mondo così com'è, ma vogliono cambiarlo – sta precisamente nello svelamento e smascheramento delle menzogne e delle ipocrisie, nella negazione delle verità 'ufficiali' e imposte, nel potere del teatro – e in particolare

⁷ Si vedano i siti www.teatrodellealbe.com e <http://www.teatrostabilenapoli.it/Archivio/produzioni/arrevuoto-scampia-napoli-2005-2006> per il progetto Arrevuoto Scampia-Napoli (Primo movimento – *Pace!*); cf. anche il sito <http://www.doppiozero.com/rubriche/capusutta> per il laboratorio in corso a Lamezia Terme, sulle *Donne a Parlamento*, affidato da Martinelli ai suoi 'eredi' di Scampia/Punta Corsara, e chiamato Capusutta – 'sottosopra' in dialetto lametino – per sottolineare la continuità con il progetto Arrevuoto.

della commedia e del comico – di far intravedere al di là del reale una ‘seconda verità’, quella del mondo dell’arte e della fantasia, dove tutto è possibile. Quel che ciascuno vuol credere vero, secondo Martinelli, si può realizzare sulla scena con effetti imprevisti sia su chi partecipa al gioco teatrale – attori e pubblico – sia nel mondo reale. Il successo dei suoi spettacoli e l’adesione che suscitano, anche in soggetti difficili e in ambienti eterogenei, sono la dimostrazione che perfino i sogni più folli – alla maniera di Aristofane – a volte possono diventare realtà.

Con questa interpretazione vitalistica, entusiastica e contagiosa, Ravenna Teatro negli anni ha ridato nuovo slancio alle riscritture aristofanee e ha continuato a fare proseliti in Italia e all’estero; e tuttavia l’esplosione di vitalità degli adolescenti non deve far dimenticare l’aspetto più ‘nero’ del comico aristofaneo, che a dire il vero il teatro contemporaneo sempre più spesso sottolinea. La verità non è accessibile a tutti, e ogni sogno sembra avere un prezzo o una contropartita: l’esclusione di molti dal benessere, le faide e le divisioni in fazioni, la repressione dei ribelli, il fallimento delle utopie... Per gran parte dei registi, oggi, la ‘verità altra’ della commedia è solo una bella illusione, e sull’effetto comico vince la malinconia, lo sconforto o perfino la disperazione. Così, spesso, la messinscena di Aristofane non fa ridere né sorridere, specie a fine commedia: sulla scena contemporanea, come nel mondo reale, il finale purtroppo non è quasi mai ‘e vissero felici e contenti’.

referimenti bibliografici

AVELINE 2000

J. Aveline, *Aristophanes' Acharnians 95-97 and 100: Persians in the Athenian Assembly*, «Hermes» CXXVIII/4 500-501.

BETA 2004

S. Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma, 237-49.

BRELICH 1975

A. Brelich, *Aristofane: commedia e religione*, in M. Detienne (a cura di), *Il Mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari, 104-11.

CASSIO 1991

A.C. Cassio, *Un re di Persia sui monti dell'oro (Ar. Ach. 80ss.; Ctes. FGrH 688 F 45)*, «Eikasmos» II 137-41.

CHIASSON 1984

C.C. Chiasson, *Pseudartabas and his eunuchs. Acharnians 91-122*, «CPh» LXXIX 131-36.

COULON 1923

V. Coulon (éd.), *Aristophane, Tome I, Les Acharniens - Les Cavaliers-Les Nuées*, texte traduit par H. Van Daele, Paris.

DAUMAS 1985

M. Daumas, *Aristophane et les Perses*, «Revue des études anciennes» LXXXVII 289-305.

DEBIDOUR 1965

V.-H. Debidour (éd.), *Aristophane. Théâtre complet*, Tome I, Paris.

FRIEDRICH 1921

J. Friedrich, *Die altpersische Stelle in Aristophanes Archarnern (V. 100)*, «IF» XXXIX 93-10 e 231.

FUNAIOLI 2006

M.P. Funaioli, *Voci barbare e versi di animali nelle commedie di Aristofane*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 99-106.

LANZA 1987

D. Lanza (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Milano.

LANZA in corso di stampa

D. Lanza (a cura di), *Aristofane. Acarnesi*, Roma.

LAURIOLA 2007

R. Lauriola (a cura di), *Aristofane. Gli Acarnesi*, in G. Paduano (a cura di), *Il teatro greco. Commedie*, Milano, 49-82.

LAURIOLA 2010

R. Lauriola, *Aristofane serio-comico. Paideia e geloion. Con una lettura degli Acarnesi*, Pisa.

MACDOWELL 1990

D. MacDowell, *The Meaning of Alazòn*, in E.M. Craik (ed.), *'Owls to Athens'. Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, 287-92.

MARZULLO 2003

B. Marzullo (a cura di), *Aristofane. Le Commedie*, traduzione scenica, testo greco integralmente rinnovato e appendice critica, Roma.

MASTROMARCO 1983

G. Mastromarco (a cura di), *Commedie di Aristofane*, vol. I, Torino.

MASTROMARCO 2009

G. Mastromarco, *La maschera del miles gloriosus: dai Greci a Plauto*, in R. Raffaelli – A. Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates. XII. Miles gloriosus*, Sarsina, 27 settembre 2008, Urbino, 17-40.

NEGRI – ORNAGHI 2008

M. Negri – M. Ornaghi, *Pseudartabas e gli Ioni: Appunti per l'esegesi linguistica e drammat(urg)ica di Ar. Ach. 100(106)*, «Alexandreia = Alessandria. Rivista di glottologia» II 81-126.

NEGRI – TREU 2009

M. Negri – M. Treu, *L'attualizzazione del gioco linguistico*, in A. Aloni – F. Bertini – M. Treu (a cura di), *Il lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, vol. I, *La letteratura drammatica*, tomo II, *La Commedia*, Roma.

ORFANOS 2006

Ch. Orfanos, *Les Sauvageons d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, Paris.

PADUANO 1979

G. Paduano (a cura di), *Aristofane. Gli Acarnesi, Le Nuvole, Le Vespe, Gli Uccelli*, Milano.

PALAZZI 2010

R. Palazzi, *Scavare nelle coscienze*, «Linus» XLVI/10 (547) 94-96.

PRETAGOSTINI 1998

R. Pretagostini, *Aristofane "etnologo": il mondo persiano nella falsa ambasceria del prologo degli Acarnesi*, «SemRom» I/1 41-56.

SAETTA COTTONE 2005

R. Saetta Cottone, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla loidorìa comica*, Roma.

SIENI 2010

V. Sieni (a cura di), *Wunderkammern_San Gimignano*, Firenze.

SOMMERSTEIN 1980-2001

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

TOLMAN 1906

H.C. Tolman, *A Conjectural Persian Original of Aristophanes, Acharnians, 100*, «TAPhA» 37 XXXII-XXXIII.

TREU 1999

M. Treu, *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova.

TREU 2007

M. Treu, *Coro per voce sola. La coralità antica sulla scena contemporanea*, «Dioniso» n.s. VI 286-311.

WILLI 2004

A. Willi, *Old Persian in Athens Revisited (Ar. Ach. 100)*, «Mnemosyne» LVII/6 657-81.

WILSON 2007a

N.G. Wilson, *Aristophanea. Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford.

WILSON 2007b

N.G. Wilson, *Aristophanis Fabulae*, Oxford.