



MADDALENA GIOVANNELLI

## RACCONTARE LO SPAZIO. LA COMMEDIA DI ARISTOFANE TRA DRAMMA E NARRAZIONE PERFORMATIVA

*Resorting to the notion of 'performativity', it is possible to question the issue of genre fixity: in the specific case of ancient theatre, we can identify heterogeneous elements – different from pure dramatic form – which we can label as 'hybrid'. The habit of systematically describing space and time (referred to as 'verbal scenography') has to be seen as a heritage of the epic tradition. In Aristophanes' comedies, in particular, the protagonist evoke the whole performance reality: he is not only considered as pivotal for the plot by the audience, but also as its creator; a similar phenomenon can be observed in in some kinds of narrative theatre or folk tale. The comic genre always plays open-face and the audience is, in some way, involved in the performance and communication is oriented by its presence. Finally, ancient comedy is able to combine the two different kinds of Aristothelic dramata, dramatic and diegetic poetry.*

Ricorrere al concetto di performatività per ridiscutere e problematizzare le codificazioni di genere è una sfida stimolante per chi provi ad applicarla al teatro greco, il cui statuto sembra in qualche modo cristallizzato e inviolabile. Nella commedia antica, tuttavia, alcuni tratti costitutivi possono certamente considerarsi eterogenei rispetto a una forma drammatica 'pura' e invitano – come si cercherà di mostrare – a una lettura nel senso dell'ibridazione.

La prassi teatrale antica affidava un primato assoluto alla parola: a questa, in una quasi totale assenza di ausili scenografici, veniva conferito il compito di determinare il tempo e lo spazio dell'azione. «Non si insisterà mai abbastanza sul carattere verbale del dramma greco», insiste con forza Dario Del Corno a questo proposito, «il gesto scenico è subordinato alla parola, sprigiona da essa»<sup>1</sup>. La parola non si limita dunque ad 'abitare' l'ambiente dell'azione, ma lo crea: da essa sono definiti la scansione del tempo e la determinazione dello spazio, ma anche i gesti, i movimenti e le entrate degli attori. La parola dei drammaturghi greci è dunque capace di un vero e proprio atto creativo: e non è superfluo ricordare in questa sede il legame

<sup>1</sup> D. DEL CORNO, *Scena e parola nelle Rane di Aristofane*, in E. CORSINI (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova, 1986, pp. 205-14, in particolare p. 211.



della parola *poiesis* — che viene associata, nella letteratura moderna, a un atto che tende all'astrazione — con il concreto verbo *poieo*.

Si è applicata dunque a questo particolare carattere del dramma greco la nozione di 'scenografia verbale', utilizzata da Masolino d'Amico per il teatro elisabettiano: si intende, con questa definizione, l'insieme dei procedimenti «mediante i quali (...) si creava nella fantasia del pubblico l'ambiente necessario all'azione»<sup>2</sup>. Lo spettatore greco, come quello elisabettiano, disponeva di un immaginario flessibile e allenato: era abituato a visualizzare, cogliendo i suggerimenti della parola poetica, ben oltre la realtà concreta del palcoscenico. Il drammaturgo chiamava il pubblico a divenire parte attiva della rappresentazione, completando i dati forniti con l'intervento della propria immaginazione. Forse per questa dimensione partecipativa, o forse per la sacralità che l'evento teatrale contemporaneo ha completamente smarrito, lo spettatore veniva totalmente assorbito dalla realtà della rappresentazione, dimenticando la propria.

