

Martina Treu

*La Pace sulla scena.
Commedia antica e versioni moderne a confronto**

War is over, if you want it
John Lennon

Abstract

The Greek comic author Aristophanes has lived under siege, and war, for a major part of his life. His cry for peace dominates his comedies, and notably three of the surviving ones: *Acharnians*, *Peace*, and *Lysistrata*. Thus, so far, they have been mostly adapted and staged in war zones and conflicts. But they also inspired movies, comics, literature, and fiction. Our focus is *Peace*, and two case-studies of successful productions: the adaptation written and directed in 2006 by Marco Martinelli, and the latest directed by Daniele Salvo, produced by Inda Foundation, and staged in 2023 for the first time at the Greek theatre of Syracuse (9-23 June).

Aristofane trascorre quasi tutta la vita in guerra o sotto assedio, e perora con forza la causa della pace in diverse commedie: tra quelle superstiti *Acarnesi*, *Pace* e *Lisistrata* ricorrono con frequenza in momenti storici turbolenti, in zone di conflitto e di confine. Anche fuori scena sono fonte d'ispirazione per riscritture e allestimenti, pellicole cinematografiche, romanzi, fumetti e altre forme narrative e di finzione. La *Pace*, oggetto del presente contributo, è protagonista di due allestimenti di successo e per molti aspetti esemplari: *Pace! Esorcismo da Aristofane*, di Marco Martinelli (2006) e *Pace*, regia di Daniele Salvo, per la prima volta al teatro greco di Siracusa dal 9 al 23 giugno 2023.

1. *La Pace: dal testo alla scena*

2023: è tempo di *Pace*. Almeno per quanto riguarda Aristofane. Per la prima volta la sua *Pace* approda al teatro greco di Siracusa, in 109 anni di spettacoli (regia di Daniele Salvo, 9-23 giugno 2023)¹. Ed è preceduta, a poca distanza, dalla riscrittura di un'altra commedia

* Questo lavoro nasce dall'esperienza sul campo, nel tradurre e adattare Aristofane per la scena, unisce contributi precedenti e seminari recenti (Casa della Cultura di Milano, Collegi S. Caterina e Borromeo di Pavia, Biblioteca Classense di Ravenna, 2023) ed è dedicato alla memoria di Umberto Albin, Andrea Bordone e Diego Lanza. Ringrazio Anna Beltrametti, Alessandro Iannucci, Stefano Cardone (per le fotografie di *Pace! Esorcismo da Aristofane!*), Marco Martinelli, Alessandro Renda, Laura Redaelli (Teatro delle Albe, Ravenna), Stefania Marrone, Giovanni Guerrieri, Gilda Tentorio, Sara Troiani, Vincenzo Quadarella, Elena Polic Greco, Elena Servito e Gaspare Urso (Fondazione INDA), Giovanni e Leo Nahmias.

¹ Il cast completo è riportato in SERVITO (2023). Nelle repliche ad Agrigento (21 e 22 luglio 2023) Giuseppe Battiston è sostituito da Giancarlo Latina. In passato altri siti archeologici (Segesta, Ostia antica, Luni, Trieste, Gubbio, Fiesole) hanno ospitato solo una *Pace* diretta da Arnoldo Foà (1967: traduzione di Raffaele Cantarella, musiche di Fiorenzo Carpi, scene e costumi di Franco Liberati: cf. "La fondazione Inda nei

‘pacifista’²: *Acarnesi. Stop the war!* di Marco Martinelli (Teatro grande di Pompei, 27-28 maggio 2023; Ravenna, 3 giugno 2023)³. Quest’ultimo, drammaturgo e regista, è anche autore di un adattamento della *Pace* aristofanea (2006) che costituisce un importante termine di confronto per gli spettacoli del 2023.

Le due versioni di *Pace* firmate da Martinelli e Salvo, per le loro caratteristiche e contesto, meritano di essere analizzate in dettaglio, riportandole alla commedia originale e alla sua ricezione in ambito internazionale.

Innanzitutto è opportuno ricordare per sommi capi le peculiarità della *Pace* che condizionano maggiormente le riscritture e allestimenti. La commedia antica in sé, com’è noto, pone inevitabili problemi di traduzione e resa scenica, *in primis* per i frequenti riferimenti a fatti e persone dell’Atene del tempo e per la satira *ad personam*, ma anche a livello formale per il plurilinguismo, la varietà lessicale, l’ampia gamma di stili e registri impiegati⁴. Per Aristofane e il suo pubblico inoltre non sembrano valere, come norma generale, i nostri stessi canoni di verisimiglianza (l’aderenza a codici teatrali non realistici, ma simbolici, è stata definita in passato ‘irrealtà programmatica’: Brelich 1975). Infine l’alto tasso di aggressività e oscenità che apparenta la commedia alla poesia giambica arcaica (Degani 1987 e 1988) si accompagna a frequenti metafore e allegorie non certo secondarie, ma anzi caratterizzanti, che spesso sostengono o costituiscono letteralmente la trama (cf. Taillardat 1965 e Lanza 1989a, 1989b, 1991).

Ne dà testimonianza già la prima commedia aristofanea conservata, gli *Acarnesi* (425 a.C.) fondata sul perseguimento di un sogno impossibile a quell’epoca, data la guerra in corso, che tuttavia si realizza sulla scena: viene sancita una tregua con gli Spartani, a carattere privato e a beneficio del protagonista (un contadino dal nome parlante di Diceopoli, campione ‘per antonomasia’ di una vasta categoria di persone)⁵. La pace, meta

teatri di pietra” SERVITO 2023, 181) poi ripresa dallo stesso regista nel 1992 al Teatro Olimpico di Vicenza: cf. VOLLI (1992).

² Su Aristofane ‘pacifista’ si veda MASTROMARCO (2017).

³ La riscrittura *Acarnesi. Stop the War!* rientra nel più ampio progetto aristofaneo mai concepito in Italia, prodotto dal Parco Archeologico di Pompei e Ravenna Festival (cf. pompeiiisites.org e ravennafestival.org). Intitolato *Sogno di volare*, prevede quattro spettacoli con la partecipazione di studenti selezionati dal bacino scolastico di Napoli, Pompei e zone limitrofe (M. Martinelli, *Aristofane a Pompei*, in TREU 2022, 123-28): è iniziato nel settembre 2021 e dopo *Uccelli* (2022) e *Acarnesi* (2023), prevede il *Pluto* (2024) e una riscrittura delle commedie con protagoniste femminili (*Tesmofoziause*, *Lisistrata*, *Ecclesiazuse*) nel 2025. Un altro progetto pedagogico e pubblico ancora in corso è nato nel 2019 in Puglia: la Bottega degli Apocrifi (a Manfredonia e in altre sedi, anche all’estero), ha reclutato finora centinaia di adolescenti e ragazzi, allestendo da ultimi *Uccelli* (19-20 agosto 2022) e *Pace* (28 e 29 luglio 2023).

⁴ Sulla traduzione per la scena si veda, a titolo di esempio, il lavoro minuzioso, esemplare e programmatico condotto sulle *Nuvole* per l’edizione siracusana del 1988, sintetizzato dallo stesso traduttore in DEGANI (1990). Per una trattazione sistematica si rimanda, nella vasta bibliografia aristofanea, alle monografie di RUSSO (1962), ALBINI (1997), MASTROMARCO (1992), ROSEN (2007), REVERMANN (2014), WILLI (2003) e BETA (2004), ZIMMERMANN (2016) e CANFORA (2017) per una prospettiva storica.

⁵ Si confronti questa commedia coi *Cavalieri* (424 a.C.) dove il popolo ateniese è incarnato da un vecchio, di nome Demo, circuito e imbrogliato dai suoi servi (che alludono ai demagoghi del tempo). Fra questi il

agognata, per Aristofane non è solo un ideale astratto, ma una presenza concreta e tangibile (Lanza 1992 e 2012). L'oggetto del desiderio di molti spettatori si materializza sotto i loro occhi, letteralmente evocato dagli attori e dal coro. In particolare la 'tregua' viene qui ricondotta alla sua origine etimologica ('*spondai*' ossia libagioni offerte per sancire il patto). La metafora rivitalizzata prende corpo sotto forma di vino, offerto al protagonista ed assaggiato in scena (la tregua più lunga naturalmente ha il sapore migliore⁶).

Questa scena-chiave anticipa e contiene *in nuce* la trama della futura *Pace*, rappresentata quattro anni dopo *Acarnesi*, alla vigilia della pace di Nicia (421 a.C.), e costruita su un'ambiziosa allegoria comica: il protagonista – un vignaiolo dal nome 'parlante' di Trigeo⁷ – sfida le leggi della realtà e insegue un obiettivo apparentemente impossibile: va sull'Olimpo, dagli dèi, a cercare la pace e riportarla sulla terra. Per farlo salire al cielo Aristofane si ispira alla nota favola III di Esopo ("L'aquila e lo scarabeo"), ma la combina – com'è solito – con lo *psogos* (l'attacco *ad personam* tipico della Commedia attica antica).

Già nel primo verso, infatti, compare il nome parlante di "Scarabeo" (in greco *Kántharos*⁸) che a quel tempo era anche un nome di persona: lo portava guarda caso un commediografo, vittorioso al concorso dell'anno precedente. Sulle prime Aristofane

Paflagone è trasparente maschera di Cleone (solo il coro lo chiama col suo nome, al v. 976, e lo paragona a un pestello, v. 984, anticipando la *Pace*: v. *infra*, pp. 110-111). Anche nelle *Vespe* (422 a.C., l'anno prima di *Pace*) Cleone è evocato dai nomi dei personaggi principali: Bdelicleone/Abbassocleone e Filocleone/Vivacleone.

⁶ Negli *Acarnesi*, a differenza che nella *Pace* (quando si profila una pace vera all'orizzonte) l'unica tregua possibile è di tipo privato, limitata al contadino e alla sua famiglia; sia il vino che la rappresenta in scena sia le merci che simboleggiano la pace vengono fruiti individualmente dal solo protagonista (che torna in campagna e apre un mercato a casa sua, dove commercia liberamente senza sottostare all'embargo in corso o ad altre misure di guerra. Tutti gli altri non ne beneficiano, salvo pochi fortunati. Invece nel secondo dramma Trigeo aspira a coinvolgere tutti i Greci, anche se poi il sostegno principale viene dai contadini. Negli adattamenti delle due commedie firmati da Martinelli, come vedremo, il passaggio da privato e collettivo assume un valore sostanziale, e programmatico. Parallelamente, nei suoi spettacoli, la pace si allarga virtualmente ad abbracciare il coro, in senso ecumenico (v. *infra*, p. 116, 121, 127). Diversamente la compagnia pisana *I sacchi di sabbia* (nel monologo tratto da *Acarnesi* "La commedia più antica del mondo", in *tournee* tra il 2022 e il 2023) sottolinea l'aspetto solipsistico e autoreferenziale, e il godimento individuale dei frutti della pace (data la concomitante guerra in Ucraina, le merci russe sostituiscono quelle sottoposte a embargo nell'originale) Si vedano i resoconti dettagliati di Gilda Tentorio (SCOLARI – TENTORIO 2022) e IACHINO (2023).

