

Andrea Capra

Con l'occhio oltre l'ostacolo: la filologia è un'“arte fantastica”?
Le Donne al parlamento alla luce di un allestimento moderno

Abstract

Sometimes, modern productions have much to say to scholars of Greek theatre and its visual dimension. With its explosion of meta-theatre and vitality, Serena Sinigaglia's *Donne in parlamento* effectively keeps at bay anachronistic expectations related to the notion of character and psychological consistency. Modern scholars do not credit Aristophanes' *Assemblywomen* with much force and consistency, on the ground that Praxagora all too soon exits for good and fails to defend her comic utopia, as if Aristophanes – and by implication his audience – were disapproving of it. In Sinigaglia's production, however, Praxagora makes her presence felt all through the play, in that the heroine's role merges with that of other characters, who never fail to promote her plan. Albeit in different form, this was arguably true for the original production as well. Rather than a main character in the modern sense, it is the *protagonistes*, i.e. the first actor, who provides the play with unity and continuity. He does so by interpreting a series of related roles, all designed to promote Aristophanes' comic idea, as if the heroine, through her avatars, were always there. Modern prejudices are hard to shake off, but Sinigaglia's production definitely gets the job done.

Gli allestimenti moderni possono insegnare molto allo studioso di teatro greco, soprattutto per quanto riguarda la dimensione visuale. L'articolo cerca di mostrare questo attraverso l'esempio delle *Donne in parlamento* dirette da Serena Sinigaglia, uno spettacolo che, nella sua gioiosa e metateatrale vitalità, libera lo spettatore da molti pregiudizi moderni, principalmente legati alla nozione di psicologia del personaggio. Gli studiosi rimproverano a questa commedia di Aristofane la mancanza di compattezza: Praxagora abbandona la scena poco oltre la metà della commedia, e si direbbe che il progetto comico sia come lasciato a se stesso, quasi che l'autore non lo sentisse più suo e chiamasse gli spettatori a dissociarsene. Nell'allestimento diretto da Sinigaglia, Praxagora è invece presente fino alla fine, perché l'immagine dell'eroina finisce per sovrapporsi a quella di una serie di *alter ego*, che ne fanno sentire la voce fino alla conclusione dello spettacolo. Ciò suggerisce la soluzione giusta per interpretare Aristofane: per altre vie, lo stesso avveniva anche nello spettacolo antico, dove non il personaggio principale ma il *protagonistes*, cioè il prim'attore impegnato in diversi ruoli ideologicamente affini, assicurava quella continuità che i lettori moderni faticano a percepire.

Con le parole di Angela Andrisano nello scorso numero di questa rivista, «il teatro è un'arte visiva»¹: per il mio discorso è una premessa fondamentale, che occorre ribadire sempre con forza. Per troppo tempo gli studi legati al teatro antico si sono mossi in una sorta di deserto iconografico. Questa situazione, pur nella generale carenza di documentazione, è cambiata negli ultimi anni, soprattutto per impulso di alcuni studiosi (Oliver Taplin insieme a molti altri) e in un'ultima analisi per effetto di spinte esterne: il

¹ ANDRISANO (2010).

diluvio di immagini che caratterizza il mondo di oggi ha causato (benefiche) infiltrazioni anche nelle più ermetiche torri d'avorio degli studi classici, fino a sollecitare un approccio più "visivo" anche all'interpretazione del teatro antico. Ma un simile approccio, data la carenza di documenti, richiede uno «sforzo di visualizzazione» (ancora Andrisano²) che mi piace ribattezzare con una parola antica: φαντασία (d'ora in poi "fantasia"). Nel mondo greco, e con diverse declinazioni culturali nel corso dei secoli, "fantasia" indicava proprio la capacità di visualizzare, una facoltà a mezza via tra materia e intelletto, capace di mediare tra sfere diverse del reale.

