

*Questo libro è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filosofia
e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia*

Tra Venezia e Saturno

Storia, drammaturgia e poesia per Paolo Puppa

a cura di Roberto Cuppone

scritti di

*Stefano Adami, Carmelo Alberti, Anna Barsotti, Alberto Bentoglio, Maria Ida Biggi,
Francesca Bisutti, Fabrizio Borin, Giorgio Brianese, Cezary Bronowski, Simona
Brunetti, Elena Bucci, Dario Calimani, Alberto Camerotto, Roberto Canziani, Anna
Maria Carpi, Giovanna Caserta (Jana Balkan), Roberto Cuppone, Laura Curino,
Luciana d'Arcangeli, Marco De Marinis, Alessandra De Martino, Fausto De Michele,
Juan Carlos de Miguel y Canuto, Silvia De Min, Joseph Farrell, Franco Ferrari
Delfino, Denis Ferraris, Gaetano Fiore, Ilona Fried, Ester Fuoco, Paolo Furlani,
Marco Gambino, Maria Antonietta Grignani, Adriana Guarnieri Corazzol, Angela
Guidotti, Mario Isnenghi, Saverio La Ruina, Lorenzo Mango, Fernando Marchiori,
Laura Mariani, Sergio Marinelli, Gaetana Marrone, Paola Martinuzzi, Rossella
Mazzaglia, Italo Moscati, Fabio Nicolosi, Corrado Paina, Nicola Pasqualicchio,
Franco Perrelli, Armando Petrini, Marzia Pieri, Sandra Pietrini, Donato Santenamo,
José Sasportes, Giuliano Scabia, Daniele Seragnoli, Anna Sica, Simone Soriani,
Silvana Tamiozzo Goldmann, Cristina Terrile, Roberto Tessari, Gerardo Tocchini,
Dario Tomasello, Donatella Ventimiglia, Piermario Vescovo, Claudio Vicentini*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2017
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-419-6


Titivillus

Indice

- p. 9 “Questo non è un libro”
di Roberto Cuppone
- Drammaturgia e contemporaneità**
- 13 L’infinita vitalità della memoria collettiva:
aspetti del teatro di Marco Paolini
di Carmelo Alberti
- 23 *Zingari* da Viviani a Servillo: testo, copione e messinscena
di Anna Barsotti
- 34 Per una Scala al servizio dei cittadini
di Alberto Bentoglio
- 41 Le scene di Enrico Paulucci per *La favola del figlio cambiato*
di Luigi Pirandello e Gian Francesco Malipiero
di Maria Ida Biggi
- 51 Note per un “Atlante della memoria” di Eleonora Duse
di Francesca Bisutti
- 62 Delitti senza castigo in alcuni film di Woody Allen
di Fabrizio Borin
- 76 Tra la terra e il mare: Michelstaedter e Ibsen
di Giorgio Brianese
- 88 Dal cielo ai bassifondi: il primo allestimento italiano del *Lucifer*
di Vondel per la regia di Antonio Syxty (1999)
di Simona Brunetti
- 98 *Il mercante di Venezia* e la chiave di Jessica
di Dario Calimani
- 108 Dioniso in scena per il teatro e per la città
di Alberto Camerotto
- 119 Il corpo dell’inchiesta: indagine giornalistica, drammaturgia,
performance (e uno zio prete) nel teatro di Giuliana Musso
di Roberto Canziani

- p. 129 Kleist questo sconosciuto
di Anna Maria Carpi
- 139 “Un attore che recita, ma che pensa anche sul recitare”:
elogio di Carlo Cecchi
di Marco De Marinis
- 155 *Sei personaggi in cerca d'autore*: Pirandello sceneggiatore
di Fausto De Michele
- 170 Cronaca di una morte annunciata: *Corpo di Stato* di Marco Baliani,
il delitto Moro fra magia bianca e magia nera
di Juan Carlos de Miguel y Canuto
- 182 La poetica visiva di Samuel Beckett in *Fizzles*
di Silvia De Min
- 191 Dario Fo: anche romanziere?
di Joseph Farrell
- 201 Tabucchi: la *mémoire et le témoignage*
di Denis Ferraris
- 214 Pirandello a Parigi: *Va savoir* di Jacques Rivette (2001)
di Ilona Fried
- 225 La ricerca del *mot juste* nel linguaggio teatrale di Jean-Luc Lagarce
di Ester Fuoco
- 232 L'autore, i filologi, gli editori, la ricezione: schegge di riflessioni
di Maria Antonietta Grignani
- 241 Azione scenica e passioni nella *Tosca* di Sardou, Illica, Giacosa e Puccini
di Adriana Guarnieri Corazzol
- 251 Metateatro nel Novecento: teoria e prassi nell'ultimo Pirandello
di Angela Guidotti
- 263 Teatri della storia: il *Risorgimento* di Domenico Tumiati (1908-1918)
di Mario Isnenghi
- 275 La parola nelle drammaturgie sceniche del Novecento
di Lorenzo Mango
- 285 Traduzione e scrittura di scena: l'esperienza dell'*Iliade*
di César Brie e del Teatro de los Andes
di Fernando Marchiori
- 297 Teatri femminili della memoria e “bisogno di supercomunicare”
con alcune note di Claudio Meldolesi sul Teatro di massa
di Laura Mariani
- 308 Negli *agrément*s, la critica sociale: le *comédies-ballets* di Moliere
di Paola Martinuzzi
- 318 *Re Lear* secondo Strindberg
di Franco Perrelli
- 324 Zacconi, Cavour e *Il tessitore*: un episodio di censura
alla vigilia della Grande guerra
di Armando Petrini
- p. 337 Lo spettacolo della sofferenza: appunti per una storia della ricezione
fra teatro, cinema e arti figurative
di Sandra Pietrini
- 357 La danza nel ‘teatro totale’ di Beaumarchais
di José Sasportes
- 366 Il conte a teatro: Carlo Ritorni “protoregista”?
di Daniele Seragnoli
- 380 Testo e contesto: Fo, i narratori e il teatro politico
di Simone Soriani
- 390 Sul teatro hyperipotetico di Manganelli
di Cristina Terrile
- 400 Tra le remote radici laiche della scenicità monologica moderna
di Roberto Tessari
- 411 Teatro e echi della Rivoluzione: il censore al lavoro, Cremona 1793
di Gerardo Tocchini
- 429 Catherine Morland in *the Cage*: oscillazioni tra romanzo e scena
in *Northanger Abbey* di Jane Austen
di Donatella Ventimiglia
- 437 Il linguaggio del testo e il linguaggio dell'attore.
Il caso Shakespeare: Fitzgerald e Maeterlinck leggono Charles Lamb
di Claudio Vicentini
- P.P.**
- Saggi**
- 453 Incontri con P.P., ossia tre voci di dentro
di Cezary Bronowski
- 458 P.P. e Pirandello: passione e dialettica di un grande affabulatore della
scena pirandelliana
di Fabio Nicolosi
- 478 Le cloache dell'Olimpo: il degrado dei miti nei monologhi di P.P.
di Nicola Pasqualicchio
- 491 Shedding Some Light on P.P.'s *Words in the Dark*
di Donato Santeramo
- 497 Didattica del teatro come performance: breve studio testimoniale
di Dario Tomasello
- Memorie**
- 505 Non ero mai stato a Venezia...
di Stefano Adami
- 507 Unico e molteplice, l'arte del professore: una lettera per P. P.
di Elena Bucci
- 510 Omaggio a P.P.
di Giovanna Caserta (Jana Balkan)