⁷ Il nome è reso rispettivamente con 'Vendemmia' in SAVINO (1977, 3-66) e con 'Vigna' in TREU (2022, 40-97)

⁸ Il termine in origine indicava anche un tipo di nave e uno dei porti del Pireo. Come vedremo, Martinelli inventa un felice compromesso tra il *Kantharos* 'umano' e lo scarabeo, creando *ex novo* un personaggio collettivo (cf. *infra*, pp. 116, 122) A Siracusa invece lo scarabeo è meccanico, e le diverse accezioni del nome si rendono con giochi di parole: rispettivamente "scara-boat" (SERVITO 2023, 103) e "Porto Cervo Volante" (104): cf. *infra*, pp. 117, 119.

volutamente non chiarisce se stia parlando di un uomo o di un animale, ma gioca sull'equivoco per denigrare il rivale con battute di tipo scatologico⁹.

All'inizio del prologo l'uso sapiente di termini neutri e ambigui impedisce al pubblico di capire a chi siano destinate le maleodoranti focacce impastate in scena. Così l'autore prepara l'entrata in scena, ad effetto, del protagonista: il primo attore, smessi i panni del servo, riappare nelle vesti di padrone che si alza in volo sullo scarabeo. La scena doveva essere esilarante, spettacolare e memorabile, e tanto più apprezzata dal pubblico ateniese in grado di cogliere a livello verbale, musicale e scenografico i rimandi parodici a modelli 'alti' di riferimento: in particolare a due tragedie euripidee oggi perdute, intitolate *Stenebea* e *Bellerofonte*, dove l'eroe appariva in sella al cavallo alato Pegaso. A questo mitico destriero viene esplicitamente paragonato lo scarabeo stercorario, con effetto immediato di abbassamento comico.

Per la prima volta viene qui attestata esplicitamente la presenza della macchina scenica utilizzata in teatro per far volare dèi e creature celesti, manovrata da un macchinista a cui il protagonista raccomanda di fare attenzione (Belardinelli 2023, 221s.). L'intreccio metateatrale di finzione e realtà è sottolineato dal protagonista che si rivolge di continuo anche al pubblico.

Compiuta l'ascesa al cielo, in modo rocambolesco, il protagonista incontra diversi antagonisti che si frappongono tra lui e l'agognata pace. Se Ermes è in gergo teatrale una 'spalla', con cui Trigeo forma un'ottima coppia comica, in seguito appare un ben più temibile personaggio allegorico: Polemos, personificazione della Guerra¹⁰. Con i suoi scagnozzi – incarnazione simbolica dei fomentatori di conflitti e tumulti – intende pestare la Grecia intera in un mortaio (metafora della crisi profonda che caratterizza il periodo storico in cui vive Aristofane). Per farlo servono due "pestelli": il pubblico ateniese coglie facilmente l'allusione, seppur anonima, ai due principali esponenti del 'partito della guerra' a Sparta e ad Atene – appena morti sul campo di battaglia – ossia rispettivamente Brasida e Cleone.

Quest'ultimo, benché defunto, continua ad essere significativamente un idolo polemico per Aristofane. Come si spiega? Al di là della 'vecchia ruggine' tra il politico e il comico (cui allude Diceopoli negli *Acarnesi*, vv. 5s.) Cleone ha tutte le caratteristiche per essere una 'maschera comica' di successo (soprattutto dai *Cavalieri* in poi) grazie a una collaudata tecnica aristofanea: il bersaglio dello *psogos* cessa di essere un semplice individuo e diventa un simbolo, esponente per antonomasia di un'intera categoria di persone (ne abbiamo molti esempi, nelle commedie superstiti)¹¹. A maggior ragione se

⁹ Si veda il testo di Aristofane, con note, in TREU (2022, 14-15, 36, 41-45, 97-101).

¹⁰ Su queste personificazioni comiche, di cui la *Pace* è particolarmente ricca (cf. *infra*, pp. 120s.), si veda l'analisi di ZIMMERMANN (2012).

¹¹ Per una trattazione sistematica dello *psogos* aristofaneo si vedano TREU (1999) e ROSEN (2007).

già di suo la vittima porta un ‘nome parlante’ che sia interpretabile dal commediografo come *nomen omen*, ossia riconducibile a tratti fisici o comportamentali, carattere o professione del soggetto in questione (si veda Kanavou 2011 per un’analisi completa e puntuale dei nomi nelle commedie). Basti citare il generale Lamaco, soldato di nome e di fatto (traducibile con ‘Guerrino’ o ‘Battaglia’), che negli *Acarnesi* (come poi avverrà per Cleone) assume a simbolo della casta militare e dei guerrafondai che si oppongono alla pace per interessi personali, politici o economici¹².

Quest’ipotesi ci pare confermata dal trattamento riservato da Aristofane a Cleone nella *Pace*, specie nella parabasi – spazio che l’autore riserva a dichiarazioni ‘di peso’ e programmatiche – e in particolare ai vv. 754-61: qui, dopo aver decantato i suoi meriti poetici, e la sua originalità rispetto ai comici rivali, Aristofane riprende la parabasi delle *Vespe* dove già attaccava Cleone (ancora in vita). Ma con una modifica significativa rispetto alle *Vespe* si passa qui dal soggetto in terza persona (“il nostro poeta”) al pronome “io” nel descrivere l’attacco ‘eroico’ sferrato in passato al demagogo (ritratto in forma di mostro)¹³. Evidentemente a sottolineare la presa di posizione in prima persona contro i potenti, responsabili del conflitto, e gli esponenti del ‘partito della guerra’.

Cleone, seppure morto, è ancora ben vivo idealmente nei discorsi e nelle azioni dei suoi successori. Il pestello è smarrito, nell’efficace metafora aristofanea, ma Polemos ne sta cercando altri e presto li troverà. Per questo non si può cantar vittoria, avverte l’autore, sebbene la pace sia a portata di mano (in scena e nella realtà, dove la tregua sta per essere sancita, effettivamente). Evocando la Guerra in scena – come controfigura del demagogo – e rafforzando il messaggio nella sede istituzionale della parabasi, Aristofane controbilancia l’allegoria positiva che sorregge l’intera commedia, dove la pace viene effettivamente liberata dal protagonista insieme col coro.

Difatti la scena-chiave, che precede la parabasi, consiste nell’estrarre letteralmente la pace dalla caverna in cui è rinchiusa. Prima di farlo, il protagonista deve vincere le resistenze dell’antagonista (Erme) e di una parte del coro, formalmente composto di “Greci tutti”, ma con una componente contadina che si rivelerà decisiva (è una categoria

¹² Cf. *supra*, n. 5 e TREU (1999) pp. 45-49 per Cleone, in particolare nei *Cavalieri* (vv. 976-84) e pp.79-102 per la forma dello *psogos*, specie del coro. Quanto alla resa scenica è esemplare il caso delle *Vespe* (422 a.C.): due generali all’epoca sotto processo sono rappresentati come cani, ma se i loro nomi ‘parlanti’ non vengono oggi tradotti con equivalenti italiani (come accade a Siracusa nel 2003 e nel 2017) l’intera scena è incomprensibile al pubblico, che non conosce il contesto originario. Diversamente, nella *Pace* del 2023, Cleone viene associato al nome di Putin (cf. *infra*, p. 118). La satira contro i militari sfrutta ogni mezzo possibile, dal nome alle caratteristiche fisiche, fino ai paragoni animali: ad esempio l’immagine dell’ippogallo, qui come poi nelle *Rane* (vv. 930-39) evoca un ufficiale borioso alla Capitan Fracassa. Anche gli oggetti vengono ‘piegati’ agli scopi della satira, e le armi stesse vengono svilite con usi ‘bassi’ e prosaici (in *Acarnesi* 582-88 Diceopoli chiede a Lamaco l’elmo e il pennacchio per vomitare, anticipando la scena con i mercanti di armi della *Pace*, 1193-1264).

¹³ Cf. RUSSO (1962), MASTROMARCO (1987, 1988, 1993) e LAURIOLA (2004).

fortemente penalizzata dalla guerra, che ha lasciato i campi per l'invasione nemica, e mal sopporta la vita cittadina). A completare il quadro allegorico affiancano la Pace due comparse mute, Theoria e Opora, personificazioni della Festa e dell'Abbondanza, del raccolto e della vendemmia. Se l'aspetto allegorico è assai meno evidente al pubblico moderno, rispetto a quello originario, è invece fin troppo chiara e prosaica – ai nostri occhi – quale sorte sia loro riservata: meri oggetti sessuali destinati rispettivamente ai membri della Boulè (come simbolo dei compromessi e del prezzo da pagare per tener buona la classe politica: vv. 871-909) e a Trigeo, come premio dell'impresa e corrispettivo della pace tanto agognata¹⁴.

L'ultima parte della commedia è una serie di scene che celebrano la ritrovata Pace: dai festeggiamenti, come avviene anche in altre commedie, sono esclusi gli *alazones*, figure antropologiche prima che teatrali, corrispondenti a vari tipi di 'impostori', imbroglioni, ciarlatani e profittatori¹⁵. In questo caso un interprete d'oracoli e i mercanti d'armi rappresentano tutte le categorie che dalla guerra traggono profitto, sono danneggiate dalla pace, e non partecipano al festino finale¹⁶.

Come si vede, la trama è lineare e allegorica, ben diversa dagli intrecci e dagli intrighi (ricchi di equivoci o scambi di persona e privi di *psogos*), che domineranno le commedie di epoca successiva¹⁷. Gli ingredienti scelti da Aristofane rappresentano una sfida avvincente, ma non facile, per drammaturghi e registi contemporanei¹⁸. Specialmente la *Pace*, ritenuta da alcuni una commedia 'minore', ci appare in realtà peculiare tra i drammi rimasti: per la spinta ideologica unitaria, forte e coerente, come un basso continuo, per lo slancio crescente e l'aspirazione verso il fine comune, per la commistione di sublime e triviale ben raffigurata visivamente dal volo dello scarabeo, in costante tensione tra alto e basso, celeste e terreno¹⁹. Queste caratteristiche, evidentemente, pesano sulla sua fortuna scenica, più che mai condizionata dal contesto e dai conflitti passati, presenti o incombenti sugli spettatori.