Dobbiamo dunque potenziare la nostra "fantasia" teatrale, che è un *pensare* (ma anche un *sentire*) *per immagini*. Se questo è lo scopo del gioco, allora – come propongono Andrisano e altri studiosi – il contatto con la concretezza del teatro, comprese le rappresentazioni contemporanee di drammi classici, può offrire un formidabile contributo all'interpretazione dei testi antichi, che vanno ripensati e rivissuti "visualmente", facendo tesoro di quelle che – più o meno impropriamente – gli studiosi hanno spesso chiamato "didascalie interne": può infatti sempre darsi che «perfino la più provocatoria regia di un classico possa guidare ad una rilettura del testo originale fruttuosa di nuove messe a punto, addirittura a livello filologico e quindi interpretativo»³. Da questo punto di vista, la "fantasia" consente di "reidratare" testi in qualche modo "liofilizzati", in cui le indicazioni sceniche si nascondono in dettagli microscopici. Bisogna però ammettere francamente che questo modello è a volte insufficiente. A parte il problema ermeneutico di usare i "liquidi" giusti, è pur vero che i testi teatrali antichi sono a volte scarsamente reidratabili perché gli autori non scrivevano certo con l'obiettivo di fornire una guida ai futuri registi, e men che mai ai filologi⁴. Ma c'è di peggio: nel secolare processo di deidratazione che ha ridotto lo spettacolo teatrale antico a una mera sequenza di lettere vergate sulla pergamena, qualcosa potrebbe essere andato storto. In altre parole, il testo manoscritto, più che liofilizzare, potrebbe avere omesso, distorto o distrutto elementi fondamentali per il significato di una data opera teatrale.

Veniamo qui a un problema cruciale, che tocca un nervo davvero scoperto. Di recente, Martin Revermann ha lucidamente messo a fuoco la questione, richiamando un influente pronunciamento del Wilamowitz editore di Eschilo⁵:

² *Ibid.* 207.

³ ANDRISANO (1993, 230).

⁴ Semmai, le cosiddette "didascalie interne" servivano agli spettatori, erano cioè una scenografia verbale che doveva guidare gli spettatori alla visione interiore di ciò che il teatro *non* mostrava o alla comprensione simbolica di elementi scenici generici, soggetti a specificazioni di volta in volta diverse per effetto della parola degli attori. Cf. *e.g.* DEL CORNO (1986) ed ERCOLANI (2000), con bibliografia.

⁵ WILAMOWITZ (1914), discusso in REVERMANN (2006, 49ss.).

Sed id sane uti olim edixi ita hodie acerrime contendo, e verbis poetarum satis certo colligi actionem, proprio Marte fingere quae verbis poetae non mostrantur esse delirantis.

Secondo il grande filologo è quindi una "follia" postulare elementi scenici non indicati dal testo, e Revermann ha buon gioco a richiamare l'enorme influenza sugli studi classici di queste apodittiche esternazioni. Eppure – e Revermann lo mostra molto bene con argomenti direi definitivi – ci sono alcuni casi in cui è sicuramente necessario postulare elementi cruciali per la comprensione di una scena che però il testo non indica. Nella sua insana follia, ad esempio, l'Aiace sofocleo era colto in scena da uno smodato accesso di riso, ma questo importante elemento scenico non è detto nel testo, e può essere recuperato solo attraverso un attento esame di una parte molto successiva della tragedia⁶. Ancora: Medea si mostrava al pubblico con una cassetta di veleni, un dettaglio visivo di indiscutibile importanza che possiamo ricostruire – come ha fatto di recente Elisabetta Matelli – soltanto grazie a una disamina certosina delle testimonianze iconografiche successive alla rappresentazione del 431 a.C.⁷. Simili esempi si potrebbero moltiplicare e si stanno di fatto moltiplicando negli studi più recenti. La "fantasia" è quindi necessaria, ma non sempre sufficiente per capire bene un testo teatrale antico: ci vorrà forse anche un po' di sana "follia".

Con queste premesse, vengo ora alla commedia e allo spettacolo che mi interessano: le *Eccelesiazuse* di Aristofane per la regia di Serena Sinigaglia⁸. Ho avuto la fortuna di vedere lo spettacolo qualche tempo prima di tradurre e commentare la commedia per Carocci⁹, e quindi – scusandomi fin d'ora se il discorso andrà un po' sul personale – vorrei offrire una testimonianza viva di come l'esperienza teatrale possa stimolare la "fantasia" e la "follia" dello studioso (oltre che del traduttore). Anzitutto, però, due parole sullo spettacolo, che debuttò presso il Teatro Studio del Piccolo il 6 aprile 2007 per poi conoscere una serie di repliche in altri teatri¹⁰. La traduzione di Laura Curino, adattata allo spettacolo in sede di rielaborazione drammaturgica, è in realtà una sorta di brillante riscrittura operata con lo sguardo rivolto al fare teatrale, alla possibilità – sono parole sue – di «immaginare i corpi e le voci degli attori»¹¹: dunque

⁶ REVERMANN (2006, 59s.).