- p. 511 La grande bellezza
di Luciana d'Arcangeli
- 513 Il teatro che va oltre i confini
di Alessandra De Martino
- 520 Inesauribili suggestioni
di Gaetano Fiore
- 525 Il canto, i suoni e... *Le parole al buio*
di Paolo Furlani
- 532 L'imbarazzo della scelta: pensando a P.P.
di Marco Gambino
- 534 In un bar sotto il sole incontro un 'bambino' erudito
di Saverio La Ruina
- 536 Le fughe di P.P.
di Gaetana Marrone
- 539 Epistola sulla cenere della parola, in risposta alle *Lettere impossibili*
di Rossella Mazzaglia
- 546 Adriatico Grande: lettera a P.P., tra i dolori di Ca' Foscari
di Italo Moscati
- 550 P.P., ovvero del 'teatro totale'
di Marzia Pieri
- 554 Per P.P.: preterizione e cronaca
di Silvana Tamiozzo Goldmann
- Creazioni**
- 559 La diva della scala
di Laura Curino
- 588 El cuor no se vende (ma se fitta)
di Franco Ferrari Delfino
- 590 Sei pezzi teatrali (via Carpaccio...)
di Sergio Marinelli
- 594 Cibo per le masse
di Corrado Paina
- 604 Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & La Grande Mam
alle prese con la società contemporanea (*prima versione inedita*)
di Giuliano Scabia
- 612 Anatomie della recitazione I. Il gabbiano e la rosa
di Anna Sica
- 614 Scaraboci shakespeariani
di Piermario Vescovo
- 625 Tabula gratulatoria

“QUESTO NON È UN LIBRO”

Caro Paolo, a libro grande, prefazione *piccola*.

Perché appunto qui tutto parla già per sé, nomi, titoli, valore artistico e perfino storico di alcune creazioni che ti vengono dedicate. E io cosa mi metto a fare? A cercare di classificarli, di arrampicarmi sugli specchi del mio antisapere di teatrante, a far finta, magari, con faccia di bronzo, che è venuto *così* perché l'avevo pensato *cosà*?

Beh, quanto a questo, è proprio *cosà*: libero e festoso, anarchico e generoso. Come sei tu. Risonante di voci internazionali, scientifiche e poetiche; tenere testimonianze e cavallereschi onori. Ecco perché neanche di un tuo profilo biografico mi pareva ci fosse bisogno: lo è già questa risulta di tutti i terreni in cui scavi – dalla storia al teatro alla letteratura – che qui ora germogliano infiorescenze curiose, interdisciplinari, creative, irriverenti... Ecco perché resta poco altro da dire: “a rose is a rose is a rose”.

Se non che “ceci n'est pas une pipe” – questo non è un libro.

Sarà perché è la prima (unica?) volta che “curo” un *percorso* di questo genere, ma sono ancora *perturbato* dall'addensarsi di approcci, richieste, offerte, ringraziamenti, scuse, confidenze, scoperte, precisazioni, *souvenirs*, *madeleines*, *amarcord*; insomma da questa specie di anticiclone che è poi quello che fa la differenza fra il bello o cattivo Tempo – forse anche più della natura delle precipitazioni finali. Che questa fantastica meteorologia, fra isobare e tempeste, tra cartografie e oroscopi, fra ricordi e auguri, ti accompagni nel tuo nuovo viaggio dall'ecosistema quotidiano agli spazi ulteriori della tua ricerca.

Da Venezia a Saturno.