Quanti suggerimenti metodologici contenga l'analisi di D'Amico per un inedito approccio al teatro greco antico, ha già sottolineato Dario Del Corno<sup>3</sup>. Se è vero che per la prassi teatrale greca non si può parlare di totale assenza di scenografia visiva, è comunque innegabile che il rudimentale apparato di messa in scena non potesse dar conto della complessità di ambienti e situazioni presenti nei testi drammatici greci. A chiunque abbia letto una commedia di Aristofane risulterà evidente come seguire il drammaturgo nei suoi fulminei viaggi dalla Pnice agli Inferi, dal regno degli dei a quello degli uccelli, sarebbe difficile anche a un regista contemporaneo che abbia disposizione fondi e mezzi. Nel teatro antico era piuttosto la parola a disegnare nella mente dello spettatore lo spazio e il mutare di questo; naturalmente l'evocazione era favorita anche da gesti stilizzati, da danza e musica, dalla capacità di improvvisazione dell'attore e dall'intero apparato visivo. È inevitabile, tuttavia, riscontrare nel dramma greco una vocazione ad una descrizione sistematica e persino pleonastica (perché lo spettatore poteva percepire visivamente parte dei dati): i personaggi riproducono sul piano verbale le azioni che compiono e che vedono compiere e delineano allo stesso modo ambienti, oggetti, condizioni atmosferiche. Tale fenomeno deve essere interpretato come eredità della tradizione epico-rapsodica e va considerato in stretta relazione con questa. Una tradizione che

<sup>2</sup> M. D'AMICO, *Scena e parola in Shakespeare*, Torino, 1974, p. 7.

<sup>3</sup> D. DEL CORNO, *Scena e parola*, cit., p. 210.



aveva creato una vera e propria ‘attitudine d’ascolto’<sup>4</sup>: il pubblico era abituato ad ‘ascoltare’ le informazioni piuttosto che a recepirle per mezzo della vista, tanto nell’ambito di una fruizione letteraria quanto nella quotidianità, poiché le notizie erano veicolate per lo più da racconto orale. Per questo motivo, la *rhesis* tragica del messaggero – che, limitandosi a narrare fatti cruenti senza rappresentarli, permetteva di aggirare un tabù di ordine religioso – doveva risultare come qualcosa di estremamente naturale. Il precedente epico sembra dunque aver influenzato profondamente la drammaturgia antica: al punto che, come osserva Gone Capone, l’attore era concepito «piuttosto come aedo e cantore di lunghe narrazioni che come personaggio vivo e agente»<sup>5</sup>.

Tale aspetto – soprattutto nella prospettiva di una problematizzazione delle codificazioni acquisite – risulta particolarmente rilevante nella commedia.

Se infatti nella tragedia le sezioni di dialogo con funzione narrativo-descrittiva appaiono spesso come momenti di straordinaria suggestione<sup>6</sup>, dove l’ispirazione poetica appare difficilmente scindibile dall’intento informativo, la prassi della commedia aristofanea risulta, secondo questa direttrice interpretativa, assai più interessante. I passi che assolvono al ruolo di indicazioni sceniche, oltre a scandire il mutare di uno spazio molto più movimentato di quello tragico<sup>7</sup>, sono scarni, sintetici e sembrano voler scopertamente ‘dichiarare’ la propria funzione. È questo uno tra gli aspetti che permettono di riflettere sui tratti costitutivi del genere comico e che inducono a una lettura nella prospettiva dell’ibridazione. Ma in quale direzione?

Nella commedia la determinazione del luogo e del tempo dell’azione è affidata quasi interamente al protagonista, che non è soltanto il punto di riferimento della vicenda, ma ne appare, agli occhi degli spettatori, l’inventore. Il protagonista evoca con la propria ‘parola scenica’ la realtà circostante, che esiste proprio in virtù di tale evocazione. Si tratta, del resto, di una prassi tipica del racconto folklorico e di ogni forma di teatro narrativo, poiché «nella fiaba il personaggio evocato assume esistenza

Eliminato: .

<sup>4</sup> D. DEL CORNO, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano, 1998, p. 101.

<sup>5</sup> G. CAPONE, *L’arte scenica degli attori tragici greci*, Firenze s.d. [Padova 1931], p. 26.