⁷ MATELLI (2009).

⁸ Dello spettacolo esiste un video consultabile presso gli archivi del Piccolo Teatro.

⁹ CAPRA (2010). La traduzione, vincitrice del premio Monselice 2010 per la miglior traduzione italiana dal teatro classico nel quinquennio 2005-2010 (cf. CAPRA [in corso di stampa]), deve non poco alla versione scenica di Laura Curino (vedi oltre).

¹⁰ Il libretto di scena (VASTA [2007]) è accompagnato da una serie di brevi ma illuminanti contributi da parte di chi ha lavorato alla regia, alla traduzione, alla rielaborazione drammaturgica, alla scenografia, ai costumi, alle luci e alla musica. Per un importante approfondimento, che indaga tra l'altro le ragioni della sfortuna critica di uno spettacolo così efficace, cf. GIOVANNELLI (2007), e, della stessa autrice, la parte seconda di CAPRA – GIOVANNELLI (in corso di stampa).

¹¹ In VASTA (2007, 15).

vicina a quella dimensione "fantastica" che – l'abbiamo detto – dovrebbe guidare anche il lavoro dell'interprete, se è vero che il drammaturgo antico componeva a stretto contatto con il coro e con gli attori, per loro e in mezzo a loro. La scenografia, molto semplice, rimane la stessa per l'intero spettacolo¹², e gli stessi attori interpretano più ruoli, all'insegna di un marcato principio di economia. Su questo sfondo nudo, che assume significati diversi in forza della parola e del gesto degli attori, l'azione si dipana nel segno di uno spiccato espressionismo, un «miscuglio di violenza e libertà», che la scenografa Maria Spazzi coglie nel testo di Aristofane¹³. E in effetti, la recitazione, i costumi e altri aspetti della messa in scena sono improntati a una tonalità cruda, grottesca, iperbolica¹⁴. Ne risulta una drammaturgia fortemente metateatrale e straniata, ma al tempo stesso ruspante e popolare; una regia, quindi, lontana da qualunque realismo psicologico, che «storna definitivamente ogni rischio di un'interpretazione stanislavskiana del personaggio comico»¹⁵.

Strettamente interconnessi fra di loro, questi punti si accompagnano a una partitura aperta a rimaneggiamenti anche vistosi: uno spettacolo troppo moderno per un verso e per un altro troppo nazionalpopolare? Un tradimento volgarotto di Aristofane, in definitiva? Questi – più o meno – i giudizi che circolarono sulla grande stampa italiana all'indomani del debutto¹⁶. In realtà economia espressiva, gusto dell'iperbole grottesca ed estraneità alla dimensione psicologica del personaggio sono tratti salienti del teatro di Aristofane, e una certa dose (e un certo tipo) di rimaneggiamenti è inevitabile se vogliamo che il pubblico capisca e si diverta, che è poi lo scopo primario (anche se certo non l'unico) della commedia antica. In generale, la visione di questo spettacolo mi è parsa un meraviglioso antidoto contro il perdurante rischio di imporre ad Aristofane sovrastrutture moderne: psicologismo, realismo, ricerca di significati e messaggi complessi e coerenti. Lo spettacolo, insomma, aiuta a rimuovere quei pregiudizi

¹² Come osserva GIOVANNELLI (2007, 86), «la scenografia, che rimane immutata nel corso dell'intera rappresentazione, è composta da tavoli di legno grezzo, di forma e grandezza varie, ricoperti in rame; essi rappresentano la dimensione domestica dalla quale la rivolta femminile ha origine, ma divengono facilmente il luogo dell'assemblea, lo spazio esterno nel quale le donne si incontrano la notte precedente alla rivolta, la sede dello sfrenato banchetto nel quale la commedia ha fine. Essi offrono agli attori due livelli, il basso e l'alto (che rappresentano – secondo la scenografa Maria Spazzi – i due livelli presenti anche nella commedia aristofanea) e permettono agli attori di sparire e riemergere, di far capolino e poi nascondersi nuovamente».

¹³ In VASTA (2007, 23).