Roberto Cuppone

DIONISO IN SCENA PER IL TEATRO E PER LA CITTÀ di Alberto Camerotto

1. *Dioniso, il dio che vuol fare l'attore*

Dioniso, il dio del teatro, alle Lennee del 405 a.C. compare da protagonista sulla scena delle *Rane* di Aristofane. Il dio in persona si ritrova a fare l'attore. Le ragioni le vedremo, ma sicuramente è un'azione straordinaria. Fin dall'inizio, visto che è una commedia, possiamo ridere di un dio, anzi non possiamo e non dobbiamo farne a meno¹. Un riso incontenibile, irrefrenabile, ne abbiamo il segnale e l'invito dagli altri attori sulla scena. Ma sappiamo bene che non è un dio da poco, è un dio multiforme, che – anche se lo fa di rado – può recitare parti di ogni genere, come gli era capitato forse l'anno prima nelle *Baccanti*, l'ultima tragedia di Euripide, che era stata rappresentata dopo la morte del grande tragediografo.

Dioniso è un dio che per natura è adatto a qualsiasi ruolo. La sua stessa nascita è all'insegna della *mixis* e della molteplicità, figlio di Zeus e di una mortale della stirpe di Cadmo, Semele. È un dio che nasce due volte, e probabilmente anche tre. Ha un'origine nell'antica città di Tebe, ma ancor più è un dio straniero, che giunge da luoghi lontani e altri, dalla Tracia, dalla Frigia, dall'India. Dio ambiguo, sicuramente generoso, benefico, ma per molti aspetti è un dio terribile, anzi terrificante. È spesso incompreso e perseguitato al suo arrivo, e allora si mostra vendicativo e spietato. Dio del gambo e del ditirambo, sempre presente nel simposio, è filosoficamente

¹ Per la commedia e il riso all'insegna di Dioniso, v. A. Brelich, *Aristofane: commedia e religione*, in M. Detienne (ed.), *Il mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 103-108, part. 106. Gli dei antichi ridono molto e di loro si può ridere, per il significato e l'effetto della prospettiva culturale v. M. Bettini, *Elogio del politeismo. Quello che possiamo imparare oggi dalle religioni antiche*, Bologna, il Mulino, 2014.

philokalos. Dio del teatro e della *polis*, a lui appartiene la tragedia ma anche la commedia: *philogelos* è per questo uno dei suoi attributi più importanti, nella sua festa è lecito (o meglio è d'obbligo) lo scherzo, il riso, la parola è libera e può esprimere tutti i suoi registri, anche quelli più imbarazzanti (o piacevoli). Dio dei riti misterici insieme a Demetra e Kore, può incarnare il principio della rinascita che sconfigge la morte. Un dio che ci disorienta per questa sua multiformità e per la potenza spesso ambigua, è ovviamente un dio del quale bisogna saper essere all'altezza².

Per le *Rane* di Aristofane Dioniso recita contemporaneamente molti ruoli prima ancora di scendere in scena. Sappiamo bene che è un dio, il teatro è fisicamente il teatro di Dioniso, la festa delle Lennee è una delle sue feste, tra gli spettatori v'è il sacerdote di Dioniso, col quale non mancherà di dialogare nel pieno dell'azione³. E nel teatro c'è pure la statua del dio, mentre dall'alto dell'acropoli quella realizzata da Fidia per il frontone orientale del Partenone rivolge lo sguardo non alla nascita di Atena, ma più opportunamente proprio al suo teatro⁴.

Se la commedia ha bisogno di un eroe tutto particolare che con una impresa impossibile tenti di porre rimedio ai problemi del presente, Dioniso questa volta decide di agire di persona. Sembra che ad Atene il suo teatro abbia perso gli autori migliori della tragedia, e c'è perfino il rischio che scompaia, con le difficoltà della guerra al suo esito finale, naturalmente devastante per Atene che si prepara all'ultima sconfitta.

Dioniso, allora, anche se è un dio, deve fare l'eroe. Un eroe salvatore, civilizzatore, che lotta contro i mostri e contro i malvagi. Contro la corruzione dei potenti ma anche contro i costumi degenerati dei cittadini qualsiasi. Con qualità sovrumane, talvolta anche molto ambigue. Insomma, per questo può essere la figura giusta. Deve compiere la grande impresa. Anche passando per molte difficoltà, sofferenze, pericoli, anche lui da *polytlas* come Eracle

² Una buona sintesi sulla figura e gli attributi del dio Dioniso è in F. Càssola (ed.), *Inni omerici*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 5-17.

³ Dalla scena Dioniso si rivolge al suo sacerdote nel teatro, con una interferenza tra la finzione teatrale e la realtà che agisce senza problemi nella commedia antica: Ar. *Ra.* 297 ΔΙ. Ἱερεῦ, διαφύλαξόν μ', ἦν' ὅ σοι ξυμπότης («Sacerdote mio, proteggimi: poi berremo insieme!»). Le traduzioni delle *Rane* sono di D. Del Corno (1975), con qualche variazione.