<sup>6</sup> Basti pensare all’incipit dell’*Agamennone* (che viene citato di frequente per l’analogia con la scena prima dell’*Amleto* shakespeariano): in pochi versi e senza forzature, la sentinella riesce a evocare il buio notturno, lo sconforto del lungo attendere, il luogo solitario della vedetta (*Ag.*, vv. 1-10)

<sup>7</sup> L’identità della scena si trasforma continuamente per mezzo del dialogo tra i personaggi ed è soggetta a ‘multiple use’ (Su questo, cfr. P. ARNOTT, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London-New York, 1989, p. 143)



senza alcuna difficoltà»<sup>8</sup>. Gerardo Guccini ha messo in luce come l'atto di narrare includa sempre chi lo esercita e sia «simile a un gesto pittorico che tracci scie di colore sulla tela e sul corpo del pittore»<sup>9</sup>. Così l'eroe comico dà vita alla vicenda che lo coinvolge e lo riguarda, intraprendendo un'azione che «si espande dal movimento e dalla parola dell'attore»<sup>10</sup>. I personaggi, per entrare in relazione con il protagonista, devono essere da lui chiamati in scena, proprio come l'aedo nominava Achille in terza persona prima di dargli voce tramite il discorso diretto. Così, per esempio, negli *Uccelli* Iride appare perché notata e chiamata da Pisetero, e può, solo allora, svelare la propria identità<sup>11</sup>:

- Ehi tu, dove dove dove vai volando? Ferma, sta' qui, non muoverti: smettila di correre. Chi sei? Quel è il tuo paese? Insomma dicci da dove vieni.
- Vengo da parte degli dèi dell'Olimpo.
- E come ti chiami? Nave o berretta?
- Iride veloce.

E non può certo essere considerata una casualità che l'entrata di un personaggio, nella commedia antica, è quasi sempre annunciata: il protagonista 'vede arrivare' il personaggio in leggero anticipo rispetto allo spettatore, lo segnala (secondo una formula tipica, costruita per lo più da un verbo di vedere seguito da un deittico, poi dal participio di un verbo di movimento e infine dal nome o da un'indicazione generica del personaggio) e conferisce così al nuovo arrivato statuto di esistenza<sup>12</sup>. Anche in questo aspetto – nella capacità, cioè, di agire in modo quasi demiurgico sulla realtà, per così dire fondandola – è possibile riconoscere la caratteristica capitale del protagonista aristofaneo<sup>13</sup>: la forza di stravolgere l'esistente con il solo aiuto della propria volontà e della propria irrefrenabile immaginazione.

<sup>8</sup> D. LANZA, *Lo spazio scenico dell'attore comico*, in L. DE FINIS (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del convegno Internazionale di Studio, Trento 1988, Firenze, 1989*, pp. 179-91, in particolare, p. 182.

<sup>9</sup> G. GUCCINI, *Il teatro narrazione: tra scrittura oralizzante e oralità che si fa testo*, in «Prove di drammaturgia» 20 (lug. 2004) [online <<http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2004-1/pd04-1extr.pdf>>], pp. 15-21, in particolare p. 16.

<sup>10</sup> D. LANZA, *Lo spazio scenico*, cit., p. 182.

<sup>11</sup> ARISTOFANE, *Uccelli*, vv. 1199-1204. La traduzione riportata di seguito è di Dario Del Corno, Milano 1987.

<sup>12</sup> Le tipologie di annuncio di ingresso e di uscita sono state analizzate da Vetta (M. VETTA, *La prima apparizione di Clitemestra nell'Agamennone di Eschilo. Problemi di scena tragica*, in «Maia» XXVIII, 2 (1976), pp. 109-19.), Cannatà (F. CANNATÀ, *Aristofane, "Rane" 180-183 e la prassi dell'entrata in scena annunciata nel teatro attico*, in «Seminari romani di cultura greca» III,1 (2000), pp. 49-63) e più recentemente da Alfageme (I. R. ALFAGEME, *Aristofanes: Escena y Comedia*, Madrid, 2008), che studia tali passaggi soprattutto in funzione della divisione in scene.

<sup>13</sup> Su questo aspetto è stato scritto moltissimo, sulla scorta della fondamentale monografia di Withman (C. H. WHITMAN, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (Mass.), 1964.). Ma su come la determinazione dello spazio



Sulla base di questi presupposti occorre ripensare anche il ruolo stesso dell'attore. Il genere comico, infatti, gioca, per così dire, allo scoperto: non pretende mai di risucchiare completamente gli spettatori nell'inganno della scena, ma viene continuamente dichiarata la presenza di un pubblico, di un palco, e, più in senso lato, della rappresentazione teatrale stessa. Il costante rivolgersi agli ateniesi presenti (per lo più in termini poco lusinghieri) è ingrediente fondante della commedia aristofanea; lo stretto e continuo rapporto con il pubblico è del resto elemento proprio anche del teatro narrato, che tende «a includere il pubblico nello spettacolo, facendogli avvertire come la sua presenza contribuisca ad orientare il flusso comunicativo»<sup>14</sup>.