¹⁴ Questa sezione abbonda di metafore sessuali di origine agricola, coerentemente col tema della commedia: si vedano HENDERSON (1991²) e TAILLARDAT (1965).

¹⁵ Per una trattazione sistematica della maschera comica dell'impostore e degli altri tipi antropologici e teatrali che caratterizzano la commedia aristofanea si veda il capitolo "The Impostor" in CORNFORD (1914, 132-89).

¹⁶ L'intera scena è particolarmente complessa e elaborata tra le commedie superstiti: si vedano a riguardo CORNFORD (1914, 135), NAPOLITANO (2017) e CECCARELLI (2020, 14-17).

¹⁷ Cf. MASTROMARCO (1992), ALBINI (1997), TREU (1999).

¹⁸ Un'ampia panoramica sui problemi di traduzione e adattamento di Aristofane per la scena, in particolare di *Pace*, *Uccelli* e *Rane*, è emersa dal convegno internazionale dell'APGRD di Oxford *Aristophanes Upstairs & Downstairs* (2004): cf. HALL – WRIGLEY (2007). Si vedano anche ALBINI (1991, 1997) e GIOVANNELLI (2018).

¹⁹ Tra gli studi monografici sulla *Pace* si vedano ALBINI (1971), VILARDO (1976) e CASSIO (1985), fra gli studi più ampi su Aristofane RUSSO (1962), WHITMAN (1964), MASTROMARCO (1992).

2. Un secolo senza Pace?

Va premesso che nell'ultimo secolo la *Pace* è meno rappresentata rispetto ad altre commedie aristofanee²⁰. Le sue apparizioni più frequenti – ed efficaci secondo la critica – si concentrano in luoghi o momenti storici dove la guerra è vicina e presente, in senso proprio o figurato. Ne danno prova alcuni casi esemplari nella storia della messinscena: l'allestimento più longevo e di maggior successo della *Pace*, scritto da Peter Hacks e diretto da Benno Besson, nasce nella Germania divisa dal muro, e dal 1962 al 1987 vanta ben quaranta produzioni e 716 repliche, grazie a un felice connubio tra contesto e drammaturgia. In piena guerra fredda Aristofane è perfetto per veicolare moderne istanze di protesta e di rinnovamento, senza incorrere nella rigida censura comunista (si veda Seidensticker 2007).

Anche in precedenza, in Francia, la *Pace* offre spunti di satira contro la politica espansionistica e guerrafondaia dei governi tra le due guerre mondiali e gli anni Sessanta: il primo allestimento risale al 1921 (al Théâtre de l'Odéon di Parigi), il secondo al dicembre 1932 (nella stessa città, ma al Théâtre Atelier) e diventa un manifesto antimilitarista grazie al regista Carles Dullin e alla concomitanza, significativa, con l'ascesa di Hitler in Germania. Con questo stesso spirito gli allestimenti francesi si intensificano a partire dagli anni Sessanta, volti a denunciare la politica conservatrice, aggressiva ed espansionistica dei governi e in particolare le tensioni in Algeria: tra il 1961 e il 1962 si contano ben tre produzioni firmate da Jean Vilar, Tibor Egervari, Michel Fontayne. Nel 1969 il regista Marcel Maréchal coinvolge nell'adattamento un professore di Lione, Victor-Henry Debidour, autore di una traduzione al servizio della scena, ancor oggi rimasta un modello (Debidour 1965-1966). Il grecista lavora fianco a fianco con il regista e con gli attori, compiendo un passo decisivo per la storia teatrale, destinato a fare scuola: su questa linea si collocano le rispettive collaborazioni, per la messinscena di *Pace*, della regista Anne Torrès con la classicista Claire Nancy (1998) e di Stéphanie Tesson con Malika Bastin-Hammou (2002)²¹.

Per comprensibili motivi storici la *Pace*, insieme con *Acarnesi* e *Lisistrata*, domina le classifiche delle commedie più rappresentate in zone di guerra e paesi tormentati da conflitti interni ed esterni, dal Sudafrica (van Zyl Smit 2007) a Israele, specie in momenti

²⁰ Un campione significativo è la lista di commedie rappresentate al teatro greco di Siracusa: escluso il *Pluto*, tutte le altre sono comparse una volta, eccetto *Nuvole* (3 allestimenti), *Rane* (2), *Vespe* (2), *Lisistrata* (2). Quest'ultima deve la sua maggior popolarità, sin dagli anni Cinquanta, al *musical* di Garinei e Giovannini: si veda BETA (2022). Per la fortuna di Aristofane sulla scena cf. AMOROSO (1997), OLSON (2013), TREU (2007) e SCHIRONI (2007), GIOVANNELLI (2016 e 2018).

²¹ Per la ricezione della *Pace* in area francese si vedano ROCHEFORT-GUILLOUET (2002) e BASTIN-HAMMOU (2007).

di aperto conflitto²²). Nella Grecia del dopoguerra, in bilico tra democrazia e dittatura militare. Aristofane e i suoi registi dapprima subiscono censure e vengono messi al bando, poi diventano glorie nazionali (primo fra tutti Karolos Koun). In altri Paesi, come il Portogallo, si registrano nell'arco di un secolo vari allestimenti e adattamenti, ancora in corso di studio, anche se meno popolari di commedie come *Lisistrata*²³.

Analogamente, in Italia, la *Pace* non solo è assente dal teatro greco di Siracusa per 109 anni, ma è assai meno frequentata dai registi rispetto ad altre commedie. Oltre al già citato Arnoldo Foà (v. *supra*, n. 1) l'unico allestimento degno di nota che combina varie commedie si deve al grecista Umberto Albini, drammaturgo del *pastiche* aristofaneo *Viva la Pace!* diretto dal regista Aldo Trionfo nel 1988 (cf. Albini 1991, 319). Sono anni cruciali per la fortuna di Aristofane in Italia: nello stesso 1988 a Siracusa approda *Nuvole*, e nel 1994 *Acarnesi*, per volontà dello stesso Albini (all'epoca Presidente dell'INDA). Negli stessi anni il già citato Marco Martinelli, del Teatro delle Albe di Ravenna, inizia una proficua relazione – ancora oggi in corso – col commediografo antico che elegge a suo “antenato-totem”²⁴. Lui stesso sottolinea che non mira alla “messa in scena”, ma alla “messa in vita”, cioè a far rivivere Aristofane sulla scena di oggi, con il coinvolgimento diretto dei partecipanti e del pubblico: e per farlo punta sul coro, sia esso composto da membri della compagnia, da studenti o non professionisti, cittadini e volontari reclutati con una ‘chiamata pubblica’ (si vedano gli ultimi due spettacoli, rappresentati a distanza ravvicinata tra fine maggio e luglio 2023²⁵).

²² Per una panoramica su riscritture e allestimenti cf. YAARI (2013a, 2013b, 969-73).

²³ Sulla fortuna di Aristofane in Grecia e su Koun in particolare si vedano rispettivamente VAN STEEN (2000, 2007) e VARAKIS (2007). Gli allestimenti portoghesi e brasiliani non compaiono nel catalogo online dell'APGRD di Oxford, che è la fonte principale per gli spettacoli classici in epoca moderna e contemporanea, ma sono catalogati in SILVA (1998-2004): cf. in particolare vol. III, 83-85 per gli allestimenti del 2003 (Almada), 2004 (Coimbra) e 2019 (Porto). Il *database* informatico “Thespis” è in corso di allestimento all'Università di Coimbra: <https://www.uc.pt/cech/investigacao/projetos-complementares/classics-open-science/base-de-dados-thespis/>.

²⁴ Tutti gli autori prediletti dal regista – da Aristofane a Jarry, da Dante a Cervantes – sono legati da affinità di forma e contenuto, e soprattutto da uno stile immaginifico, simbolico e allegorico, visionario e onirico: dal primo adattamento aristofaneo scritto e diretto da Martinelli, angosciata *katabasis* che unisce il *Pluto* ad altre commedie (*All'Inferno! Affresco da Aristofane*, 1996), al Cantiere Dante (iniziato nel 2017 e approvato anche negli USA), fino all'ultima ‘opera in fieri’ *Don Chisciotte ad Ardere* (2023) che intreccia visioni antiche e moderne a Palazzo Malagola (Ravenna).

²⁵ Il dittico formato da *Acarnesi* e *Don Chisciotte ad Ardere* (in scena uno dopo l'altro a Ravenna) presenta affinità evidenti di forma e contenuto, quali ad esempio la scansione in quadri e l'affondo contro il traffico d'armi e le sue implicazioni economiche: negli *Acarnesi* i richiami alla guerra sono onnipresenti, a partire dal coro di soldati, nel *Don Chisciotte* l'invettiva del protagonista contro la polvere da sparo offre l'occasione per denunciare la corsa agli armamenti scatenata dal conflitto ucraino: cf. teatrodellealbe.com e MARTINELLI (2023) per il lavoro sul coro, fulcro della poetica delle Albe.

3. Aristofane a Scampia

Aristofane è nume tutelare della compagnia ravennate, in particolare dal 1991 con la “non-scuola”, un originale esperimento pedagogico condotto con crescente successo dalle scuole cittadine a quelle italiane ed estere, specialmente nelle ‘periferie del mondo’: le *banlieu* europee, i ghetti di Chicago, le baraccopoli africane, i quartieri-dormitorio degradati e in mano alla criminalità organizzata. Uno di questi è Scampia, alle porte di Napoli, teatro di lunghe faide tra clan camorristici, come racconta *Gomorra* (2006): il romanzo di Saviano è ancora inedito quando Martinelli arriva a Napoli nel 2005 (su invito di Goffredo Fofi, Maurizio Braucci, Ninni Cutaia e Roberta Carlotto del Teatro Mercadante). Il suo progetto triennale denominato “Arrevuoto: Scampia-Napoli” si rivolge a bambini e adolescenti di città e di periferia, inclusi i *rom*, eterogenei tra loro per provenienza, formazione, nascita, cultura, ma immersi comunque in un contesto violento e conflittuale. Martinelli sceglie proprio la *Pace* come “primo movimento” (a cui seguiranno, negli anni seguenti, Jarry e Molière), per rappresentare al tempo stesso la ‘guerra’ che insanguina la città e la speranza di pacificarla²⁶.