¹⁴ Osserva ancora GIOVANNELLI (2007, 91), che «le figure femminili appaiono caratterizzate in modo forte dal punto di vista estetico: le attrici si presentano infatti al pubblico travestite con ingombranti occhiali, cucchiaini di legno in testa, capelli cotonati, vistosi fondoschiena, e grandi seni ottenuti con cuscini. Anche la recitazione si ispira a toni volutamente marcati e grotteschi e segue gli stilemi propri della *commedia dell'arte*; ad essa si accompagna una ricerca sull'espressività del viso di taglio clownesco, sostenuta da un trucco così innaturale e caricato da richiamare evidentemente la maschera comica utilizzata nella messa in scena antica».

¹⁵ GIOVANNELLI (2007, 92).

¹⁶ Cf. GIOVANNELLI (2007, 99s.).

“borghesi” (nel senso della commedia borghese, si intende!) che a partire da Aristotele pregiudicarono un apprezzamento della commedia antica. Che simili pregiudizi vadano rimossi è oggi un dato sostanzialmente acquisito da parte della critica, eppure – come vedremo – nelle pieghe dell'esegesi testuale la loro influenza si fa sentire tuttora; e in parte, sono ancora pregiudizi di questo genere ad aver penalizzato, sulla grande stampa, una regia che «non si accontenta mai di soluzioni sceniche tradizionali, ma sperimenta forme teatrali magmatiche, a volte non definitive, ma sempre estremamente energiche e di forte impatto»¹⁷. Grasse risate a parte, lo studioso ha tutto da guadagnare dallo spettacolo, e qui farò un esempio legato alle premesse da cui siamo partiti: il teatro è un'arte visiva, e lo studioso deve sfoderare non solo “fantasia” ma anche “follia” per figurarsi fin dove può quei codici extralinguistici che nel teatro antico non erano affatto secondari.

Una peculiarità delle *Donne al parlamento* è, per così dire, l'inusitata latitanza di Prassagora. L'eroina prepara e guida con successo il colpo di stato delle donne, e poco oltre la metà della commedia esce di scena con l'intento di organizzare il primo banchetto comune del nuovo regime¹⁸. La cosa strana, però, è che il personaggio Prassagora non rientrerà mai più in scena: come osserva Massimo Vetta «Aristofane non aveva mai proposto un'idea iniziale per abbandonarla poi alla verifica di cittadini anonimi incontrollati; il protagonista era sempre stato giudice presente e soverchiante di una schiera di emissari del mondo quotidiano ricusato»¹⁹. In altre parole, l'assenza del “protagonista” – e questa è la conclusione forse della maggioranza degli studiosi – segnalerebbe la disillusione di Aristofane, che non si riconosce nella sua eroina e finisce così per allontanarla di scena e prendere le distanze dal suo stesso progetto comico. Di qui il prevalere di interpretazioni ironiche e negative della commedia: quello instaurato da Prassagora sarebbe un regime volutamente spaventoso, una distopia che il pubblico è chiamato a disapprovare²⁰.

La latitanza della protagonista diventa quindi la chiave di volta dell'interpretazione moderna delle *Donne*. Ma appunto, chi è il protagonista? A ben guardare, non si tratta di un *personaggio*, ma di un *attore*: *protagonistes* è nel più antico teatro greco il prim'attore, colui che da un lato ricopre i ruoli forti del dramma²¹, e si pone talvolta come *alter ego* del poeta, dall'altro – come ricorda Plutarco – sa scatenare l'applauso del pubblico anche quando, in una data scena, ricopre temporaneamente i ruoli minori del servo o del messaggero²². Le implicazioni sono tutt'altro che

¹⁷ GIOVANNELLI (2007, 83).

¹⁸ Prima del v. 730, per la precisione.

¹⁹ In VETTA (1994², XXV).

²⁰ Per bibliografia e maggiori dettagli cf. CAPRA (2010, 16ss.).

²¹ Lo studioso che ha forse più e meglio insistito su questo punto è Diego Lanza. Cf. e.g. LANZA (1989).