Allo stesso modo, non viene mai dichiarata una totale coincidenza tra attore e personaggio: il personaggio comico, non di rado, fa esplicito riferimento alla propria condizione di *performer*. E non può essere considerata una casualità, a questo proposito, che nella commedia la maschera sia sempre percepita (e raffigurata, nelle testimonianze vascolari in nostro possesso) come un oggetto, un elemento di scena scisso dal corpo dell'attore e distinguibile come tale. In ambito tragico, invece, il personaggio, l'attore e la maschera sono considerati in una totale identità: nelle testimonianze figurative, le tre immagini vanno infatti immancabilmente a coincidere<sup>15</sup>.

È dunque relativamente semplice identificare, in una raffigurazione vascolare, una rappresentazione comica: sono proprio i dettagli come maschere, costumi ed elementi della scenografia – esplicitamente riprodotti come tali – a suggerire l'appartenenza al contesto teatrale. Al contrario, i vasi riconducibili ad un ambito tragico sono spesso oggetto di lunghi e insoliti dibattiti: distinguere una semplice rappresentazione figurativa di una trama mitica dall'episodio di una tragedia risulta non di rado assai difficile. Tale inscindibile identità tra attore e personaggio, che è essenza stessa della prassi tragica, sembra portare inevitabilmente all'omissione di espliciti riferimenti al mondo della scena. La maschera, nelle rappresentazioni tragiche, appare non a caso solo 'offstage': gli attori vengono talvolta ritratti mentre contemplano la loro maschera (il cui nome, *prosopon*, indica significativamente il

scenico risulti organica alla poetica e al mondo concettuale del drammaturgo e alla nozione stessa di eroe comico cfr. soprattutto C. RONCORONI, *Osservazioni sullo spazio scenico in Aristofane*, "Dioniso" LXIV (1994), pp. 65-81.

<sup>14</sup> G. GUCCINI, *Il teatro narrazione*, cit., p. 16.

<sup>15</sup> Per quanto riguarda le riflessioni e i confronti tra la maschera tragica e quella comica, faccio ampio riferimento all'intervento "Prince of Painters", *the Grimacing Mask of Power and Seduction in Aristophanes' Assemblywomen*, presentato con Andrea Capra, in occasione del convegno "Imagines. Intiquity in visual and performing arts", Bristol 22-25 Settembre. Gli atti sono in via di pubblicazione.





volto stesso) non senza una qualche preoccupazione, come guardassero la loro nuova identità<sup>16</sup>.

La commedia, al contrario, gioca liberamente con la presenza della maschera, e con le potenzialità teatrali e comiche ad essa connesse. Anche una semplice lettura di una commedia di Aristofane, condotta senza competenze specifiche, può offrire alcuni esempi in tal senso: negli *Uccelli*, il re alato Upupa, dopo molte insistenze, chiama in scena sua moglie Procne, un' 'usignoletta'. Che si tratti di un essere umano travestito, e nello specifico della flautista dotata di una maschera aviforme, è evidente già dal testo, che gioca sulla doppia identità di Procne<sup>17</sup>:

Se questa è la vostra volontà sarà fatto. Procne, esci fuori e fatti vedere dai nostri ospiti.  
Zeus benedetto, che bellezza! Come è tenera e fresca!  
Vuoi sapere una cosa? Le aprirei volentieri le gambe.  
Guarda che oro – pare una vergine!  
Mi basterebbe darle un bacio.  
Disgraziato, con quel becco! Neanche fossero un paio di spiedi.  
Ma, per Zeus, bisogna toglierle il guscio dalla testa come un uovo e poi baciarla!

