

DA CAROCCI UNA NUOVA, SPIAZZANTE EDIZIONE DEGLI «ACARNESI»

# → ARISTOFANE

## La lingua-arlecchino del grecista Lanza

di MASSIMO STELLA

●●● **Idioma immaginario**, non lingua «comica», è quello di Aristofane. Che significa, d'altra parte, «lingua comica»? Il genere di un'opera ha sicuramente a che fare con la lingua in cui è codificato, ma non la determina affatto, non più di quanto, almeno, questa determini quello. Parlare di lingua comica è come dare per ovvio qualcosa che non lo è per nulla. È come aver già rinunciato, in partenza, a porsi un problema, anzi il problema fondamentale: sto leggendo – poiché ormai il greco di Aristofane non possiamo che leggerlo – una lingua «sensata»? È la lingua di Aristofane pensata per comunicare un «senso»? Stando alle traduzioni più diffuse del grande comico ateniese, parrebbe che non ci sia dubbio alcuno su questo punto: il greco di Aristofane «fa senso» come quello di tutti gli altri autori; semmai, siccome lui è un «comico», più degli altri gioca con il «senso», come si suol dire... ma poi, insomma, sempre di «greco» si tratta, no? Si tratta comunque di una lingua, cioè di uno strumento di significazione...

Se, invece, ci imbattiamo nella traduzione degli *Acarnesi* che Diego Lanza ha appena pubblicato (Aristofane, *Acarnesi*, Carocci, pp. 248, € 18,00), ne rimaniamo decisamente con un'altra impressione. Leggendo, sappiamo sì, di volta in volta, che cosa accade, ma non sapremmo dire che cosa questo significhi. L'azione non è appiattita sul senso. E ne esce qualcosa di molto interessante, perché è come quando si è catturati da un gioco di

prestigio: si vede quello che succede, ma non si sa né come né perché; si vede la «cosa», ma non «che cosa»: sgrani gli occhi e aspetti come va a finire – cioè ti diverti –, anche senza capire. Abbiamo perso, noi, l'abitudine a questo tipo di teatro che, forse, in quanto forma antropologica, finisce per sempre con Shakespeare: un teatro che, come fa Shakespeare, ti piove addosso con un circo, alto e basso, solennemente strampalato, di parole, nomi e frasi, sempre sul filo di un'ambigua, folle stranezza. E lo spettatore ne resta meravigliato: Platone, che quel teatro lo conosceva, ce ne preserva, pur sul filo d'altre intenzioni, una scintilla preziosa, quando ci descrive i prigionieri della caverna un po' simili al pubblico dei burattini: «BATTAGLIERO Donde udii bellissime grida? Dove è d'uopo la mia asta? DICEOPOLI O Battagliero eroe, di drappelli e pennoncelli. BATTAGLIERO Tu qui, mendico sei e osi dire questo? DICEOPOLI O Battagliero eroe, perdona se mendico essendo qualcosa dissi e sproloquiai» (vv. 575-78). Non sentiamo in questo fraseggio, appunto, il teatro dei pupi? Non sentiamo le parole come fossero voci lontane, voci che vengono da un invisibile fuori scena?

Si sarà immediatamente capito: Lanza sceglie di non tradurre nell'italiano contemporaneo, in una lingua oggi condivisa. Ed è una scelta molto forte. Non è certo per un atto di reazione letteraria. Non c'è niente di letterario in questa traduzione, a meno che per «letterario» non intendiamo *tradizionale*. Il 1969 è lontano, ma bisogna tornare forse a quell'anno-car-