²² Nella *Vita di Lisandro*, 466d. Il passo è opportunamente commentato in HAIGH (1968³, 233). Un simile aneddoto rende immediatamente chiaro quanto la distribuzione delle parti fra i tre attori sia un elemento

trascurabili per l'interpretazione della commedia: in realtà non c'è occasione in cui il *protagonistes* (di volta in volta nei panni di Prassagora, di Cremete, dell'aralda, di una o due vecchie assatanate e infine dell'ancella di Prassagora) non sia presente in scena per promuovere e difendere il nuovo regime²³. In questo quadro, particolarmente interessante è il fatto che nell'ultima scena il *protagonistes* proclami le beatitudini del nuovo regime proprio nei panni dell'ancella (διάκονος) di Prassagora²⁴: felicità e opulenza risultano così iperbolicamente distribuiti fra tutti fino ai più poveri, in un'unità delle classi sociali visivamente simboleggiata proprio dai diversi ruoli interpretati dal *protagonistes*.

La commedia, quindi, non è affatto slegata e tanto meno ironica o negativa: piuttosto, la compattezza del progetto comico è garantita non da un *personaggio* ma da un *attore*, il *protagonistes*. Per capire questo, naturalmente, bisogna prendere le distanze dalla nozione moderna di personaggio protagonista, cosa non sempre facile (vedi Vetta, peraltro autore di un commento eccellente). Ma vediamo la resa scenica del nostro spettacolo: sorprendentemente, il monologo che apre la commedia, con la famosa invocazione al sole-lanterna è pronunciato non da Prassagora, ma proprio dall'ancella (**Fig. 1**), che in verità, in base al testo dei manoscritti, sembra entrare in scena solo per l'esodo. Prassagora sopraggiunge poco dopo, e nel corso della scena di istruzione delle donne – le prove di mascolinità in vista dell'assemblea – Prassagora e l'ancella agiscono in simbiosi, come un personaggio a due teste: in molte occasioni il pubblico vede le due attrici plasticamente sovrapposte, una attaccata all'altra (**Fig. 2**)²⁵. Fra l'altro, con le sue ripetute *avances* nei confronti del marito della sua padrona Blepiro, l'ancella ne usurpa più volte il ruolo di moglie, confermandosi così un *alter ego* grottesco di Prassagora. Ma l'ancella non è l'unica a usurpare in parte il ruolo di Prassagora. Anche Cremete,

cruciale per l'interpretazione. Eppure, la questione viene in genere scarsamente valorizzata: per es. il commento di USSHER (1973), a tutt'oggi il più ampio per le *Ecclesiazuse*, discute a lungo il problema posto dall'identità dei personaggi e si sforza addirittura di fornirne una caratterizzazione psicologica (pp. XXXVss.), ma non fa parola dei ruoli dei tre attori.

²³ Per questa ricostruzione delle parti attoriali, cf. CAPRA (2010, 44s.). Non tutti gli studiosi sottoscriverebbero tutte le mie proposte, ma per affermare una sostanziale presenza scenica del *protagonistes* fino al termine della commedia a sostegno del progetto dell'eroe comico (e quindi per smentire l'interpretazione ironica delle *Ecclesiazuse*), è sufficiente ammettere – come quasi tutti fanno – che il prim'attore interpretava, oltre a quello di Prassagora, anche il ruolo della sua ancella. Cf. SOMMERSTEIN (1998, 31): «it is not possible to determine what roles were taken by the protagonist after he had finished playing Praxagora, though if he took the part of the Maid in the final scene (as he must have done if he appeared in that scene at all) it is tempting to suppose that he also played the Heraldess who is likewise Praxagora's spokeswoman and agent». Simili sensate considerazioni in VETTA (1994², XXXIV), secondo cui «l'attore protagonista deve stare in scena dall'inizio alla fine», e quindi interpreta il ruolo dell'ancella.

²⁴ Vv. 1137ss.

²⁵ La cosa emerge bene nelle foto di scena riportate in VASTA (2007, 36 e 39).

