

LA CONTROVERSA EREDITÀ DELLA *MIMESIS* COMICA

Una colonna infranta di un edificio ormai diruto: così Stephen Halliwell definisce, nella sua monografia dedicata all'argomento¹, lo statuto attuale della *mimesis*. L'immagine scelta, che evoca l'idea di una antica grandezza irrimediabilmente perduta, sottolinea quanto instabile sia l'eredità di una delle nozioni che hanno più profondamente influenzato la prassi letteraria e la riflessione teorica occidentale. Le stratificazioni semantiche e critiche sul lemma sono tali e tante da rendere assai arduo ogni tentativo di tracciare un limitato perimetro del concetto, o anche semplicemente di definire un chiaro oggetto di analisi.

Un significativo indicatore di un simile orizzonte di complessità è l'incertezza che si presenta anche solo di fronte alla traduzione del termine. Nelle edizioni italiane dell'opera di Aristofane, di Platone e Aristotele (per citare solo alcune delle pietre miliari nella storia letteraria del lemma) la scelta più frequente è "imitazione"², ma studiosi, critici e filosofi novecenteschi mettono in guardia dalle soluzioni traduttive troppo affrettate: così, per esempio, Derrida nota che il termine "ne faut pas se hâter de traduire surtout par imitation"³ e anche Barthes insiste sulla necessità di mettere in questione l'equivalenza *mimesis*/imitazione, per interrogarsi invece sull'idea della "rappresentazione"⁴.

La proposta di un'altra possibile resa arriva da un antichista come Glenn Most, che suggerisce piuttosto la sfera semantica della 'realizzazione': "Mīmēsis is usually translated 'imitation', but in fact its central meaning is closer to 'actualization': objects, events, or actions which, because they are divine, past or canonical, belong to a more valuable domain of reality than our quotidian lives but are therefore in some way remote from us, enjoin upon us the obligation to restore their actuality"⁵.

Il dibattito traduttivo non è naturalmente destinato ad esaurirsi, e mette in luce un panorama di non riducibile complessità: quale eredità lascia al contemporaneo quel concetto fecondo nato nell'alveo della cultura greca classica? E quanto è saldo il legame tra le riflessioni teoriche moderne e con-

¹ Halliwell 2002, 344: "little more than a broken column surviving from a long-delapidated classical edifice".

² Si veda, del tutto *exempli gratia*, D. Del Corno in Prato 2001 (a *Tesmoforiazuse* 156); Vegetti 1998 (a *Repubblica* 3.392c-d); Gallavotti 1974 (a *Poetica* 6.1450a4-5).

³ Derrida 1972, 209.

⁴ Barthes 1993-1995, 1591: "representation is not defined directly by imitation". Per una trattazione estesa del problema di traduzione, ancora Halliwell 2002, 6-8.

⁵ Most, *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, <https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/mimesis/v->> (ultima visita settembre 2017).

temporanee sulla mimesis, e l'area semantica delle fonti antiche?

Il tema è, naturalmente, troppo vasto per poterlo trattare qui in modo esaustivo. In questa sede mi limiterò ad alcune riflessioni necessariamente parziali, prendendo come punto di partenza la nozione di mimesis per come appare nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane: cercherò di mettere in luce come questa prima enunciazione teorica in prospettiva comica vanti una sua peculiare ricezione, non di rado messa in secondo piano nelle trattazioni teoriche sull'argomento⁶.

A scuola di mimesis: la bottega dell'attore

La prima enunciazione occidentale di una teoria della mimesis – così come Aristofane la fa pronunciare ad Agatone – è declinata in senso apertamente performativo: il personaggio-poeta esprime la necessità di un'assoluta aderenza tra il testo rappresentato e la personalità che se ne fa portatrice (146-156)⁷. In questo processo 'mimetico' il corpo del poeta-'performer' diventa 'medium' cangiante del contenuto espresso, dovendo acquisire volta per volta i modi (πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν, 150) richiesti dal dramma, in un'identità tra attitudine fisica e oggetto della composizione poetica (con indicazioni di carattere normativo-prescrittivo: χρή 149; δεῖ 150, 152).