⁴ Vd. C. Isler-Kerényi, *Dioniso oggi*, in F. Giacobello (ed.), *Dioniso. Mito, rito e teatro*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 17: «Dioniso, bel giovane nudo in posizione semidistesa stava in prossimità dell'angolo sinistro del campo triangolare del frontone e volgeva lo sguardo non verso il drammatico avvenimento rappresentato al centro, la nascita di Atena dalla testa del padre Zeus, ma verso il suo teatro collocato sulle pendici sud dell'acropoli, presso il suo santuario».

o Odisseo, mostrando in ogni forma la propria *tlemosyne*. Che può pure diventare opportunismo nella vita di tutti i giorni della commedia. Perché, naturalmente, questa volta Dioniso vuol fare l'eroe *comico*⁵. Di sicuro è questa la via che, bachtinianamente, apre più possibilità⁶. Perfino in una situazione senza rimedio come quella ateniese. Dioniso può seguire le tracce del mito, ma può inseguire anche le imprese straordinarie della commedia, che nella vita quotidiana trasformano finalmente il mondo reale, risolvendone i problemi insolubili. Imprese che sono inimmaginabili anche per i più normali eroi dell'epica e della tragedia. Ma che solo uomini qualunque come un Trigeo o un Diceopoli possono compiere⁷. Dioniso deve diventare come uno di questi personaggi. Si tratta di risolvere un'*aporía* che sembra non avere scampo e l'obiettivo finale è quello di realizzare una *sotería* più o meno euforica che diventi un grande bene per tutti, in particolare per Atene e per il suo teatro. Dioniso allora rappresenta la stessa città di Atene⁸ e la sua cultura⁹. Il dio si mette in cammino, per il viaggio più difficile di tutti, quello degli eroi più grandi, la catabasi nel regno dei morti. I modelli possono essere molteplici, si potrebbe prendere l'ateniese Teseo, il quale pure è ricordato per gli effetti duraturi della sua catabasi, che ha portato anche all'Ade il doppio obolo ateniese (*Ra.* 142 Θησεὺς ἤγαγεν). Ma il modello che conta è più giustamente quello di Eracle. Perfino Odisseo non aveva mancato di cercarne l'investitura¹⁰. Perciò la prima tappa preparatoria del viaggio di Dioniso è a casa dell'eroe.

⁵ Per la definizione dell'eroe comico e per l'azione di Dioniso nelle *Rane* v. C.H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1964, pp. 228-258.

⁶ Sulle potenzialità del *geloion* e dello *spoudogeloion* v. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 139-142.

⁷ Per un quadro sulle 'virtù' e le imprese dell'eroe comico v. A. Camerotto, *Come diventare un eroe. Le virtù e le imprese di Trygaios Athmoneus*. «Incontri triestini di filologia classica» 6, 2006-2007, pp. 257-287, e Id., *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 93-107 in relazione alle prospettive della satira (con le necessarie e significative differenze).

⁸ C. H. Whitman, *Aristophanes*, cit., p. 232s.: «what is rare is for Aristophanes to stage, in all seriousness, a character who represents, not the aspiring little individual, not the antisocial *poneros*, but the collective selfhood of Athens, a selfhood all but lost to its own identity and seeking to recover it by a spiritual journey into Hell».

⁹ Ivi, p. 233: «Yet that is what Dionysus is, Athenian culture incarnate, so to speak, undertaking the soul's far journey after selfknowledge and true identity».

¹⁰ Hom. *Od.* 11.602-628. Eracle riconosce Odisseo, *Od.* 11.614 ἔγνω δ' αἶψ' ἐμὲ κείνος («quello subito mi riconobbe»), e suggerisce una somiglianza tra il suo destino e quello di Odisseo (618s.), proprio per la catabasi, della quale non v'è prova più impegnativa: *Od.* 11.623s. οὐ γὰρ ἔτ' ἄλλον / φράζετο τοῦδ' ἔγ' μοι κρατερώτερον εἶναι ἄεθλον («nessun'altra fatica / pensava che di questa sarebbe stata più dura per me»).

Come un vero e proprio eroe comico Dioniso fa la sua epifania sulla scena, presentandosi non alla solita maniera che vediamo nell'epica, ma con degli attributi che vanno bene per la sua quotidianità anche da dio: *Ra.* 22 ἐγὼ μὲν ὦν Διόνυσος, υἱὸς Σταμνίου, «Io sono Dioniso, il figlio del Boccale»¹¹. Ma con la maschera della *leonte* e della clava, che si mescolano in maniera imbarazzante alla *krokotos* e ai coturni, cerca di darsi il tono giusto. Il tentativo di una impegnativa *imitatio Herculis* c'è, sicuramente da sbruffone e all'insegna della contaminazione. Dioniso bussa alla porta con l'arroganza di un centauro, un ibrido che ben conosciamo (*Ra.* 38 κενταυρικῶς), e pretende di aver spaventato Eracle col solo suo aspetto, cioè con la maschera da Eracle (*Ra.* 41 Ὠς σφόδρα μ' ἔδεισε). Quel che sta succedendo lo interpreta forse bene Xantía, il servo che accompagna il dio e che talvolta gli fa da doppio migliore: c'è qualcosa di folle nel pensiero di Dioniso, ma la follia è un tratto spesso necessario proprio per l'eroe comico (*Ra.* 41 μάλιστα). Giustamente l'accostamento della clava e della pelle di leone con la veste color zafferano e gli alti coturni suscita un riso che non si può trattenere. Proprio in Eracle che dovrebbe dare la sua benedizione all'impresa e riconoscere il nuovo eroe¹². Ma rimane comunque lo schema della grande impresa, con le domande sull'idea (*Ra.* 47 Τίς ὁ νοῦς;), sull'equipaggiamento ovviamente paradossale nella mescolanza delle cifre contraddittorie, e sulla destinazione (*Ra.* 48 Ποῖ γῆς ἀπεδήμεις;). Tutto secondo i giusti principi narrativi che sono il segnale di ogni impresa eroica.