nella rielaborazione drammaturgica, “ruba” al personaggio principale alcune battute²⁶, e l'attore, Fabio Chiesa, esibisce atteggiamenti vistosamente effeminati, tanto che quando riferisce l'esito del discorso di Prassagora in “parlamento” si scioglie improvvisamente i capelli per poi dare un bacio in bocca a Blepiro, e così *si identifica apertamente con lei*²⁷. Per quanto riguarda l'ancella, poi, di fatto (se non nelle intenzioni esplicite) la regia ha pienamente valorizzato i vv. 711ss., quando Prassagora annuncia che andrà in piazza (per il banchetto e per non tornare mai più in scena come personaggio) insieme ad un'«aralda buona voce». L'aralda che entra in scena al v. 834, e che nello spettacolo antico era verisimilmente interpretata dal *protagonistes*, è dunque non solo un'emissaria di Prassagora, ma la sua accompagnatrice, che è per l'appunto il ruolo anche dell'ancella. Ecco allora la soluzione adottata nel nostro spettacolo: *ancella e aralda sono entrambe interpretate dall'attrice Irene Serini, e anzi nell'allestimento moderno sono a tutti gli effetti lo stesso personaggio*²⁸ (Fig. 3). Un personaggio, l'abbiamo visto, che è il più importante *alter ego* di Prassagora.



Fig. 1

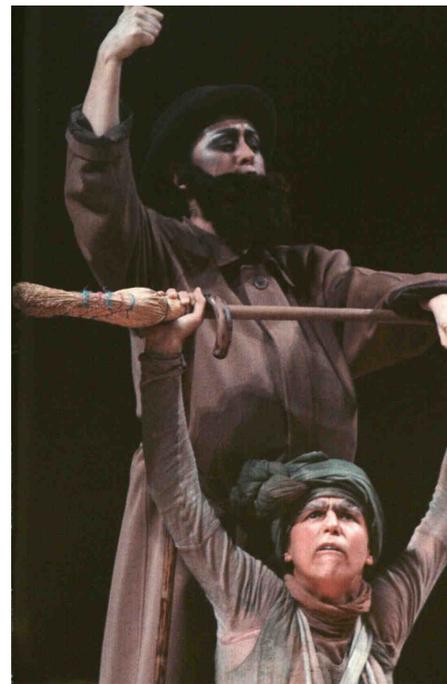


Fig. 2

²⁶ I vv. 689ss., pronunciati da Prassagora, sono trasposti e condensati nel monologo di Cremete che apre la prima scena giambica.

²⁷ E rimane anche oltre il più fedele difensore del nuovo regime: a Chiesa-Cremete va la parte del cittadino “onesto” che nella prima scena giambica sostiene e rispetta scrupolosamente le nuove leggi.

²⁸ Irene Serini interpreta anche il ruolo della bella ragazza concupita dal giovane nella seconda scena giambica, ma con costumi di scena e stile di recitazione completamente diversi, tanto che risulta difficile rendersi conto che si tratta della medesima attrice.



Fig. 3

Cremete e l'aralda-ancella, quindi, si confondono con Prassagora: un curioso processo di osmosi collega fluidamente tra loro tutti i ruoli che nello spettacolo antico erano interpretati dal *protagonistes*, sicché il punto di vista dell'eroe comico, con voce forte e chiara, si impone anche per mezzo dei suoi *alter ego*. Tutti? C'è in realtà un'eccezione: nello spettacolo antico il *protagonistes* interpretava anche il ruolo di una o addirittura due vecchiette. Siamo nella seconda scena giambica, quando in forza del nuovo regime (comunismo sessuale per tutti, con diritto di prelazione per le brutte) un giovane si vede costretto a soddisfare le voglie di tre decrepite megere. Qui la resa moderna si affida a tre attrici che a prima vista non hanno legami con l'eroina²⁹. Vale la pena di soffermarsi su questa scena, perché secondo gran parte degli studiosi proprio essa confermerebbe nel modo migliore la ricusazione da parte di Aristofane del progetto comico: Prassagora è assente, e in scena vanno invece le conseguenze mostruose e nefaste del suo regime, che sottrae un povero giovane alla sua bella per consegnarlo ad amplessi abominevoli.

Sarebbe lungo dimostrarlo qui³⁰, ma un'analisi drammaturgica più accorta del testo greco mostrerebbe che in realtà la scena ha tutt'altro significato, perché il *protagonistes* è presente a difendere il progetto comico, certo, ma non solo: la bella ragazza non è una Giulietta delusa ma una rivale della vecchia in una gara di prostituzione, il giovane non è Romeo ma un parassita che viene giustamente punito. Insomma, l'interpretazione "romantica" della scena è un errore prospettico. Al contrario, ancora una volta la compagnia della Sinigaglia evita felicemente qualunque sentimentalismo o psicologismo moderni per mantenersi saldamente sui binari di una

²⁹ Se non che ognuna di loro ha già interpretato, nella prima parte della commedia, una delle donne capitanate da Prassagora. Maria Pilar Pérez Aspa, la prima vecchia, interpreta anche Clinarete; Sandra Zoccolan, la seconda vecchia, interpreta anche Sostrata; Arianna Scommegna, la terza vecchia, interpreta anche Filenete (nonché il cittadino disonesto della prima scena giambica).