dine per comprendere meglio l'*arrière-pays* artistico, assai diversificato, attraverso il quale Lanza, senza, per questo, condividerne necessariamente alcune specifiche componenti, riannoda i fili del contatto con l'antico: in quell'anno, Ronconi si consacrò alla regia con *Orlando furioso*, i cui cavalieri *ex machina* sembrano redivivi pupi siciliani, e dopo pochi mesi debutta *Mistero Buffo*, giullarata popolare su temi evangelici di Dario Fo. Due spettacoli del tutto agli antipodi nelle premesse e nella destinazione, nemici quasi, ma gemelli e simmetrici nel recupero dell'arcaico, per un verso, e per l'altro nella meraviglia della lingua, ai poli opposti del cortigiano (borghese di sinistra) e del villano (comunista popolano). Nel 1966, *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli precedeva di poco con il suo grande esperimento eroicomico, falso-antico e folenghiano. D'un quarantennio più lontano sullo sfondo, sta il teatro girovago e baraccone di Petrolini, testimone eccezionale, su suolo italiano, nel Novecento, d'una tradizione millenaria del Carro di Tespi – si pensi, ad esempio, a *Il padiglione delle meraviglie* (1924).

Da quella tradizione, nelle sue rimediazioni artistiche e scientifiche moderne, viene il vestito di Arlecchino un po' fiabesco e magico della lingua scelta da Lanza: c'è, accanto all'eloquio dei «paladini omerici», la parlata del rustico, dello zanni beota e megarese, resa nel vernacolo della Bassa lombarda: BEOTA «Cosa t'han fatto cos'è di male quegli uccellinetti qui, che ci vuoi far battaglie e guerra?

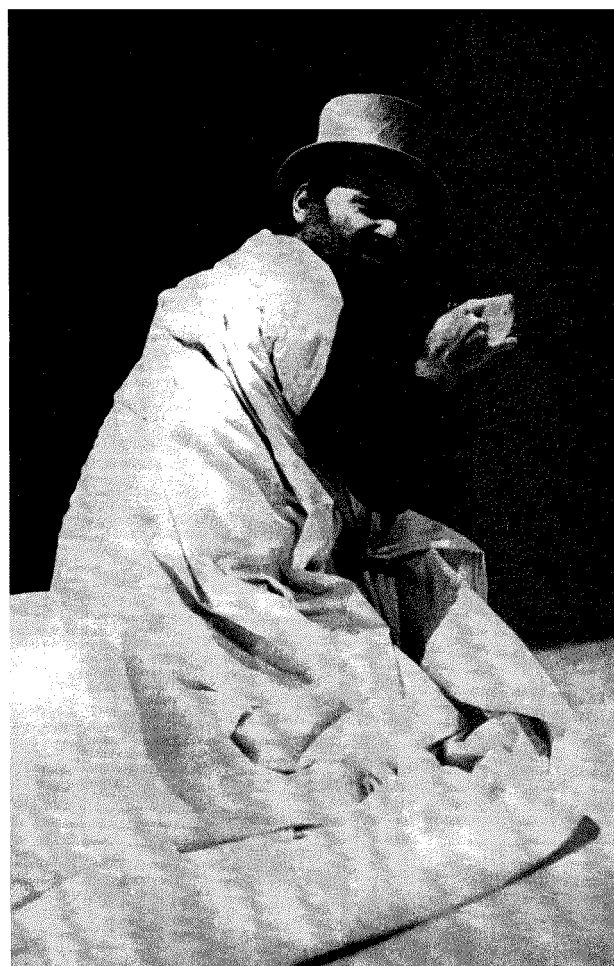
(v. 912)». E poi ci sono, riuniti nel coro, i vecchi bacucchi col fiato rotto, che affabulano in un linguaggio e in un ritmo da filastrocca, non propriamente versificata, ma volutamente arangiata in ottonari da cantafavole nei quali si riversa, a sua volta, il piede trocaico: «CORO Qui ognun segua, insegua l'uomo, e s'informi dai vian-danti tutti quanti. Catturar questo in-dividuo degna cosa è alla città. Ma in-dicatemì, se alcun sa, quel che tregue qui portava (vv. 204-207)». E ancora esplodono le parole assurde: «scuro-vellosofittopelo (v. 390)», «bellicobat-taglica (v. 1080)» «rampantide, truppi-de, arraffonide (vv. 595-597)»; e luccicano infine l'idiotto giovanile «Uei, che sballo, che lussuria di look» e il grammelot imperiale persia-no-U.S.A.: «Aya ah bama ui caan okei-gold», nel quale irrompe, allora come ora, il quadro della storia contempo-ranea. Tutto nella versione di Lanza è linguaggio o meglio, come si diceva, *idioma immaginario*: una lingua, cioè, talmente idiosincratica, peculia-re, propria (letteralmente «idioma», appunto), da non essere di Nessuno («immaginario»), esattamente come il Buffone, l'Attore, non è nessuno e tutto intorno a lui è l'eco di niente – così diceva ancora Shakespeare nei versi famosi del *Macbeth*.