La parte immediatamente seguente della commedia offre, di fatto, una messa in pratica della teoria appena enunciata: il Parente, con la supervisione di Euripide e di Agatone, si traveste da donna per presentarsi alle feste Tesmoforie, conformemente a quanto richiesto dal dramma.

Mimesis è dunque, nella formulazione del poeta, anche lo sforzo dell'attore (nel caso del Parente, lo sforzo è particolarmente doloroso!)⁸ di aderire all'oggetto o al personaggio rappresentato attraverso il suo corpo (τὸ σῶμα 152; ἐν τῷ σώματι 154). Si tratta dunque di una teoria dall'esplicita valenza metateatrale: Euripide incarna una funzione quasi registica preparando l'attore – con quello che oggi si chiamerebbe un vero e proprio 'training' – in vista del suo agone. Una fase fondamentale, in questo processo di trasformazione di sé, è il travestimento: una metamorfosi che avviene prima per sottrazione attraverso il denudamento e la depilazione⁹, e poi attraverso l'acqui-

⁶ Significativamente il passo occupa in Halliwell 2002 solo una nota a piè di pagina (n. 35, 51).

⁷ Per un commento più ampio al passo di *Tesmoforiazuse* rimando all'articolo di Dino De Sanctis 2018, in questo stesso volume. Ma cf. anche i contributi di Caciagli e Regali 2018: i quattro articoli, in continuità con il metodo portato avanti dal gruppo di ricerca (cf. lessicodelcomico.unimi.it), sono pensati allo stesso tempo come indipendenti ma interconnessi.

⁸ Il Parente viene depilato nelle parti intime con una bruciatura (215-216).

⁹ Slater 2002, 157.

sizione progressiva di numerosi costumi e accessori femminili (249-267).

Lo stesso schema si trova anche nell'apertura degli *Acarnesi* dove – anche se non abbiamo un riferimento esplicito alla mimesis – traspare comunque “una decisiva e vivace rappresentazione dei processi mimetici che concorrono alla costruzione dell'ἦθος del personaggio”¹⁰. In questo caso è Diceopoli a doversi travestire (ἐνσκευάσασθαι 384) da eroe euripideo, per impietosire il cuore dei carbonai: se il procedimento funzionerà, egli potrà rendere convincente la lunga ῥῆσις a favore della pace (416). La casa di Euripide (dalla quale Diceopoli trae volta per volta gli strumenti per la sua performance) è, nella felice definizione di Niall Slater, una vera e propria “bottega del rigattiere”¹¹.

Qui il processo mimetico si realizza in modo duplice: il tragediografo appare goffo e straccione come i personaggi che ha creato (410-417) e allo stesso modo anche Diceopoli deve impersonarne uno attraverso il travestimento teatrale.

Euripide negli *Acarnesi* e Agatone nelle *Tesmoforiazuse* aprono dunque le porte della propria bottega, e mettono i loro strumenti mimetici nelle mani di due goffi allievi di mimesis: Diceopoli e Mnesiloco.

Ma si tratta, come vedremo, di ‘cattivi maestri’: i due poeti sono infatti, nell'orizzonte dell'opera, largamente inaffidabili, legati alla sfera dell'inganno e della menzogna, rappresentanti del polo opposto a quello su cui si muove l'asse di valore della commedia. Come potranno trarne utilità i due protagonisti?

A cosa serve la mimesis?

Lo sforzo di adesione all'oggetto rappresentato è, nelle due commedie menzionate, del tutto utilitaristico: l'immedesimazione¹² è finalizzata cioè al raggiungimento di uno scopo preciso, la persuasione di un interlocutore o di un gruppo di interlocutori. Eppure, come vedremo, la pratica mimetica appresa non sarà di grande aiuto ai due protagonisti comici.