³⁰ Rimando a Capra (2010, 23ss.), e soprattutto alle sezioni 7 e 9 del commento.

rutilante comicità, non senza alcuni tocchi – un «travestimento inteso come maschera»³¹ – che sembrano direttamente ispirati al teatro greco. Lo fa attraverso codici vari, anche visivi e acustici: la grottesca “serenata rap” del giovane, la sua *mise* a petto nudo e bretelle (**Fig. 4**), un gesto dell'ombrello rivolto alla vecchietta, e così via.



Fig. 4

Volutamente o no, queste scelte registiche interpretano bene lo spirito della commedia antica: penso all'abbigliamento grottesco degli attori antichi, alle musiche ridicole e sconce che gli spettatori ascoltavano, a una serie di segnali visivi che suggerivano un'ambientazione da lupanare. Quel che però più mi interessa ora – e mi ha segretamente guidato nella comprensione del testo antico – è che la regista ha sentito anche qui l'esigenza di dar voce all'eroina comica.

Ai vv. 1014ss., la prima delle tre vecchiette, pur di costringere il giovane a soddisfarla, sfodera il decreto pubblicato – in uno sgangherato “giuridichese” – dal nuovo regime di Prassagora (vv. 1015ss.):

Decreto delle donne: qualora un giovine concepisca desiderio
avente a oggetto una coetanea, non avrà facoltà di scoparsela,
salvo che abbia, contestualmente, prechiavato una vecchia.
Qualora poi rifiuti il prechiavaggio, e persista nei suoi intenti,
le donne più anziane avranno potestà sul detto giovine,
con piena licenza di arrestarlo e tradurlo per il piolo (trad. mia).

Poco oltre (1049ss.), il decreto riappare nelle mani della seconda vecchietta, forse interpretata ancora dal prim'attore che – decreto sempre alla mano – rientra dopo una fulminea uscita di scena, con una maschera ancor più terrificante e uno spaventoso

³¹ Così la costumista Federica Ponissi, in VASTA (2007, 25).

manto vermiglio, a suggerire la presenza di pustole sanguinolente³². Il decreto, presumibilmente un ridicolo *stage prop* sovradimensionato, doveva quindi rivestire grande importanza – anzitutto visiva – nello spettacolo antico. Come si traduce tutto questo nell'allestimento moderno? Semplice e geniale: la lettura del decreto è sostituita dalla riapparizione in scena di Prassagora insieme alle sue fide donne, che in un momento vagamente brechtiano (per chi conosce l'originale greco) recita ritmicamente il decreto, interpretando così sulla scena ciò che propriamente, a livello di trama, era solo raccontato. Ecco allora che anche in questa scena la voce dell'eroe comico si sente forte e chiara, e la regia, senza volerlo, suggerisce il giusto approccio interpretativo alla commedia: di fatto, la latitanza del protagonista è un abbaglio moderno.

Si può notare in conclusione che lo spettacolo moderno parte per certi versi da premesse opposte rispetto al suo antenato antico: se quest'ultimo, nel contesto della «teatrocrazia» ateniese³³, ruota attorno alla figura carismatica e accentratrice del *protagonistes* e può contare su convenzioni teatrali molto codificate, il teatro della Sinigaglia nasce invece dal confronto quotidiano con il degrado della periferia urbana e persegue dichiaratamente l'intento di bilanciare tra loro il peso e la portata degli attori, con esiti decisamente corali³⁴. È allora tanto più notevole come la regia riesca a imboccare altre vie, moderne ma proprio per questo vicine allo spirito antico, per recuperare quella "continuità fluida" che nello spettacolo antico era assicurata dalla poliedrica presenza scenica del *protagonistes*. Non mi resta ormai che chiudere con un'espressione di gratitudine: la visione dello spettacolo è stata determinante per il mio lavoro di interprete e traduttore, perché mi ha permesso di "vedere" cose che il testo superstite esplicitamente non dice, ricostruibili solo con un'analisi più propriamente drammaturgica. Spero insomma di aver carpito un pizzico di quella fantastica follia senza la quale rischiavo di essere cieco, malgrado i lunghi studi, ai mille colori del teatro di Aristofane.