La commedia si presta allo scopo proprio in quanto si impenna su un’allegoria comica di forte impatto teatrale – la liberazione della pace – che il regista propone ai ragazzi e riscrive con loro, man mano che costruisce lo spettacolo a partire dai loro racconti, esperienze, ideali e sogni. Questi ultimi, com’è chiaro sin dalle prime prove, possono realizzarsi soltanto se tutti si impegnano veramente, come fa il coro di contadini.

La componente corale e collettiva – comune a tutti gli spettacoli delle Albe – è già presente nei testi originali, incluso Aristofane, ma è sistematicamente sfruttata, ampliata e potenziata da Martinelli. Come principio generale, visti i grandi numeri con cui lavora, il regista moltiplica gli attori, anche suddividendo tra più persone i ruoli di protagonisti e comprimari (da Trigeo a Ermes). Così sin dal prologo i servi di Trigeo (due nell’originale) diventano cinque, e le sue figlie dieci (un vero e proprio coro impegnato in canzoni neomelodiche napoletane che sostituiscono i canti originali). Allo stesso modo nuovi personaggi collettivi affiancano il coro originale: a inizio spettacolo sessanta adolescenti in mimetica formano un esercito, e una decina di loro impersona lo scarabeo stercorario. Quest’ultimo, con felice invenzione, è umanizzato con una specie di metamorfosi kafkiana al contrario: ribattezzato dai ragazzi ‘scarrafone’, in dialetto napoletano, diventa a tutti gli effetti uno dei protagonisti dell’adattamento.

²⁶ Cf. BRAUCCI – CARLOTTO (2009), www.teatrodellealbe.com/archivio/spettacolo.php?id=53 e <https://www.teatrodellealbe.com/archivio/uploads/arrevuoto/arrevuoto-06.pdf> (locandina), il resoconto di Martinelli online <https://www.arrevuoto.org/marco-martinelli-arrevuoto/> e il Taccuino Istantanee su Centro, Periferia, Integrazione, «Stratagemmi. Prospettive teatrali», 6, 2008.

Lo spunto iniziale viene naturalmente dal prologo aristofaneo e dalle tragedie perdute dove compare Pegaso (*Bellerofonte* e *Stenebea*)²⁷. Nella versione comica, il destriero è attirato dalle latrine, recalcitrante e tendente pericolosamente al ‘basso’. Su questa falsariga Martinelli crea un vivace coro di ‘scugnizzi’, che emergono dal fondo scena, battibeccano coi servi di Trigeo, conquistano il pubblico con la loro forte personalità: poveri e affamati, orgogliosi e combattivi, reclamano cibo, raccontano la propria condizione e vantano la propria competenza in materia fecale (Treu 2022, 136-41). Anche in seguito, dopo l’ascesa di Trigeo in cielo e il suo ritorno sulla terra (il cambio d’ambientazione è reso in modo brechtiano e metateatrale con l’alternanza di due cartelli, rispettivamente ‘*n*terra e ‘*n*cielo) questo personaggio collettivo rimane in scena fino al festino finale.

Da quest’ultimo – a differenza dell’originale – nessuno è escluso, secondo lo spirito ‘ecumenico’ della non-scuola. La partecipazione collettiva che domina l’intero spettacolo si riverbera sul finale, tanto da giustificare una revisione ‘in diretta’ del testo di Aristofane, valutato e trasformato dagli stessi ragazzi in scena, in ogni spettacolo diretto da Martinelli: così ad esempio gli uccelletti ‘dissidenti’ che negli *Uccelli* sono arrostiti allo spiedo, nella versione di Pompei (*Uccelli-Sogno di volare*, 2022) vengono invece ‘salvati’, per acclamazione, e in *Acarnesi* (2023), il godimento solipsistico di Diceopoli si trasforma in una festa collettiva paragonabile a quella della *Pace* (2006).

La rielaborazione in senso collettivo coinvolge la stessa dea Pace, che per Martinelli non può essere una statua, né una figura isolata e muta: la interpretano a turno più persone e non parla solo per bocca di Hermes (come avviene in Aristofane), ma si esprime in molti modi e lingue, incluso il *rom*, facendo sentire forte e chiara la sua voce. E se questa è rimasta inascoltata, finora, Martinelli a maggior ragione continua a farsene portavoce, e a considerare Aristofane un autore più che mai utile, anzi necessario, ora che la guerra è in corso anche in Europa.

4. *La Pace a Siracusa*

Ed è proprio questo l’elemento di maggior continuità tra il 2006 e il 2023, al di là della distanza temporale e delle differenze di contesto, spazio, attori e pubblico, tra Scampia e Pompei, Ravenna e Siracusa. Punto di partenza e di arrivo, per Martinelli come per Salvo (regista della produzione INDA), è il testo di Aristofane, che entra in risonanza con la contemporaneità e specialmente con i conflitti in corso (nel primo caso a livello sociale,

²⁷ Cf. MASTROMARCO (2006 e 2012). Per un inquadramento generale del più ampio fenomeno della paratragodia si rimanda a RAU (1967).

nell'altro internazionale). Un altro punto di contatto tra loro è il coro, che i due registi considerano perno dei rispettivi spettacoli, come nell'antica Atene.

Entrambi possono disporre di un numero di coreuti e di attori eccezionalmente ampio, ben superiore a una produzione *standard*, e di un arco di tempo insolitamente lungo per le prove: Martinelli infatti tiene periodici laboratori e incontri, coi suoi collaboratori, nell'arco dell'intero anno scolastico, mentre Salvo ha tenuto lezioni agli allievi dell'Accademia della Fondazione INDA (ADDA) che formano il coro siracusano. Queste condizioni consentono ai registi di moltiplicare gli attori e creare movimentate scene di gruppo – punto di forza dei due spettacoli – com'è evidente sin dal prologo.

Qui si concentra già nell'originale il maggior numero di battute rivolte al pubblico: a riprova della volontà di Aristofane di far arrivare il suo messaggio di pace in modo diretto e immediato, forte e chiaro. Il prologo comico è tradizionalmente riservato a 'scaldare il pubblico' e gettare le basi dell'intesa reciproca, nonché della vicenda comica. Nel testo originale ci sono due servi in scena: secondo le consuetudini comiche dell'epoca, e la rigida gerarchia tra attori, il primo servo è impersonato dal primo attore; spetta a lui parlare agli spettatori, conquistarne la solidarietà, e nella *Pace* inizia lamentandosi della sua sorte; il secondo attore gli fa da assistente, ossia da "spalla" in gergo teatrale, porgendogli le battute e aiutandolo nella preparazione del cibo per lo scarabeo²⁸.

Nei due spettacoli in esame il prologo si dilata notevolmente, con l'aggiunta di battute rivolte al pubblico e 'lazzi' alla maniera dei Comici dell'Arte: si veda ad esempio il fraintendimento sul termine greco *skatophagos* (ossia letteralmente 'mangiamerda', riferito allo scarabeo) inteso in senso figurato, e non proprio, da un ipotetico spettatore definito da Aristofane 'uno della Ionia' (ma a Siracusa diventa "uno di Agrigento", e nella successiva replica ad Agrigento è "uno di Palermo"). Con un procedimento tipico del lazzo la coprolalia si amplia e deborda in un concerto di voci, infarcito di interiezioni, intercalari e termini dialettali: ovviamente Martinelli attinge alla lingua d'uso dei ragazzi, di Napoli e dintorni (con notevoli varianti locali); anche Salvo 'gioca in casa' usando soprattutto il siciliano, più altri dialetti funzionali alla scena: il toscano, il napoletano per servi, mercanti e comprimari, il milanese per Ermes (Massimo Verdastro, ottima 'spalla' del protagonista, lo rende un *viveur* o 'uomo di mondo', con evidente complesso di superiorità).

Non si limitano certo ai dialetti le differenze tra gli interpreti dei due spettacoli: Martinelli lavora con un gruppo eterogeneo per provenienza, età, formazione e condizione (dai quartieri spagnoli di Napoli alla periferia), che perlopiù si accostano per la prima volta al teatro. Si possono definire eufemisticamente 'vivaci', per non dire

²⁸ Su questo prologo si veda CACIAGLI – NAPOLITANO – TREU (2016, 123s.).

turbolenti, spesso a rischio di abbandono scolastico e di reclutamento nella criminalità organizzata. Salvo invece può contare su allievi selezionati, bene addestrati e motivati, che seguono un percorso professionale di tre anni coronato dallo spettacolo al teatro greco²⁹.

Ben diversi sono anche i contesti e gli spazi dei due spettacoli: Arrevuoto è un progetto pedagogico, pubblico e sociale, destinato soprattutto alle fasce più fragili della popolazione e ad aree degradate (non a caso è ospitato nell’Auditorium di Scampia, aperto per l’occasione, dopo anni di abbandono e incuria); la *Pace* siracusana invece deve tener conto prima di tutto del monumento in cui si svolge, prezioso e fragile, polo d’attrazione e simbolo identitario di un’intera città, antica colonia greca e oggi meta turistica internazionale, dove si svolge dal 1914 il più importante festival di spettacoli classici italiano. Quest’ultimo ha inevitabilmente una platea ampia e eterogenea, dove si mescolano siracusani e siciliani, stranieri e turisti, spettatori casuali e occasionali a fianco di altri più assidui e competenti, inclusi studenti e docenti di scuola superiore, in particolare durante l’annuale Festival dei Giovani di Palazzolo Acreide (si veda Giovannelli 2014).

A un pubblico così composito, ma anche esigente, si rivolge il ‘programma di sala’ edito da Fondazione Inda, con la traduzione e molte informazioni utili. Nel caso di *Pace* spicca un’avvertenza iniziale che segnala variazioni e aggiunte al testo “per esigenze di scena” (Servito 2023, 98). Questa premessa fa ben sperare sulle prime i fautori di una traduzione marcatamente teatrale. In realtà a ben guardare sono ben poche le discrepanze tra il testo originale, la traduzione riportata sul libretto e quella che si ascolta a teatro. Fatto salvo il nome di Putin accostato a quello Cleone – quasi per dovere di cronaca – non sono tradotti con equivalenti italiani i nomi propri, anche se ‘parlanti’, delle vittime di *psogos*, né di personaggi come Trigeo (campione dei vignaioli) o Ierocle (interprete di oracoli, esponente di un’intera categoria di santoni e ciarlatani, interpretato dall’ottimo Verastro una volta smessi i panni di Ermes)³⁰.

Solo alcuni nomi ed epiteti divini sono distorti a scopi comici, da “Zeus Petonante” (Servito 2023, 100) a “Santozzeus” (p. 106), accompagnato da un opportuno tuono³¹. Poche le note a pie’ di pagina, o incorporate nel testo (tra parentesi e in corsivo dopo la battuta): destinate ovviamente al lettore, non allo spettatore, segnalano ora la parodia di un dramma euripideo, ora la citazione di autore (Archiloco fr.109 W: Servito 2023, 121) o ancora rimandi bibliografici essenziali come *Aristofane autore di teatro* (Russo 1962).