Gli ‘escamotages’ attuati risultano infatti poco o per nulla credibili, e il testo ne rimarca costantemente la natura artificiosa, di τέχνη. Il Coro non approva il piano macchinoso di Diceopoli (τί ταῦτα στρέφει τεχνάζεις τε, 385), e con una terminologia del tutto simile – seppur declinata in termini di

¹⁰ De Sanctis 2018, 35.

¹¹ Slater 2002, 54 descrive la casa di Euripide come “rag-and-bone shop”. La definizione è ripresa anche da Lanza 2012 e trasposta in “bottega da rigattiere” (192).

¹² La tensione di avvicinamento dell'attore al personaggio interpretato è di fatto paragonabile al processo che nelle moderne teorie dell'attore viene chiamato ‘immedesimazione’: cf. Bonanno 2006, 78 e n. 24.

ammirazione – il Parente si riferisce all’espedito pensato da Euripide (τοῦ γὰρ τεχνάζειν ἡμέτερος ὁ πυραμοῦς, 94). Se si guarda poi all’effettiva efficacia della performance nell’ampio raggio dello sviluppo drammatico, si può osservare come essa non imprima affatto una svolta decisiva¹³: il corso dell’azione non viene di fatto alterato dai tentativi mimetici e immedesimativi degli attori.

Negli *Acarnesi* il discorso di difesa di Diceopoli, pronunciato nei panni di un malconcio eroe euripideo, avrà l’effetto almeno apparente di dividere il coro in due parti: il primo semicoro non si lascia convincere, e intende comunque farla pagare duramente all’oratore (562-563); il secondo ammette invece di trovare giuste le sue argomentazioni (560-561 λέγει γ’ ἄπερ λέγει / δίκαια πάντα). Diceopoli resta incolume dagli attacchi, ma gli esiti dell’azione drammatica sono comunque limitati: il protagonista continuerà a parlare di una tregua conclusa con gli Spartani a titolo unicamente personale, né gli *Acarnesi* diverranno in alcun modo parte del piano comico.

Il travestimento, inoltre, non risulta funzionale a questo parziale processo di persuasione: i detrattori lo considerano un elemento sospetto (ταυτὶ σὺ τολμᾷς πτωχὸς ὦν ἡμᾶς λέγειν, 558), i sostenitori non ne fanno menzione, e sembrano non tenerne conto. Sono piuttosto le condivisibili argomentazioni a favore della pace, non certo le sembianze fisiche, a far breccia nel cuore del coro (e degli spettatori). Le più rilevanti parole di adesione alla prospettiva di Diceopoli arrivano, non a caso, dalla sezione parabatica (a partire dal v. 626), nella quale i membri del coro parlano dopo essersi ‘smascherati’ (ἀποδύντες 627): quando, cioè, la dimensione mimetica e finzionale è stata completamente abrogata.

La vanità dell’escamotage mimetico è ancora più evidente in *Tesmoforiazuse*. Il Parente, ormai ‘en travesti’ e clandestinamente introdotto alle Tesmoforie, desta i primi sospetti con il suo discorso (468-519), come un attore che non riesce a essere del tutto credibile nella sua parte. Poco dopo viene fermato durante un tentativo di fuga e, di fronte alle insistenti domande delle donne, viene scoperto e privato del suo travestimento (ἀπόδυσον αὐτόν 636). Il laborioso processo di vestizione operato da Agatone ed Euripide subisce così una repentina inversione, e il protagonista si ritrova al punto di partenza. Quella perplessità istintiva che il Parente aveva manifestato di fronte alla teoria della mimesis (con battute scurrili in puro stile comico, ai vv. 153 e 155) si rivela fondata: essa è, nella prospettiva della commedia, ridicola e del tutto indegna di fede.

¹³ Sull’azione persuasiva come inganno, e sull’esito ineffettuale dell’agone cf. Long 1972 e Giovannelli 2012.