Naturalmente le virtù attese si mescolano al loro opposto: appena sale sulla barca di Caronte, Dioniso vorrebbe scansare la fatica del remo, e si merita subito un bel γάστρων, «pancione». Ma la virtù dell'imbelle e dell'imboscato diviene subito evidente, quando lo stesso dio non esita a dichiararsi ἄπειρος, ἀθαλάπτετος, ἀσαλαμίνος (204), totalmente inesperto, di mare non sa niente, non è uno di Salamina. E come, contro ogni sua

¹¹ Una presentazione divina secondo le regole che sono già delle epifanie epiche la ritroviamo al momento opportuno, quando sarà utile per uscire da qualche difficoltà del percorso: Ar. *Ra.* 630 Ἄθάνατος εἶναί φημι, Διόνυσος Διός, «Io sono immortale, Dioniso figlio di Zeus».

¹² È Eracle che, come vede Dioniso conciato con lo strano addobbo, non può trattenere il riso: Ar. *Ra.* 42s. HP. Οὐ τοι μὰ τὴν Δήμητρα δύναμαι μὴ γελᾶν. / Καίτοι δάκνω γ' ἐμαυτὸν ἄλλ' ὄμως γελῶ («Per Demetra, non riesco a non ridere. / Mi mordo le labbra, ma rido lo stesso»). Il riso irrefrenabile ha una puntuale spiegazione nell'incongruenza dello spettacolo, *Ra.* 45s. HP. Ἄλλ' οὐχ οἶός τ' εἶμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων / ὄρων λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῷ κειμένην («Ma non sono capace di scacciare via il riso / a vedere la pelle di leone sopra una tunica gialla!»).

aspettativa, gli tocca cominciare a remare, i problemi si vedono subito, problemi tutti concreti, dalla quotidianità più spiccia con l'aggiunta del basso corporeo: *Ra.* 221-222 Ἐγὼ δὲ γ' ἀλγεῖν ἄρχομαι / τὸν ὄρρον («Io comincio proprio a soffrire, al culo»)¹³.

Dioniso sembra avere poi un gran successo nell'*imitatio ranarum*, meglio ancora che in quella di Eracle: entra in azione con la potenza comica e stravolgente della parodia, che riprende la presunzione del modello per farne uno spettacolare ἀνταποπαρδεῖν: *Ra.* 250s. ΔΙ. Βρεκεκεκεξ κοαξ κοαξ. / Τουτὶ παρ' ὑμῶν λαμβάνω¹⁴. E nonostante le rane si sentano offese per l'imitazione, il dio si trova a suo agio a far risuonare una voce da rana che ha trovato il suo strumento più adatto nel divino πρωκτός (*Ra.* 261-268). E poi proclama ostentatamente il coraggio, ma è sicuramente la *deilia* la caratteristica del dio. Tanto che, come avviene nell'azione che segue, anche davanti a un pericolo immaginario è pronto a tutto, ossia rinuncia perfino alla sua identità, sia di Eracle, sia di Dioniso¹⁵. Una maniera come un'altra, quando torna utile, per essere tutti e nessuno. O anche *polymetis*.

2. Dioniso, a lezione di storia del teatro

Male o bene, tra i pericoli inimmaginabili e i segni più concreti della vigliaccheria, l'impresa della catabasi trova il suo compimento, il nostro eroe arriva alla reggia di Plutone. Ma quello che avviene qui è qualcosa di inaspettato. Tra i morti c'è una grande agitazione, anzi una vera e propria *stasis*: è arrivato da poco Euripide, e i morti vogliono una *krisis*, un agone spettacolare per il seggio del miglior poeta tragico che al momento è di Eschilo. Il dio Dioniso, che finora ha fatto l'attore comico, ora deve fare quello che probabilmente è il mestiere più adatto per lui. I segni possiamo ricostruirli fin dal primo verso della commedia, addirittura prima ancora

¹³ Cfr. anche i problemi dichiarati poco più avanti nella navigazione, *Ra.* 236s. Ἐγὼ δὲ φλυκταίνας γ' ἔχω, / χὼ πρωκτός ἴδεις πάλαι («Comunque io ho le vesciche / e il mio culo è sudato da un pezzo»). Sulla scena vd. E. Fabbro, *A proposito di Dioniso all'sul remo (Aristoph. Ran. 197s.) e di uno schoῖνος ἐπίκωπος (Ach. 231)*, «SemRom» 3, 2000, pp. 281-294.

¹⁴ V. M. Di Marco, Brekekekex koax koax: *sull'esegesi di Ar. Ran. 209-268*, «Dionysus ex machina» 6, 2015, pp. 1-20, part. p. 5.

¹⁵ *Ar. Ra.* 298-300 ΞΑ. Ἀπολούμεθ', ὄναξ Ἡράκλεις. ΔΙ. Οὐ μὴ καλεῖς μ', / ὦνθρωφ', ἰκετεύω, μηδὲ κατερεῖς τοῦνομα. / ΞΑ. Διόνυσε τοῖνον. ΔΙ. Τοῦτ' ἔθ' ἦττον θάτερον («Χα. Siamo perduti, signore Eracle. Di. Non chiamarmi / per nome, caro mio; fammi un favore, non dire chi sono. / Χα. Dioniso, allora. Di. Ancora peggio!»).

fin dall'origine dell'impresa¹⁶. È uno spettatore esperto e attento, anzi si può dire maniacale, come gli Ateniesi ha pure il suo libro con una tragedia da leggere quando ce n'è l'occasione¹⁷: tranquillamente osserva e ricorda tutto quel che passa sulla scena del teatro di Dioniso, può fare il critico teatrale delle commedie che vanno in scena, ma con la sua memoria poetica e la sua passione può fare bene lo storico del teatro e in particolare della tragedia dell'Atene del V secolo.