²⁹ Purtroppo una simile risorsa rappresentata dal coro non è sempre adeguatamente sfruttata e valorizzata dai registi, e non solo a Siracusa: cf. TREU (2013 e 2017).

³⁰ Si vedano, per i nomi comici, KANAVOU (2011) e GONZÁLEZ VÁZQUEZ (2016).

³¹ Nella commedia originale forse un rombo di tuono, prodotto da un’apposita macchina, preannunciava l’ingresso di Pemos: cf. BELARDINELLI (2023, 231).

Salvo rinuncia a inserti contemporanei, anche nella parabasi, diversamente da altre regie siracusane che le hanno integrate (*Lisistrata* di Solenghi, 2019) o scritte *ex novo* (*Donne a Parlamento* di Pirrotta, 2013). Di conseguenza non sembra valorizzata, bensì smorzata, la *vis* polemica di Aristofane (impersonato qui da un apposito attore) quando nella parabasi vanta i propri meriti, attacca i rivali, chiede ai giudici di votare per lui³².

A parziale risarcimento dell'occasione mancata interviene la nota di regia che si configura come vero e proprio saggio introduttivo: “Aristofane e l’anabasi Celeste” (Servito 2023, 17-19). Qui Salvo cita Pasolini come nume tutelare (l’elegia sul mondo contadino lo accomuna ad Aristofane) e fa dell’ispirazione agreste il filo conduttore dello spettacolo. Quest’ultimo è frutto – si sottolinea – di un lavoro d’*équipe* con validi collaboratori che nella nota di regia sono nominati e presentati (innovazione apprezzabile rispetto agli anni precedenti). Ad alcuni di loro sono riservati anche interventi specifici nelle pagine seguenti: Daniele Gelsi si rifà ai costumi di Danilo Donati nei film ‘greci’ di Pasolini (Servito 2023, 33); lo scenografo Alessandro Chiti (p. 21) definisce come ‘sfera celeste’ o ‘genesia’ la struttura geometrica di sua invenzione che sovrasta l’orchestra; Michele Ciacciofera (pp. 22-27) disegna e descrive le sue installazioni e oggetti scenici (in particolare le zampe meccaniche dello scarabeo), Patrizio Maria d’Artista elenca le sue fonti d’ispirazione per le musiche; infine una menzione speciale va a Miki Matsuse (coreografa giapponese, a lungo principale collaboratrice di Micha van Hoeke) che crea una danza di pace contro la guerra, citando la storia della sua patria, il Giappone, e il ricordo della bomba che colpì la sua famiglia a Nagasaki (Servito 2023, 43).

Sempre riguardo a danze e musiche è davvero lodevole il lavoro sul coro di allievi e corifei, sotto la supervisione di Elena Polic Greco e Simonetta Cartia. Canti e coreografie sono perno e punto di forza dell’intero spettacolo, per coesione e armonia, contraddistinti da movimenti circolari ampi e fluidi, da geometrie sceniche elaborate e complesse. Ne danno prova, nel primo ‘quadro’ aggiunto allo spettacolo, i due gruppi di soldati armati ‘alla greca’ che mimano un combattimento per rievocare il contesto originario, la guerra del Peloponneso. A seguire, nel prologo vero e proprio, i servi di Trigeo ruzzolano e corrono per l’orchestra, fanno roteare le gambe in ogni direzione e spingono comicamente enormi palle di sterco.

Ancor più movimentata è la *parodos*, con l’ingresso di un coro ‘panellenico’ chiamato da Trigeo a liberare la pace: tra le commedie superstiti è un *unicum* per diversi aspetti, dalla sua composizione – oggetto di dibattito tra gli interpreti – alle allusioni

³² Su questo passo (vv. 739-53) come ‘consuntivo’ della carriera aristofanea si veda RUSSO (1962, 212), sulla definizione di ‘buffoni’ cf. CACIAGLI – CORRADI – GIOVANNELLI – REGALI (2014) e CACIAGLI – CORRADI – REGALI (2016). Sulle altre parabasi, dalle molte forme e funzioni, cf. MASTROMARCO (1987), SIFAKIS (1971) e IMPERIO (2004).

metateatrali, legate ai movimenti e alle figure coreografiche³³. Le sue peculiarità emergono bene dal confronto con il segmento corrispondente alla *parodos* in altre commedie, in particolare nei citati *Acarnesi* dove il coro omonimo (composto di vecchi patrioti e ‘maratonomachi’, contrari alla pace) entra in scena inseguendo il latore della tregua, Anfiteo, e fiutandone le tracce. Quando Diceopoli rivela di esserne il ‘mandante’ il coro lo aggredisce, fisicamente e verbalmente, e lo scontro si protrae fino alla parabasi³⁴.

La *Pace*, invece, è la prima commedia conservata che non prende nome dal coro, e questo non a caso non ha una personalità ben definita, bensì fluida: viene presentato da Trigeo prima che entri in scena (e man mano durante il suo ingresso) come molto eterogeneo al suo interno; ne vengono elencati i componenti, tanto numerosi e diversi tra loro che alcuni interpreti ipotizzano che i coreuti siano affiancati inizialmente da comparse. Una simile ipotesi tuttavia risponde più ai nostri canoni di verisimiglianza che non a quelli antichi. Nulla vieta che Aristofane assegni al coro inizialmente un carattere multiforme e composito (funzionale al messaggio da trasmettere e all’allegoria che lo sostiene), un’identità multipla, una personalità sfuggente, per meglio evidenziare le tensioni, i dissapori e le resistenze che serpeggiano tra i Greci, e all’interno della città stessa, così da ostacolare e precludere il cammino verso la pace.

Tornando alla forma della *parodos*, il coro entra in scena ballando e dimenandosi per la gioia. Poi prolunga la danza finché gli è possibile, senza riuscire a frenarsi. Invano il protagonista l’invita al silenzio e alla calma, per paura di svegliare Polemos. Quest’ultimo trova una resa scenica molto efficace nella versione siracusana: appare come terrificante demone, mostruoso e mefistofelico, sulla soglia inferiore della sfera scenica, in mezzo a un’orchestra avvolta dal fumo, come se uscisse dalla bocca degli Inferi, e parla in greco antico con voce metallica e gutturale, distorta e amplificata.

La stessa scena si segnala per l’uso della botola al centro dell’orchestra: non solo ospita il servo di Polemos (qui chiamato “Macello”), ma si apre anche per risucchiare la grande cartina geografica che ricopre l’orchestra (immagine efficace di un mondo sull’orlo della distruzione). In seguito la stessa botola si trasforma nell’imboccatura della caverna dove la pace è rinchiusa: i coreuti si dispongono a raggera tutt’intorno, con le funi tese, tirando all’unisono. A coronamento dei loro sforzi appaiono da sottoterra tre figure femminili eteree, avvolte in candidi veli trasparenti: due sono allieve dell’Accademia, mentre la danzatrice Jacqueline Bulnés (già membro della Martha Graham Dance Company e docente ADDA) interpreta la pace. Appena liberata non parla,

³³ Si vedano le analisi di RUSSO (1962, 211-30) e TREU (1999, 24-27).

³⁴ Dopo la perorazione di Diceopoli in suo favore (parodia del *Telefo* euripideo) il coro di *Acarnesi* si divide in due fazioni (rispettivamente pro e contro il protagonista), per poi riunirsi subito prima della parabasi. Su quest’ultima in particolare cf. TREU (1999, 38-42) e RIU (1995).

come in Aristofane, ma poi per volontà del regista passa la maschera, e metaforicamente dà voce, a Elena Polic Greco. A quest'ultima è affidato l'intenso monologo finale, rivolto agli attori e al coro, ma anche al pubblico, dall'alto della sfera celeste.

A questo riguardo è d'obbligo una precisazione sullo spazio scenico, suddiviso in settori a cui corrispondono ambiti simbolici ben distinti. Trattandosi di uno spettacolo corale l'orchestra è nettamente la parte più utilizzata, dal prologo al festino finale, senza soluzione di continuità³⁵. La sua estesa superficie orizzontale rappresenta la terra, in netta contrapposizione all'elemento verticale che svetta al centro della scena. Quest'ultimo è a sua volta composto di un piano inferiore (il regno di Polemos) e uno superiore, con balconata praticabile, sul modello del *theologeion* (il regno celeste nettamente separato dal mondo degli uomini).

Qui a inizio spettacolo compare una figura eterea e sovrumana: suona una specie di corno e fa entrare i soldati armati. Più avanti sullo stesso tetto approda Trigeo, issato da una gru meccanica, e trova ad aspettarlo Ermes (con somma ironia Aristofane immagina il dio dei ladri lasciato a guardia dell'Olimpo). Qui, infine, sale Elena Polic Greco per rivolgere al pubblico il monologo finale: si tratta – avverte una nota – di una 'tirata' (*rhesis*) tragica, tratta dalle *Fenicie*, vv. 528-85 (traduzione di Nicola Cadoni e adattamento di Daniele Salvo: Servito 2023, 145s.). Nella tragedia euripidea Giocasta si rivolge ai figli "l'un contro l'altro armato" per scongiurare il duello fratricida – senza riuscirci – ma ha valenza universale il suo invito a deporre le armi, a cercare soluzioni pacifiche, a battersi per la concordia e l'uguaglianza. Un monito finora disatteso, dall'antica Grecia a oggi, sulla scena e nella realtà. Difatti lo spettacolo si chiude, così come si era aperto, all'insegna della violenza: nel prologo aggiunto da Salvo al testo si affrontavano soldati greci, nell'epilogo si allude chiaramente alle guerre di oggi. Cala il buio, rimane un senso d'angoscia, solo in parte alleviato dagli applausi finali riservati alla compagnia.