La mimesis comica come anti-mimesis

Ma quali sono le ragioni profonde che condannano la mimesis al fallimento nella prospettiva della commedia? Per rispondere a questa domanda, bisogna controllare la carta d'identità dei due personaggi che se ne fanno portatori: Agatone ed Euripide sono due poeti tragici. La totale immedesimazione del 'performer' nel ruolo interpretato è, a tutti gli effetti, una pratica del tragico¹⁴: la sovrapposizione tra l'attore tragico e il personaggio del mito – senza 'filtri' metateatrali e distanzianti – è indirettamente confermata dalle testimonianze vascolari, che rendono talvolta impossibile distinguere tra una rappresentazione mitica e una raffigurazione in senso stesso teatrale¹⁵.

La commedia antica, è noto, non risparmia per la sua satira nessun aspetto caratterizzante del genere rivale. L'arrivo di Euripide alla festa delle donne dà infatti inizio a una incalzante, e assai stratificata, rappresentazione parodica delle prassi tragiche: i due parenti allestiscono una serie di spettacoli cercando di sovrapporre alla realtà l'azione finzionale delle opere euripidee (di seguito *Elena*, *Andromeda*, e forse anche *Ifigenia in Tauride*)¹⁶ e di imprimere così alla vicenda un finale secondo copione. La prigionia del protagonista nelle mani delle donne viene accostata alla sorte delle eroine tragiche delle tre "escape-tragedies", trattenute in un luogo ostile e insperatamente liberate da un provvido partner.

La parodia della tragedia si svolge dunque su tre piani paralleli: il linguaggio, apertamente paratragico; la struttura della vicenda, che segue lo schema euripideo prigionia-liberazione; la prassi attoriale mostrata, con mascheramento e immedesimazione nel personaggio interpretato.

In controluce, attraverso le maglie della fitta tessitura metateatrale, si possono invece cogliere le opposte specificità della prassi teatrale comica: i continui riferimenti *apertis verbis* alla realtà della rappresentazione, alla presenza di un pubblico, ai trucchi di mestiere. Il rifiuto di qualsiasi forma finzionale ha come diretta conseguenza il coinvolgimento degli spettatori nei meccanismi performativi, che vengono dichiarati come tali. L'attuazione di un dispositivo di complicità è evidente tanto in *Acarnesi* quanto in *Tesmofo-riazuse*.

In *Acarnesi* 442-444 Diceopoli divide tra due cerchie di spettatori, la prima cosciente dei meccanismi del travestimento (τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ'

¹⁴ Cf. Ruffel 2016.

¹⁵ Sull'opposizione tra rappresentazioni vascolari comiche e tragiche, e sul maggiore o minore 'coefficiente' di metateatralità presente nelle raffigurazioni, cf. Green 1991, Taplin 2007, 27, e Capra-Giovannelli 2013.

¹⁶ Sulla suggestiva possibilità di poter considerare le tre tragedie come una trilogia, e sul finale di *Tesmofo-riazuse* come parodia dell'*Ifigenia in Tauride* cf. Wright 2005, 51.

ὅς εἰμ' ἐγώ, 442), l'altra destinata a farsi ingannare dall'aspetto dei 'performer' (τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἡλιθίους παρεστάναι, 443). Anche in *Tesmoforiazuse* si formano due schiere: da un lato il pubblico ateniese – complice e capace di leggere le stratificate citazioni paratragiche – dall'altro un più ridotto pubblico (dapprima Critilla, poi l'Arciere) messo di fronte agli spettacolari trucchi euripidei e al posticcio travestimento muliebre (il Parente è γυνὴ τό γ' εἶδος e allo stesso tempo ἀνὴρ ἡμῖν, 266).

La prima tipologia di rapporto con gli spettatori (che coincide con quella che Aristofane sta instaurando con il suo pubblico) è diretta e paritaria, e mette i cittadini nella condizione di riconoscere i raggiri e di riderne. La seconda è invece ambigua e, almeno nella prospettiva della commedia, del tutto equivalente a un inganno (la vestizione di Diceopoli nei panni di Telefo è una 'macchinazione', 445). Il risultato di una simile prassi non può che essere la perdita di fiducia del pubblico, e una conseguente condizione di aperto conflitto: la 'prima spettatrice' Critilla bollerà l'attore come πανοῦργος (920), ed Euripide si ritroverà a supplicare le donne maldisposte nei suoi confronti, giurando di cambiare atteggiamento (1160).