Sono le prime parole che si sentono risuonare. Il servo Xantia, che a cavallo di un asino porta i bagagli per il padrone, ossia per il dio che va a piedi, propone le più consuete buffonerie, le solite scatalogie comiche (*Ra.* 1 τι τῶν εἰωθότων, 5 ἄστεϊόν τι, 6 τὸ πάνυ γέλοιοι) che producono un riso facile tra il pubblico (*Ra.* 2 ἐφ' οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι). Dioniso fa da subito il critico teatrale e non si frena dall'attaccare senza mezzi termini i poeti comici della scena ateniese contemporanea, Frinico, Licide, Amipsia (13s.), insomma tutti i colleghi di Aristofane. Il giudizio estetico di Dioniso è chiaro, da spettatore e da giudice esperto che certe cose a teatro non le può sopportare: è una vera e propria repulsione per l'abuso delle battute più basse, che gli danno fisicamente il voltastomaco, anche a lui che è un dio¹⁸. Letteralmente si può dire che vedere una cattiva commedia ti rovina la vita, quando esci dallo spettacolo ti sembra di essere di un anno più vecchio, tanto ti ha disgustato¹⁹. E anche questo vale per i mortali.

L'impresa fantastica della catabasi eroica nasce da un desiderio (πόθος) che ti fa balzare il cuore tanto è forte²⁰. L'amore per il teatro è una pas-

¹⁶ Sul percorso che unisce la trama della commedia intorno all'azione di Dioniso v. C. P. Segal, *The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the Frogs*, «HSCP» 65, 1961, pp. 207-242, part. p. 210: «From the beginning, however, another quality makes itself evident which shows that Aristophanes is not merely reproducing the stock comic Dionysus, for his is a god with a *pathos* for Euripides, an intellectual seeking a ποιητῆς δεξιός (71) who cannot be dissuaded from his otherworldly quest».

¹⁷ Per gli Ateniesi con il libro cf. *Ra.* 1114 βιβλίον τ' ἔχων ἕκαστος μανθάνει τὰ δεξιά («ognuno ha il suo libro e sa riconoscere dove c'è abilità»).

¹⁸ *Ar. Ra.* 11 Μὴ δῆθ', ἰκετεύω, πλὴν γ' ὅταν μέλλω ἴξεμειν («No davvero, ti prego: solo quando devo vomitare»). Certo nell'azione poi Dioniso a quanto pare non rinuncia a nulla.

¹⁹ *Ar. Ra.* 16-18 ὡς ἐγὼ θεώμενος, / ὅταν τι τούτων τῶν σοφισμάτων ἴδω, / πλεῖν ἢ ἵναυτῶ πρεσβύτερος ἀπέρχομαι («Quando sono a teatro / e mi capita di vedere una di queste finchezze, me ne vado con almeno un anno di più»).

²⁰ *Ar. Ra.* 52-54 Καὶ δῆτ' ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι / τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαιφνης πόθος / τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶε σφόδρα («E appunto sulla nave, mentre mi leggevo / l'*Andromeda* per conto mio, improvvisamente un desiderio / mi percosse il cuore, tanto forte che non puoi neppure immaginarlo»).

sione assoluta, che ti consuma se non la puoi soddisfare: *Ra.* 59 τοῦτος ἡμέρος με διαλυμαίνεται («tale è la brama che mi strugge»). Certo non tutti possono capire una tale passione, forse un po' snob anche se ad Atene è condivisa da molti. Dioniso se ne rende pure conto e non manca di concretezza, dispone persino di una vera e propria sapienza didattica, che sa sfruttare le immagini più consuete per un interlocutore poco dotato per la poesia come Eracle (60-65). Si tratta del desiderio di Euripide, il grande tragediografo che è appena scomparso: *Ra.* 66s. ΔΙ. Τοιουτοσὶ τοίνυν με δαρδάρπει πόθος / Εὐριπίδου («Proprio così è il desiderio che mi consuma: / per Euripide»). Per questo desiderio Dioniso è pronto a tutto, è disposto a scendere perfino all'Ade, o anche più in basso, se un posto più in basso esiste (69s.).

Quello che Dioniso cerca è un poeta bravo (*Ra.* 71 ποιητοῦ δεξιού), perché, dopo che sono morti Sofocle ed Euripide, i tragediografi che rimangono non valgono proprio nulla (72 οἱ δ' ὄντες κακοί). Da buon critico teatrale Dioniso conosce e studia la produzione di tutti gli autori della scena ateniese: vuole stare a vedere cosa è in grado di produrre Iofonte (73), figlio di Sofocle, adesso che non c'è più suo padre. Sa apprezzare Agatone (83), che però se n'è andato da Atene. Sa dare poi valutazioni nette un po' su tutti gli altri, tra Xenocle (86) e Pitangelo (87). Il giudizio più duro è quello sulle nuove leve di poeti, come tralci di vite tutti foglie e niente frutti, che si accontentano di pisciare una volta sulla tragedia e poi scompaiono²¹. C'è bisogno di un poeta creatore come Euripide (96 γόνιμον), con le sue invenzioni spericolate (99 παρακεκινδυνευμένον), con le sue arditezze ovviamente sofistiche ma certo molto seducenti. Dioniso sembra che vada matto per cose di tal genere, anche se, da una prospettiva forse un po' rigida, un po' passatista come quella di Eracle, è una produzione da ciarlatani²². Potrà anche sembrare robbaccia, ἀτεχνῶς γε παμπόνηρα (106), ma Eracle è meglio che pensi a ciò di cui si intende di più, pagnotte, sal-sicce, minestroni. Insomma Dioniso, tanto per aggiungere un altro tratto alla sua ambiguità da eroe comico, non è il solo: è chiaramente la genta-