Questa traduzione mira dunque al centro dell'Arte e del Mestiere del tea-tro, perché riesce a riprodurre quel nulla che parla, quel vuoto che ci fa sentire osservati e ridicoli, e che non è soltanto parodia o paratragedia o gioco di codice, come spesso predica la scienza retorica, ma una violenta incoercibilità culturale: qualcosa, cioè, che ha un rapporto con il senso, ma non è sensato. È così che la tradu-zione di Lanza è perfetto saggio di scienza filologica e antropologica, in-sieme: filologica, perché media davve-ro un testo antico, senza opacizzarlo con i suoi stessi strumenti; antropolo-gica, perché rivitalizza una pratica cul-turale. D'altra parte, questi *Acarnesi* sono il risultato di una meditazione quarantennale sul teatro antico, e sul comico in particolare. È sempre stata convinzione di Lanza che il teatro di Aristofane sia «arte» nel senso specifi-co di «teatro d'attore», e che si debba pertanto diffidare di quelle letture che cercano di estrarre dalla dramma-turgia un «disegno d'autore», impo-nendolo, poi, di riporto e di ritorno, al testo, soprattutto se e quando le chiavi autoriali pretendono di dire «quel che Aristofane pensava». È per questo che tra il senso e l'idioma, Lan-za non ha dubbi a scegliere per l'idio-ma ed è per questo che nella sua lun-ga carriera di interprete autorevole del teatro antico, si è sempre astenu-to dal dare il suo contributo alle lettu-

re d'autore.

Ma ciò significa che per Lanza non esiste una funzione-autore nel teatro di Aristofane? Andiamo al titolo del-l'introduzione al volume: *Aristofane o del mettere in commedia*. È evidente che il titolo ci provoca proprio sulla nozione di autore, e pertanto pare che adombri, molto sottilmente quan-to istantaneamente, un viatico per chi si voglia cimentare intorno alla questione dell'«autore Aristofane». *Mettere in commedia* non significa scrivere una storia, se si pensa alla «scrittura» come all'«opera», cioè co-me ordine del discorso, avrebbe det-to già Aristotele. Se quella di Aristofa-ne si può chiamare scrittura, è sem-mai una scrittura aperta, cioè un di-sordine strategico della lingua che convoca e fa convergere in uno stesso punto una pluralità di elementi estre-mamente eterogenei tra di loro: fram-menti del mondo contemporaneo, si-tuazioni della fiaba, eventi spiccioli, memorie quotidiane, storiche e miti-che, pratiche politiche e istituzionali, residui della poesia tragica, ferri del-l'arte scenica in un guazzabuglio che volta in smorfia sconcertante il pre-sente collettivo. Se c'è un «autore Ari-stofane», questi gioca il caos, non la coerenza, e pertanto, se in questa in-troduzione agli *Acarnesi* si cercherà un'«interpretazione» degli *Acarnesi*, si resterà delusi. Lanza ci chiama da-vanti al fastidio di questo caos, ne illu-mina tutte le iridescenze, obbligando-ci a riviverle, ma non ce le risolve: per rispetto al teatro, prima di tutto, e per rispetto di quei lettori che amano pen-sare i problemi più che le soluzioni.

## La geniale versione di Diego Lanza, che scarta l'italiano di oggi, in funzione dell'«idioma immaginario» del grande comico ateniese



Michelangelo Pistoletto in «Bello e basta», 1970, foto di Paolo Mussat Sartor.

Nella pagina a fianco, «Marco Cavallo» di Giuliano Scabia e, sotto, un disegno dell'autore. Nella foto piccola, Milan Kundera