Le osservazioni sulla bianca carnagione di Procne (che fanno riferimento alla pelle probabilmente scoperta della flautista, e non certo alle piume) alludono alla natura umana della suonatrice: «The speaker is evidently admiring Procne as a woman, not as a nightingale»<sup>18</sup>. La maschera è dunque esplicitamente citata come un ostacolo da rimuovere per ottenere l'agognato bacio, frutto di un desiderio tutto umano per la flautista in carne ed ossa. L'identità di Procne è doppia, come costantemente doppio è il piano tra realtà e finzione mantenuto dal protagonista comico.

L'attore è dunque colui che, con la propria *performance*, contemporaneamente dà vita al personaggio e lo mostra, determina i contorni della vicenda narrata, gioca con gli elementi della scena e allo stesso tempo con il pubblico includendolo nella realtà della rappresentazione, in bilico tra una personalità di performer, narratore, attore.

<sup>16</sup> Basti ricordare, a questo proposito, la riflessione di Vernant (J.P. VERNANT – F. FRONTISI-DUCROUX, *Figure della maschera nella Grecia antica* in J.P. VERNANT – P. VIDAL NAQUET, *Mito e tragedia due*, Torino, 1991, p. 27.): «Ciò che Dioniso realizza e che la maschera provoca quando l'attore l'indossa è (...) l'irruzione al centro della vita pubblica di una dimensione di esistenza totalmente estranea all'universo quotidiano».

<sup>17</sup> ARISTOFANE, *Uccelli*, vv. 665-674. La traduzione è di Dario Del Corno.

<sup>18</sup> A. H. SOMMERSTEIN, Aristophanes, *Birds*, Warminster, 1987, p. 239.



La sua capacità *performativa* – e in definitiva *poietica* – mette in luce la tensione fra l'immediata e vitalissima presenza richiesta all'attore nell'esecuzione e il predeterminato schema narrativo e scenico che di necessità segue. Tale conflitto tra immediatezza e struttura è, come ha fatto notare Dario Del Corno<sup>19</sup>, all'origine stessa del teatro occidentale. Quanto costitutiva sia tale opposizione risulterà ancor più chiaro se si tiene conto che il drammaturgo era, alle origini del teatro classico, anche l'unico attore. Il problema che la pratica del teatro poneva – nella dialettica tra autore, attore e personaggio – era dunque la possibilità di agire, '*performare*', come se tutto accadesse per la prima volta pur eseguendo una partitura già scritta, la capacità di sorprendersi per qualcosa di già noto, o ancora, la necessità di rendere nuovamente presente ciò che è già accaduto al personaggio, a all'attore stesso, durante le prove<sup>20</sup>.

Proprio in questa congenita contrapposizione si colloca la *performance* dell'attore antico (ma, forse, anche di quello occidentale), che diviene *medium*, funambulo in bilico tra poli di profonda irriducibilità.

Molti sono, allora, gli elementi che inducono a non considerare la commedia antica una forma drammatica pura, e che invitano a un ripensamento radicale del suo statuto: il frequente ricorrere di elementi di scenografia verbale che *descrivono* e, per così dire, *narrano* lo spazio; la disinvoltura evocativa del protagonista, che delinea sotto gli occhi degli spettatori i contorni della vicenda che lo coinvolge e lo riguarda; infine il ripetuto alludere del protagonista alla propria condizione di attore, all'esistenza di una maschera e alla realtà della rappresentazione.

Aristotele, nella *Poetica* (1148a 28-9), definisce *dramata* tanto le opere di Omero quanto quelle di Sofocle, perché entrambe «imitano persone che agiscono».

Egli riconosce, cioè, tanto alla poesia diegetica, quanto a quella drammatica in senso stretto la medesima tensione alla rappresentazione di azioni e parole.

La commedia antica sembra dunque capace di comporre in sé le due tipologie aristoteliche, fondendole in un 'ibrido' il cui centro è la stessa presenza fisica dell'attore-narratore.

<sup>19</sup> D. DEL CORNO, *I narcisi di Colono*, Milano, 1998, p. 12: «l'accaduto viene confutato dalla riattualizzazione del suo accadere e tuttavia questo accadere non può che essere identico all'accaduto».

<sup>20</sup> Per alcune riflessioni sul contrasto tra immediatezza e struttura, cfr. R. REZZONICO, *Sulle tracce dell'immediato*, in «Stratagemmi» 4 (2007), pp. 51-106.