5. Conclusioni

L'analisi fin qui condotta completa il quadro sopra tracciato della fortuna scenica della *Pace*: molti allestimenti di successo evocano efficacemente una guerra reale, concreta, in senso proprio o figurato, ben presente nella memoria e nella mente degli spettatori. Su questi presupposti si basano altri fattori che concorrono alla riuscita di uno spettacolo, legati di volta in volta al luogo e al contesto della rappresentazione, alle scelte e

³⁵ Nella seconda parte della commedia l'orchestra viene riempita di tavoli e oggetti, prodotti della terra, attrezzi agricoli: tutti concorrono alla preparazione del sacrificio e del banchetto, mentre le musiche si fanno più ritmate e di sapore balcanico, come nei film di Kusturica. Si veda, per questa parte della commedia e le sue componenti di origine rituale, il già citato CORNFORD (1914, in particolare 12, 96, 101).

motivazioni della compagnia: in passato c'è chi ha inteso denunciare politiche guerrafondaie, colonialiste, espansionistiche o discriminatorie, chi ha attivamente protestato contro una guerra in corso, o ha sostenuto la causa della pace in vari modi e campi, in presenza di conflitti, sociali etnico-religiosi, politici, sessuali, come la guerra fredda nell'Europa divisa dal muro. Si sono riscontrate scelte drammaturgiche e registiche varie, con tagli e modifiche anche sostanziali al testo, inserti di commedie o tragedie, musiche contemporanee e 'prestiti' dal linguaggio televisivo e da altri media. Ma ad accomunare i casi sopra esaminati, e altri recenti (come quello, ancora in corso, di Bottega degli Apocrifi, v. nota 3) è soprattutto la 'fede' nel potere taumaturgico del teatro, dell'arte e della poesia: mettere in scena questa commedia può essere un passo simbolico verso la pace. Un 'antidoto' contro la guerra, e la violenza, si può trovare in Aristofane, in Cervantes, in tutti gli spettacoli delle Albe: da Elsa Morante con la sua *Canzone dei F.P. e degli I.M.* (da *Il mondo salvato dai ragazzini*) alla loro riscrittura del dramma sofocleo *I Satiri alla Caccia* (dove questa funzione simbolica e salvifica spetta alla lira, sottratta ad Apollo e ritrovata dai Satiri). Così scriveva nel 2006 lo stesso Martinelli presentando la sua *Pace* e il progetto 'Arrevuoto' (<https://www.teatrodellealbe.com/archivio/spettacolo.php?id=53>):

“Permettete, spettatori, che un pezzente parli agli ateniesi della loro città, stando dentro una commedia. Buffonate? Anche le buffonate sanno la verità” (Aristofane, *Acarnesi*)³⁶.

Immaginate un adolescente infuriato che scrive la sua prima commedia. La città di quell'adolescente è appena entrata in guerra, è assediata dai nemici, è travolta dalla peste. E allora la prima commedia di quel ragazzino è contro la guerra, contro tutte le guerre. Immaginate che quella guerra non finisca, che duri trent'anni, che quell'adolescente diventi adulto e continui a scrivere commedie spericolate e divertenti, percorse dall'ossessione di quel conflitto che sembra non finire mai. Immaginate che quell'adolescente, il padre della comicità occidentale, mantenga vivo in sé, fino all'ultima sua fatica, lo spirito del ragazzino ribelle, schierato contro il mondo dei "grandi", le logiche ferree e grigie di una vita dominata dalla violenza e dalla morte. Quell'adolescente è Aristofane, un greco vissuto 2500 anni fa. Il suo genio sta nel mettere insieme, nella stessa commedia, le schifezze e i sogni, le battute più oscure e i versi più cristallini, la merda e il cielo. Come nella *Pace*: Trigeo, della tribù di Atmonia, vuole farla finita con la guerra che insanguina Atene. Allora nutre un gigantesco scarabeo stercorario ("nu scarafone mangiamerda..."), e in groppa al fantastico animale sale su in cielo a liberare la Pace, rinchiusa in una grotta da stupide e crudeli divinità guerriere, per riportarla sulla terra.

Per questo ho proposto Aristofane ai 70 adolescenti infuriati di Napoli e Scampia, per questo ho riscritto il testo insieme a loro, nutrendolo delle loro improvvisazioni, lavorando su un filo sotterraneo di fantasmi e marionette che da Aristofane arriva

³⁶ La citazione rielabora *Acarnesi*, 496-500 (cf. MARZULLO 2003, 37). Per la definizione di 'buffonate' e la figura del 'buffone' (*bomolochos*) si vedano CACIAGLI – CORRADI – GIOVANNELLI – REGALI (2014), CACIAGLI – CORRADI – REGALI (2016), GIOVANNELLI – CAPRA (2016).

fino a Totò: perché la loro carica tenga vivo il segreto del teatro, la sua linfa dionisiaca e selvatica.

Il ‘suo’ Aristofane, condiviso con i suoi compagni di viaggio, è un visionario che traduce in commedie sogni e speranze di ieri e di oggi. Immagina un mondo che ancora non c’è, e lo porta sulla scena. Semplicemente, concretamente, parla di un futuro in cui tutto diventa possibile. Anche la pace. Basta volerlo. Era della stessa idea un altro pacifista visionario, citato in epigrafe. E la prossima messinscena aristofanea potrebbe idealmente chiudersi su queste note:

*Imagine all the people
Living life in peace...
You may say I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope one day you'll join us
And the world will be as one*



Foto 1: *Pace! Esorcismo da Aristofane* (2006) drammaturgia e regia di Marco Martinelli. Progetto "Arrevuoto: Scampia-Napoli". Foto di Stefano Cardone.



Foto 2: *Pace! Esorcismo da Aristofane* (2006) drammaturgia e regia di Marco Martinelli. Progetto "Arrevuoto: Scampia Napoli". Foto di Stefano Cardone.



Foto 3: *Acarnesi. Stop the War!* Drammaturgia e regia di Marco Martinelli. Giustino/Diceopoli (Nunzio Abbruzzese) conclude la tregua. Ravenna, Teatro Alighieri (3 giugno 2023). Foto di Marco Parollo.



Foto 4: *Acarnesi. Stop the War!* Drammaturgia e regia di Marco Martinelli. Giustino/Diceopoli (Silvio Huangi), sua moglie (Angelica Marano) e i becchini. Ravenna, Teatro Alighieri (3 giugno 2023). Foto di Marco Parollo.



Foto 5: *Acarnesi. Stop the War!* Drammaturgia e regia di Marco Martinelli. Il coro di bambini. Ravenna, Teatro Alighieri (3 giugno 2023). Foto di Marco Parollo.



Foto 6: *Acarnesi. Stop the War!* Drammaturgia e regia di Marco Martinelli. La festa finale. Ravenna, Teatro Alighieri (3 giugno 2023). Foto di Marco Parollo.



Foto 7: Il momento iniziale della *Pace*. Fondazione Inda, Teatro Greco di Siracusa 2023 (foto Centaro/AFI).



Foto 8: Giuseppe Battiston (Trigeo) vola sullo scarabeo. Fondazione Inda, Teatro Greco di Siracusa 2023 (foto Pantano/AFI).



Foto 9: Il coro di Contadini libera la Pace. Fondazione Inda, Teatro Greco di Siracusa 2023 (foto Centaro/AFI).



Foto 10: Gemma Lapi (Theoria), Jacqueline Bulnés e Federica Clementi (Opora). Fondazione Inda, Teatro Greco di Siracusa 2023 (Foto Aliffi/AFI).



Foto 11: Monologo finale della *Pace* con Elena Polic Greco. Fondazione Inda, Teatro Greco di Siracusa 2023 (foto Centaro/AFI).

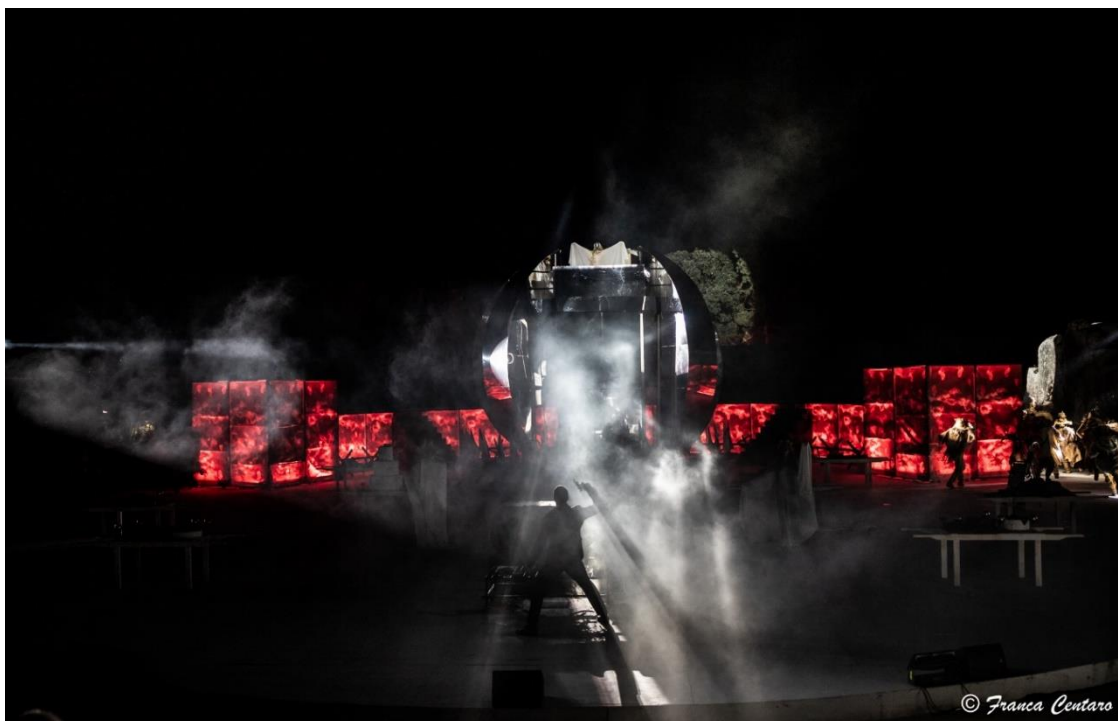


Foto 12: Finale della *Pace*. Fondazione Inda, Teatro Greco di Siracusa 2023 (foto Centaro/AFI).

riferimenti bibliografici

ALBINI 1971

U. Albini, *La Pace di Aristofane: una commedia minore?*, «PP» XXV/I 14-25 (anche in *Interpretazioni teatrali da Eschilo ad Aristofane*, Firenze 1972, 137-45).

ALBINI 1991

U. Albini, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano.

ALBINI 1997

U. Albini, *Riso alla greca. Aristofane o la fabbrica del comico*, Milano.

ALBINI 2002

U. Albini (a cura di), *Aristofane. Pace*, note di F. Barberis, Milano.

AMOROSO 1997

F. Amoroso, *Les représentations d'Aristophane en Italie au XXe siècle*, in P. Thiery – M. Menu (éds.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque Toulouse 1994, Bari, 549-73.

BASTIN-HAMMOU 2007

M. Bastin-Hammou, *Aristophanes' Peace on the XXth century French Stage. From Political Statement to Artistic Failure*, in E. Hall – A. Wrigley (eds.), *Aristophanes in performance 421 BC- AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, Oxford, 247-54.