²¹ Ar. *Ra.* 92-95 ΔΙ. Ἐπιφυλλίδες ταῦτ' ἐστὶ καὶ στωμύλματα, / χελιδόνων μουσεῖα, λωβηται τέχνης, / ἃ φροῦδα θάπτον, ἦν μόνον χορὸν λάβη, / ἅπαξ προσουρήσαντα τῇ τραγωδίᾳ («Vigne piene di foglie, ecco cosa sono, e cicaloni, / concerti di rondini, corruttori dell'arte, / che ottenuto il coro scompaiono subito, / dopo aver pisciato una volta sola sulla commedia»).

²² Ar. *Ra.* 103s. ΗΡ. Σὲ δὲ ταῦτ' ἄρέσκει; ΔΙ. Μάλλὰ πλεῖν ἢ μαίνομαι. / ΗΡ. Ἥ μὴν κόβαλά γ' ἐστίν, ὡς καὶ σοὶ δοκεῖ (Er. «A te piacciono queste cose?» Di. «Alla follia!» / Er. «Ma è roba da ciarlatani, lo sai anche tu»).

glia (781 ὁ τῶν πανούργων) che impazzisce per i versi di Euripide (776 ὑπερεμάνησαν)²³.

Ma Dioniso sa dare giudizi implacabili sulle novità musicali, come quelle del ditirambografo Cinesia (*Ra.* 153), che sta bene accanto al tragediografo Morsimo, degno di finire nello sterco eterno dell'aldilà aristofaneo. E le sperimentazioni imbarazzanti della nuova musica sembrano celarsi dietro il *brekekex koax koax* del coro delle rane, con il quale Dioniso non manca di ingaggiare una gara che stravince con qualche inaspettata bassezza alla quale abbiamo già accennato²⁴.

Dioniso tra il viaggio e gli incontri è alla ricerca della sua identità eroica, e a quanto pare, quando per la paura rinnega se stesso oltre che il travestimento da Eracle, l'unica identità che resiste è quella della competenza poetica: perfino sotto le percosse di Eaco affiorano i versi, prima i giambi di Ipponatte (o di Ananio), con tanto di dichiarazione – per quanto scorretta – dell'autore (*Ra.* 661 ἴαμβον Ἰππώνακτος ἀνεμμνησκόμεν). E poi di nuovo agisce la memoria poetica con i versi tragici dal *Laocoonte* di Sofocle a sostenere Dioniso in evidente difficoltà (664s.).

3. Dioniso tra il teatro e la città

Per Dioniso il momento di rivelare le sue qualità arriva quando è il tempo dell'agone. C'è una svolta nella vicenda drammatica e cambiano anche le prospettive del protagonista e della sua impresa. L'intreccio tra teatro e realtà è notevole. Il quadro è complicato, ma questo è ciò che sa fare la commedia antica e vale la pena di ridefinirlo. Siamo ad Atene, è il festival del teatro delle Lenee, siamo dentro a una commedia con Dioniso, dio del teatro, come protagonista. E nella commedia, nell'aldilà tra i morti ma davanti agli spettatori della città (*Ra.* 420 ἐν τοῖς ἄνω νεκροῖσι), si svolge l'agone della tragedia, un festival nel festival, con un obiettivo, la *soteria* della *polis* reale, o meglio ancora la salvezza per il teatro come simbolo e fondamento della vita cittadina. Naturalmente secondo gli schemi fantastici, paradossalmente euforici, della commedia.

Plutone affida a Dioniso il compito di fare da arbitro della contesa tra

²³ Ar. *Ra.* 774-776 οἱ δ' ἀκροόμενοι / τῶν ἀντιλογιῶν καὶ λυγισμῶν καὶ στροφῶν / ὑπερεμάνησαν κἀνόμισαν σοφώτατον («Costoro, sentendo / i suoi cavilli, tutti i trucchi e le scappatoie che sa lui, / si sono entusiasmati alla follia e lo hanno giudicato il più bravo»).

²⁴ Ar. *Ra.* 250-268. V. M. Di Marco, *Brekekex koax koax*, cit., p. 12.

Eschilo ed Euripide, perché evidentemente è il più esperto di arte teatrale che ci sia lì a disposizione nell'aldilà, come del resto sulla terra (*Ra.* 811 τῆς τέχνης ἔμπειρος). La sua prospettiva è quella giusta, è l'arte delle Muse che serve: 873 ἀγῶνα κρῖναι τόνδε μουσικώτατα. È un *agon*, una *krisis*, un *elenchos* dell'arte drammatica (785s.). Ma non è un confronto qualsiasi (882 ἀγῶν σοφίας ὁ μέγας), si sta per scatenare qualcosa di tremendo (848 τυφῶς γὰρ ἐκβαίνειν παρασκευάζεται), si annunzia insomma un duello non meno formidabile di quelli epici, che può essere definito come *eris* (877), *neikos*, *polemos* (1099)²⁵.