³² Cf. CAPRA – GIOVANNELLI (in corso di stampa).

³³ L'espressione è usata nelle *Leggi* di Platone (701a). Per la verità, Platone parla di teatrocrazia nella musica, ma il discorso, nelle pagine seguenti, viene rapidamente esteso alla moralità della *polis* nel suo complesso.

³⁴ Cf. le parole di Renata Ciaravino e Serena Sinigaglia in VASTA (2007, 19): «si contano i personaggi. Deve avere abbastanza personaggi per quanti sono gli attori della nostra compagnia! Si verificano i protagonisti. I personaggi devono essere di portata simile tra loro! Quanti uomini e quante donne. La Compagnia ha cinque attrici donne! Il testo ha una protagonista, Prassagora. Come si fa? Ci si adatta. Si comincia». Il profilo teatrale della Sinigaglia, poi, emerge bene nell'*Intervista* pubblicata su «Stratagemmi» V nel 2008 (181-89), all'indomani dell'affidamento, da parte del Comune di Milano, a lei e agli altri membri dell'«Associazione teatrale indipendente per la ricerca», della gestione del Teatro «Ringhiera». L'attività svolta in un teatro della periferia milanese si configura, nelle parole della regista, come una difficile sfida: «Non esiste pubblico laggiù, non esistono convenzioni, niente di niente. Tutto da fare. È esattamente come diceva Falcone: senza le istituzioni la periferia isolata e degradata rimarrà sempre tale, a meno di miracoli, che però non possono durare più di una stagione» (p. 185).

referimenti bibliografici

ANDRISANO 1993

A.M. Andrisano, *Appunti per una analisi drammaturgica dei testi classici* (Eur. Med. 1385, Aristoph. Av. Iss.), «Dioniso» LXIII/2 227-46.

ANDRISANO 2010

A.M. Andrisano, *Il teatro è un'arte visiva*, «DeM» I 205-14.

CAPRA 2010

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

CAPRA in corso di stampa

A. Capra, *Tradurre Aristofane*, in G. Peron (a cura di), *Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica*, vol. XXI, Padova.

CAPRA – GIOVANNELLI in corso di stampa

A. Capra – M. Giovannelli, "Prince of Painters". *The Grimacing Mask of Power and Seduction in Aristophanes' Assemblywomen*, in M. Morcillo (ed.), "Seduction and Power": *Antiquity in the Visual and Performing Arts (Imagines II)*, Bristol, 22-25 September 2010, London-New York.

DEL CORNO 1986

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

ERCOLANI 2000

A. Ercolani, *Le didascalie sceniche del teatro tragico*, in A. Zampetti – A. Marchitelli (a cura di), *La tragedia greca. Metodologie a confronto*, Roma, 15-30.

GIOVANNELLI 2007

M. Giovannelli, *La sfida del comico. Riflessioni per una messa in scena di Aristofane*, «Stratagemmi» II 49-101.

HAIGH 1968³

A.E. Haigh, *The Attic Theatre. A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens*, revised and in part rewritten by A.W. Pickard-Cambridge, New York.

LANZA 1989

D. Lanza, *L'attore comico sulla scena*, «Dioniso» LIX/2 297-312.

MATELLI 2009

E. Matelli, *Fonti letterarie e iconografiche: per un'analisi drammaturgica della Medea di Euripide*, in A. Martina – A.T. Cozzoli (a cura di), *La tragedia greca. Testimonianze archeologiche e iconografiche*, Roma, 259-317.

REVERMANN 2006

M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford.

SOMMERSTEIN 1998

A. Sommerstein (ed.), *Aristophanes. Ecclesiazusae*, Warminster.

USSHER 1973

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

VASTA 2007

E. Vasta (a cura di), *Aristofane. Donne in parlamento*, regia Serena Sinigaglia, libretto di scena, Milano.

VETTA 1994²

M. Vetta (a cura di), *Le donne all'assemblea*, trad. di D. Del Corno, Milano.

WILAMOWITZ-MÖELLEDORFF 1914

U. von Wilamowitz-Möelldorff (ed.), *Aeschyli tragoediae*, Berlin.