BELARDINELLI 2023

A.M. Belardinelli, *Lo spettacolo teatrale dei Greci. Tecniche drammatiche e messa in scena*, Milano.

BETA 2004

S. Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane. Parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma (= «Suppl. Bollettino dei Classici» XXI/XXII).

BETA 2022

S. Beta, *La donna che sconfigge la guerra. Lisistrata racconta la sua storia*, Roma.

BRAUCCI – CARLOTTO 2009

M. Braucci – R. Carlotto (a cura di), *Arrevuoto. Scampia-Napoli. Drammaturgie di Marco Martinelli*, Napoli.

BRELIICH 1975

A. Brelich, *Aristofane, commedia e religione*, in M. Detienne (a cura di), *Il mito. Guida storico-critica*, Roma-Bari, 104-18 (note a pp. 262-67).

CACIAGLI – CORRADI – GIOVANNELLI – REGALI 2014

S. Caciagli – M. Corradi – M. Giovannelli – M. Regali, *Un lessico per il teatro antico. Buffoni e Bomolochoi*, «Stratagemmi» XXIX/XXX 73-102.

CACIAGLI – CORRADI – REGALI 2016

S. Caciagli – M. Corradi – M. Regali, *Buffoni e 'bomolochoi'*, «Lessico del Comico» I 135-64 <https://riviste.unimi.it/index.php/lessicodelcomico/article/view/8758/8342>.

CACIAGLI – NAPOLITANO – TREU 2016

S. Caciagli – M. Napolitano – M. Treu, *Prologhi aristofanei: variabili e costanti in apertura di commedia*, «Lessico del Comico» I 98-134 <https://riviste.unimi.it/index.php/lessicodelcomico/article/view/8676>.

CANFORA 2017

L. Canfora, *Cleofonte deve morire. Teatro e politica in Aristofane*, Roma-Bari.

CASSIO 1985

A.C. Cassio, *Commedia e partecipazione: la Pace di Aristofane*, Napoli.

CECCARELLI 2020

S. Ceccarelli, *Una comicità dissonante. Qualche riflessione sui finali di Aristofane (425-421 A.C.)*, in L. Austa (a cura di), *Frammenti sulla scena online*, I – Volume speciale *Il teatro della polis tra intrattenimento e politica* (Atti del convegno internazionale Pisa 2019), Torino, 1-26.

CORNFORD 1914

F.M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, London.

DEBIDOUR 1965-1966

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

DEGANI 1987

E. Degani, *Insulto ed escrologia in Aristofane*, «Dioniso» LVII 31-47.

DEGANI 1988

E. Degani, *Giambo e commedia*, in E. Corsini (a cura di), *La polis e il suo teatro*, vol. II, Padova, 157-79.

DEGANI 1990

E. Degani, *Appunti per una traduzione delle Nuvole aristofanee*, «Eikasmòs» I 119-46 http://www2.classics.unibo.it/eikasmos/eik_pdf/1990/Degani_90a.pdf.

EHRENBERG 1957

V. Ehrenberg, *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della commedia attica antica*, Firenze.

FABBRO 2018

E. Fabbro, *La trasgressione felice nelle commedie 'pacifiste' di Aristofane*, «Dioniso» VIII 121-64.

GIOVANNELLI 2014

M. Giovannelli, *Quale orizzonte per gli spettacoli classici di Siracusa*, «Mantichora» IV 35-41 <https://cab.unime.it/journals/index.php/IJPS/article/view/2764/2442>.

GIOVANNELLI 2016

M. Giovannelli, *Partiture del comico. I copioni di Aristofane sulla scena di oggi*, «Dioniso» VI 207- 20.

GIOVANNELLI 2018

M. Giovannelli, *Aristofane nostro contemporaneo. La commedia antica in scena oggi*, Roma.

GIOVANNELLI – CAPRA 2016

M. Giovannelli – A. Capra, *Cultura e spettacolo: le parole della commedia in viaggio nel tempo (bomolochos ed elenchos)*, in A. Camerotto – S. Maso, *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico*, Milano, 15-32.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ 2016

C. González Vázquez (a cura di), *Diccionario de personajes de la comedia antigua*, Zaragoza.

HALL – WRIGLEY 2007

E. Hall – A. Wrigley (eds.), *Aristophanes in performance 421 BC- AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, Oxford.

HALLIWELL 1999

S. Halliwell (ed.), *Aristophanes: Acharnians, Knights, Wasps, Peace*, Oxford.

HALLIWELL – SOMMERSTEIN – HENDERSON – ZIMMERMANN 1993

F.S. Halliwell – A. Sommerstein – J. Henderson – B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy, and the Polis*, Bari.

HARDWICK – HARRISON 2013

L. Hardwick – S. Harrison (eds.), *Classics in the Modern World: a 'Democratic Turn'?*, Oxford.

HENDERSON 1991²

J. Henderson (1991²), *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy* (1975), Oxford.

IACHINO 2023

A Iachino, *Diceopoli, maledetto toscano. Aristofane secondo I Sacchi di Sabbia*, «Stratagemmi Prospettive Teatrali» 31 gennaio <https://www.stratagemmi.it/diceopoli-maledetto-toscano-aristofane-secondo-i-sacchi-di-sabbia/>.

IMPERIO 2004

O. Imperio, *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli, Bari.

KANAVOU 2011

N. Kanavou, *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin-New York.

LANZA 1989a

D. Lanza, *Lo spazio scenico dell'attor comico*, in L. De Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Trento, 28-30/03/1988), Firenze, 179-91.

LANZA 1989b

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

LANZA 1991

D. Lanza, *Aristofane rigattiere*, in R. Alonge – G. Livio (a cura di), *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico* (Atti del Convegno Internazionale, Centro regionale universitario per il teatro, Torino, 17-19/04/1989), Genova, 51-62.

LANZA 1992

D. Lanza, *Diceopoli vs deboli sorrisi*, «L'immagine riflessa» I 49-65.

LANZA 2012

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

LAURIOLA 2004

R. Lauriola, *Aristofane, Eracle e Cleone: sulla duplicità di un'immagine aristofanea*, «Eikasmòs» XV 85-99.

MARTINELLI 2016

M. Martinelli, *Aristofane a Scampia. Come far amare i classici agli adolescenti con la non-scuola*, Milano.

MARTINELLI 2022

M. Martinelli, *Pace! Esorcismo da Aristofane*, in M. Treu (a cura di), *A lezione di regia teatrale. Conoscere lo spettacolo teatrale attraverso il racconto degli allestimenti*, Quaderno IV, Milano, 121-91.

MARTINELLI 2023

M. Martinelli, *Coro*, Genova.

MARZULLO 2003

B. Marzullo (a cura di), *Aristofane, Le Commedie*, Milano.

MASTROMARCO 1983

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

MASTROMARCO 1987

G. Mastromarco, *La parabasi aristofanea tra realtà e poesia*, «Dioniso» LVII 75-93.

MASTROMARCO 1988

G. Mastromarco, *L'odore del mostro*, «Lexis» II 209-15.

MASTROMARCO 1989

G. Mastromarco, *L'eroe e il mostro (Aristofane, Vespe 1029-1044)*, «Rivista di filologia e istruzione classica» CXVII 410-23.

MASTROMARCO 1992

G. Mastromarco, *La commedia*, in *Lo Spazio Letterario nella Grecia Antica*, vol. II, Roma, 335-77.

MASTROMARCO 1993

G. Mastromarco, *Il commediografo e il demagogo*, in F.S. Halliwell – A. Sommerstein – J. Henderson – B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy, and the Polis*, Bari, 341-57.

MASTROMARCO 2006

G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (a cura di), *Komoidotragoidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa, 137-91.

MASTROMARCO 2012

G. Mastromarco, *Dal Bellerofonte di Euripide alla Pace di Aristofane*, in A. Melero – M. Labiano – M. Pellegrino (a cura di), *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo: problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce, 93-118.

MASTROMARCO 2017

G. Mastromarco, *L'impegno pacifista di Aristofane*, in L. Di Vasto (a cura di), *Vincenzo Di Benedetto: il filologo e la fatica della conoscenza*, Castrovillari, 135-61.

NAPOLITANO 2017

M. Napolitano, *I finali di Aristofane tra utopia e disincanto*, in G. Mastromarco – P. Totaro – B. Zimmermann (a cura di), *La commedia attica antica. Forme e contenuti*, Lecce, 321-41.

OLSON 1998

D. Olson (ed.), *Aristophanes, Peace*, Oxford.

OLSON 2013

D.S. Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception*, Berlin.

PADUANO 2002

G. Paduano (a cura di), *Aristofane, Pace*, Milano.

RAU 1967

P. Rau, *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München.

REVERMANN 2014

M. Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge.

RIU 1995

X. Riu, *Gli insulti alla polis nella parabasi degli Acarnesi*, «QUCC» L n.s. II 59-66.

ROCHFORT-GUILLOUET 2002

S. Rochefort-Guilouet (éd.), *Analyses et réflexions sur Aristophane, La Paix*, Paris.

ROSEN 2007

R.M. Rosen, *Making Mockery: the Poetics of Ancient Satire*, New York.

RUSSO 1962

C.F. Russo, *Aristofane Autore di teatro*, Firenze, Sansoni.

SAVINO 1977

E. Savino (a cura di), *Aristofane, Pace, Uccelli, Pluto*, Milano.

SCHIRONI 2007

F. Schironi, *A Poet without gravity: Aristophanes on the Italian Stage*, in E. Hall – A. Wrigley (eds.), *Aristophanes in performance 421 BC- AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, Oxford, 267-75.

SCOLARI – TENTORIO 2022

E. Scolari – G. Tentorio, *Imparare a ridere con Aristofane: maestri d'eccezione I Sacchi di sabbia*, «PaneAcquaCulture» 2 novembre
<http://www.paneacquaaculture.net/2022/11/02/imparare-a-ridere-con-aristofane-maestri-deccezione-i-sacchi-di-sabbia/>.

SEIDENSTICKER 2007

B. Seidensticker, *'Aristophanes is back!' Peter Hacks's Adaptation of Peace*, in E. Hall – A. Wrigley (eds.), *Aristophanes in performance 421 BC- AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, Oxford, 194-208.

SERVITO 2023

E. Servito (a cura di), *Aristofane. La pace*, programma di sala Fondazione INDA, Siracusa.

SIFAKIS 1971

G.M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses, A Contribution to the History of Attic Comedy*, London.