Dioniso assume il suo ruolo, e sembra adottare l'imparzialità necessaria dell'arbitro, tanto da criticare sia l'uno che l'altro: per la familiarità che appare avere con entrambi i contendenti, cerca di contenerne l'ira, di frenarne l'irruenza, li incoraggia quando sono sotto attacco e li rintuzza quando superano il giusto limite. Forse nel paragone con le ingiurie da fornaie c'è un richiamo epico che funziona bene per gli schemi del duello²⁶. Lo stesso sacrificio e l'invocazione alle Muse divengono strumenti della regolamentazione dello scontro nelle mani di Dioniso. Il dio ora approva, ora critica quello che dicono l'uno e l'altro. Non manca di intervenire con qualche sua personale valutazione estetica, o di ricordare le reazioni di fronte ai versi dei due tragediografi, come quando non dormì la notte a cercare che cosa fosse lo *hippalektryon* che compariva nei *Mirmidoni* di Eschilo (*Ra.* 930-933). Può commentare e stravolgere le osservazioni di Euripide sugli effetti che hanno avuto i suoi versi sugli Ateniesi (980-991), o quelle di Eschilo sul potere paideutico dei suoi drammi così pericolosamente pieni di *Ares* (1023s.). Percepisce bene il successo del *lekythion*, la «bocchetta» di Eschilo che ridicolizza uno dopo l'altro i prologhi di Euripide (1247s.). Tiene il conto con i sassolini quando si passa al confronto sui canti lirici (1261s.). Infine, quando è evidente che non se ne esce, si passa alla prova della bilancia, una bella *stichostasia*, che anziché richiamare le celebri *psychostasiai* epiche, vede il nostro Dioniso che, senza farsi troppi problemi, si mette all'opera come un venditore di formaggio del mercato

²⁵ Nel canto preparatorio del coro sono utilizzate per rappresentare la potenza dello scontro tutte le immagini, i motivi e il lessico delle monomachie epiche (*Ar. Ra.* 814-829), che trovano poi altri sviluppi nella contesa tra i due tragediografi.

²⁶ *Ar. Ra.* 857s. λοιδορεῖσθαι δ' οὐ πρόπει / ἄνδρας ποιητὰς ὅσπερ ἄρτοπώλιδας («Non sta bene che i poeti / si mettano a litigare come fornaie»). Cf. *Hom. Il.* 20.252-254. Il riferimento è alle azioni e alle parole del *flyting* che precedono il duello eroico, v. A. Camerotto, *Parole di sfida. Funzioni ed effetti nel duello eroico*, «Lexis» 25, 2007, pp. 163-175.

(1369 ἀνδρῶν ποιητῶν τυροπωλῆσαι τέχνην), per regolare e giudicare i risultati dei versi che finiscono col loro peso sui due piatti della nuova prova.

La scelta finale è difficile, Dioniso vorrebbe quasi rinunciare a prendersene la responsabilità²⁷:

ΔΙ. Ἄνδρες φίλοι, κἀγὼ μὲν αὐτοὺς οὐ κρινῶ.
Οὐ γὰρ δι' ἔχθρας οὐδετέρῳ γενήσομαι
τὸν μὲν γὰρ ἠγοῦμαι σοφόν, τῷ δ' ἥδομαι.

Di. *Questi uomini mi sono cari, e io non darò il giudizio.
Non voglio inimicarmi nessuno dei due.
Uno lo ritengo sapiente, l'altro mi piace.*

Ma non può finire così, è Plutone che richiama Dioniso alla sua missione da eroe comico, che finalmente prende ora la sua giusta direzione e arriva all'esito euforico tanto atteso²⁸:

Ἐγὼ κατῆλθον ἐπὶ ποιητῆν. τοῦ χάριν;
Ἴν' ἢ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγη.
Ὅπότερος οὖν ἂν τῇ πόλει παραinéσειν
μέλλη τι χρηστόν, τοῦτον ἄξειν μοι δοκῶ.

Di. *Io sono sceso quaggiù in cerca di un poeta: per quale scopo?
Perché la città si salvi e abbia il suo teatro.
Chi di voi due per la città il miglior consiglio
saprà dare, questo ho deciso di portarmelo via con me.*

Questa volta Dioniso sa fare le domande che conducono alla soluzione della contesa e al tempo stesso al successo finale dell'impresa. Alla prima domanda su Alcibiade il giudizio di Dioniso è ancora incerto: *Ra.* 1433s. δυσκρίτως γ' ἔχω / ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ' ἕτερος σαφῶς («è difficile decidere: / uno ha parlato abilmente, l'altro chiaramente»). Ma la seconda e ultima domanda riguarda direttamente la *soteria* della città. Dioniso ora è in grado di decidere liberamente, anche contro il suo impulso

²⁷ *Ar. Ra.* 1411-1413.

²⁸ *Ar. Ra.* 1418-1421.

iniziale, che l'aveva spinto all'azione: *Ra.* 1468 αἰρήσομαι γὰρ ὄνπερ ἡ ψυχὴ θέλει («prenderò quello che vuole l'animo»). Sarà infatti Eschilo a ritornare sulla terra per il bene della *polis* insieme a Dioniso. Il dio non si lascia turbare dall'ira e dalle rimostranze di Euripide, ma – con l'indiscutibile autorevolezza di una parodia tragica – si appella a quello che è il giudizio ultimo dell'arte teatrale, il libero giudizio del pubblico: *Ra.* 1475 Τί δ' αἰσχρόν, ἦν μὴ τοῖς θεωμένοις δοκῆ; («Che cosa è turpe, se tale non appare al pubblico?»). Dioniso, dopo aver trovato il rimedio necessario per la salvezza della città e del suo teatro, a questo punto nella sua multiformità si immedesima col pubblico e ritorna a fare ciò che gli piace di più, ossia lo spettatore come tutti gli altri Ateniesi.