SILVA 1998-2004

M. de Fátima Sousa e Silva (a cura di), *Representações de teatro clássico no Portugal contemporâneo*, Coimbra, 3voll.

SOMMERSTEIN 1985

A.H. Sommerstein (ed.), *Aristophanes. Peace*, Warminster.

STEEN 2000

G. van Steen, *Venom in Verse. Aristophanes in modern Greece*, Princeton (NJ).

STEEN 2007

G. van Steen, *From Scandal to Success Story: Aristophanes' Birds as Staged by Karolos Koun*, in E. Hall – A. Wrigley (eds.), *Aristophanes in performance 421 BC- AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, Oxford, 155-78.

TAILLARDAT 1965

J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris.

TAUFER 2015

M. Taufer (ed.), *Studi sulla commedia attica*, Freiburg im Breisgau.

THIERCY – MENU 1997

P. Thiery – M. Menu (a cura di), *Aristophane: la langue, la scène, la cité* (Actes du colloque Toulouse 1994), Bari.

TREU 1999

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

TREU 2007

M. Treu, *Poetry and Politics. Advice and Abuse. The Aristophanic Chorus on the Italian Stage*, in E. Hall – A. Wrigley (eds.), *Aristophanes in performance 421 BC- AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, Oxford, 255-66.

TREU 2013

M. Treu, *Who's afraid of Aristophanes? The Troubled Life of Ancient Comedy in 20th-century Italy*, in D.S. Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception*, Berlin, 945-63.

TREU 2017

M. Treu, *Tre talenti a Siracusa*, «CC» 17 Agosto

<https://classicocontemporaneo.eu/index.php/aggiornamenti/eventi/337-tre-talenti-a-siracusa>.

TREU 2022

M. Treu, *Aristofane, Pace*, in Ead. (a cura di), *A lezione di regia teatrale. Conoscere lo spettacolo teatrale attraverso il racconto degli allestimenti*, Quaderno IV, Milano, 11-120.

TREU (in c.d.s.)

M. Treu, *Playing Classical Drama – “Young” Theatre Festivals and the “non-school” of Ravenna*, in J. Harrisson – M. Lindner – L. Unceta Gómez (eds.), *Playful Classics. Classical Reception as a Creative Process*, London.

VARAKIS 2007

A. Varakis, *The Use of Masks in Koun’s Stage Interpretations of Birds, Frogs, and Peace*, in E. Hall – A. Wrigley (eds.), *Aristophanes in performance 421 BC- AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, Oxford, 179-93.

VARAKIS 2013

A. Varakis, *Aristophanic Performance as an All-inclusive Event. Audience Participation and Celebration in the Modern Staging of Aristophanes Comedy*, in L. Hardwick – S. Harrison (eds.), *Classics in the Modern World: a ‘Democratic Turn’?*, Oxford, 213-25.

VILARDO 1976

M. Vilardo, *La forma della comicità nella Pace di Aristofane*, «Dioniso» XLVII 54-81.

VOLLI 1992

U. Volli, *Arnoldo Foà cerca ‘Pace’ ma gli dei sono lontani*, «la Repubblica», 13 settembre

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/09/13/arnoldofoa-cerca-pace-ma-gli.htm>.

WHITMAN 1964

C.H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA).

WILLI 2003

A. Willi, *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford.

YAARI 2013a

N. Yaari, *Constructing Bridges for Peace and Tolerance. Ancient Greek Drama on the Israeli Stage*, in L. Hardwick – S. Harrison (eds.), *Classics in the Modern World: a ‘Democratic Turn’?*, Oxford, 227-44.

YAARI 2013b

Aristophanes in Israel: Comedy, Theatricality, Politics in D.S. Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception*, Berlin, 964-83.

ZIMMERMANN 2012

B. Zimmermann, *Le personificazioni nella commedia greca del V secolo a.C.*, in G. Moretti – A. Bonandini, *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento, 15-27.

ZIMMERMANN 2016

B. Zimmermann, *La commedia greca dalle origini all'età ellenistica*, Roma.

ZYL SMIT 2007

B. van Zyl Smit, *Freeing Aristophanes in South Africa: from High Culture to Contemporary Satire*, in E. Hall – A. Wrigley (eds.), *Aristophanes in performance 421 BC- AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, Oxford, 232-46.

siti consultati

APGRD (Oxford): apgrd.oc.co.uk

Fondazione Inda (Siracusa): indafondazione.org

Pane Acqua Culture: Paneacquaculture.net

Stratagemmi. Prospettive teatrali: stratagemmi.it

Teatro delle Albe (Ravenna): teatrodellealbe.com

Thespis (Coimbra)

uc.pt/cech/investigacao/projetos-complementares/classics-open-science/base-de-dados-thespis/

LOCANDINE

Arrevuoto. Scampia-Napoli

PRIMO MOVIMENTO - 2006 *Pace!* esorcismo da Aristofane

Drammaturgia e regia: Marco Martinelli

Guide: Maurizio Lupinelli, Alessandra Renda, Oreste Brando, Federica Lucchesini, Anita Mosca, Barbara Pierro

In scena: Mario Emanuele Abbate, Martina Alteri, Oliver Andjelkovic, Valeria Arnone, Giuseppina Ascione, Jasmin Avdo, Antonio Bastelli, Maria Betteghella, Maria Brilla, Oreste Brando, Maria Pia Calandro, Mirko Calemme, Rosa Canò, Salvatore Capasso, Gianmarco Carniero, Luana Cartigiano, Domenico Caruso, Alba Celentano, Giuseppina Cervizzi, Chiara Ciccarelli, Martina Ciotola, Bruna Cuccari, Isabella Dell'Andro, Biagio Di Bennardo, Antonietta Esposito, Jessica Esposito, Mena Esposito La Rossa, Rosario Esposito La Rossa, Alessia Fabbrini, Noemi Fabiano, Marinì Fernando, Marika Ferraro, Emma Ferulano, Giuliana Fiorellino, Valentina Fornario, Maurizio Gallo, Marcello Germoglio, Christian Giroso, Serena Iovine, Gianni Jasar, Gelian Jasar, Dusko Jovanovic, Manuela Lipariti, Federica Lucchesini Maurizio Lupinelli, Daniele Mango, Mena Marinetti, Marco Martinelli, Giordana Marzano, Ludovica Massimo Esposito, Vittorio Matafora, Serena Mattiello, Emanuele Miano, Mariarita Migliore, Alessandra Montuori, Anita Mosca, Imma Nunziata, Laura Ottieri, Luca Parmigiano, Barbara Pierro, Maurizio Piscopo, Veronica Pfeiffer, Bianca Polidoro, Valeria Pollice, Regina Prete, Giuseppe Prudente, Alessandro Renda, Vincenzo Romanelli, Giorgia Russo, Andrea Saggiomo, Oridana Stevic, Antonio Stornaiuolo, Lena Stornaiuolo, Anna Tancredi, Giovanni Rodrigo Vastarella.

Collaborazione spazio luci: Vincent Longuemare e Ermanna Montanari

Collaborazione costumi: Ermanna Montanari e Maica Rotondo

Collaborazione drammaturgica: Maurizio Braucci

Assistenti alla regia: Maurizio Lupinelli e Alessandro Renda.

Fonico: Antonio Gatto

Elettricisti: Peppe Cino e Samos Santella

Macchinisti: Enzo Palmieri e Luigi Sabatino

Fotografo di scena: Stefano Cardone

Stampa foto Biagio Ippolito

Realizzato in collaborazione con: Ravenna Teatro-Teatro Stabile di Innovazione e con Scuola Media Carlo Levi, I. I. S. Scampia, Liceo Elsa Morante, Liceo Classico Antonio Genovesi, Gruppo chi rom e ... chi no.

Una produzione Mercadante Teatro Stabile di Napoli diretto da Ninni Cutaia con il sostegno di: Comune di Napoli | Assessorato alla Cultura, Presidenza Regione Campania con l'adesione di Provincia di Napoli | Assessorato alle Politiche Scolastiche e Formative, Circoscrizione Scampia, il Gridas con il patrocinio di: Comune di Roma, con il contributo di: ACEA spa, in collaborazione con: RAI SAT RAGAZZI

Scampia | Teatro Auditorium, venerdì 21 aprile ore 21.00

Napoli | Teatro Mercadante, lunedì 24 aprile ore 21.00

Roma | Teatro Argentina, martedì 30 maggio ore 21.00

PACE di Aristofane - Fondazione INDA
TEATRO GRECO DI SIRACUSA
9-13 GIUGNO 2023

indafondazione.org/pace

CAST

TRIGEO | Giuseppe Battiston

ERMES/IEROCLE | Massimo Verdastrò

SERVO DI TRIGEO I | Simone Ciampi

SERVO DI TRIGEO II / ARISTOFANE | Martino Duane

FIGLIA DI TRIGEO I | Francesca Mária

FIGLIA DI TRIGEO II | Stella Pecollo

POLEMOS / MERCANTE DI ZAPPE | Patrizio Cigliano

MACELLO | Gaetano Aiello

MERCANTE DI ARMI | Giuseppe Rispoli

FABBRICANTE DI FALCI | Paolo Giangrasso

LA PACE | Jacqueline Bulnés

LA PACE (MONOLOGO FINALE) | Elena Polic Greco

OPORA (DEA DEL RACCOLTO) | Federica Clementi

THEORIA (DEA DELLA FESTA) | Gemma Lapi

CORIFEI | Gaetano Aiello, Simonetta Cartia, Simone Ciampi, Patrizio Cigliano, Enzo Curcurù, Martino Duane, Marcella Favilla, Paolo Giangrasso, Elena Polic Greco, Francesco Iaia, Giancarlo Latina, Francesca Mária, Stella Pecollo e Giuseppe Rispoli

Con la partecipazione degli allievi dell'Accademia d'Arte del Dramma Antico

CORO | Clara Borghesi, Davide Carella, Alberto Carbone, Carlotta Ceci, Federica Clementi, Alessandra Cosentino, Giovanni Costamagna, Christian D'Agostino, Carloandrea Pecori Donizetti, Ludovica Garofani, Enrica Graziano, Althea Maria Luana Iorio, Denise Kendall Jones, Domenico Lamparelli, Gemma Lapi, Zoe Laudani, Emilio Lumastro, Marco Maggio, Carlo Marrubini Bouland, Carlotta Maria Messina, Moreno Pio Mondì, Matteo Nigi, Giuseppe Oricchio, Edoardo Pipitone, Beatrice Ronga, Francesco Ruggiero, Jacopo Sarotti, Massimiliano Serino, Davide Sgamma, Francesca Sparacino, Stefano Stagno, Giovanni Taddeucci, Siria Sandre Veronese, Elisa Zucchetti.