Alla mimesis tragica come immedesimazione¹⁷, la prassi comica contrappone dunque una diversa mimesis, discontinua, intermittente, pronta a negare di continuo se stessa. I personaggi entrano ed escono di continuo dal loro 'travestimento', sancendone l'inefficacia: l'attore comico, duttile e sempre consapevole del proprio ruolo, risulta un attore anti-mimetico¹⁸, che gioca allo scoperto contraddicendo i contorni stessi dalla rappresentazione. Se la mimesis tragica si mostra dunque come un percorso di avvicinamento unidirezionale del corpo performativo verso "ciò che si deve comporre" (*Tesm.* 150), la mimesis comica si presenta al contrario come un continuo processo di transizione, che non può e non vuole giungere a definitivo compimento. Con la stessa fluidità di un attore comico, e con la stessa facilità a muoversi fuori e dentro i confini, Aristofane affronta in *Tesmoforiazuse* il rapporto tra generi¹⁹: la *lexis* tragica è un travestimento di cui la commedia può spogliarsi e rivestirsi liberamente.

Sulle tracce della mimesis comica

Se la teoria enunciata da Agatone nelle *Tesmoforiazuse* non conduce al successo il Parente, ottiene però straordinaria fortuna nella storia del pensiero

¹⁷ Sull'accezione di mimesis come immedesimazione teatrale, cf. Bonanno 2006, 78 e Prato 2001, 182-183.

¹⁸ Lanza 1989.

¹⁹ Revermann 2006, 23 e Sietta Cottone 2003 (che propone un confronto tra l'opposizione di genere e quella tra i generi presente nella commedia).

ro occidentale²⁰: alcune delle immagini presenti nel testo aristofaneo segneranno fortemente la ricezione del concetto, specialmente nella sua dimensione performativa. L'accostamento metaforico tra mimesis e specchio (140), per esempio, verrà accolto e sviluppato da Platone²¹, per poi nutrire le parole meta-registiche dell'Amleto shakespeariano²², e diventare così un vero caposaldo nelle teorie sull'attore²³. Tali teorie, del resto, assorbono non solo le immagini, ma anche l'idea racchiusa in quei pochi versi: la trasformazione fisica dell'attore, il suo "adattare i modi" al dramma rappresentato, deve avvenire in relazione mimetica all'oggetto rappresentato. Le due più celebri riflessioni novecentesche sull'arte della recitazione, quella stanislavskiana e quella brechtiana si interrogano – pur giungendo a conclusioni quasi diametralmente opposte – sulle modalità per produrre tale trasformazione e analizzano di fatto i processi legati alla mimesis e al suo effetto emotivo sul pubblico²⁴.

Ma pur trovandosi all'origine di questa lunga catena di riprese, il testo aristofaneo sembra smarrirsi nelle tortuose strade della ricezione: i due maestri dell'arte attoriale sembrano influenzati piuttosto da Platone e Aristotele²⁵, e le loro riflessioni tralasciano di fatto le specificità della mimesis comica. Né essa trova uno spazio nella più ampia tradizione teorica sull'argomento²⁶ e significativamente manca del tutto all'appello nella già citata ricognizione di Halliwell.

La lezione che apprendiamo da *Acarnesi* e *Tesmofozia* – cioè l'inefficacia di un'aderenza mimetica tra il corpo dell'attore e ciò che egli rappresenta, ma la necessità di un continuo slittamento di piani per un rapporto diretto e complice con il pubblico – non verrà più menzionata né ripresa dai teorici della mimesis. Può considerarsi dunque un'istanza del tutto priva di eredità?

²⁰ Cf. Regali 2018.

²¹ Si veda su questo aspetto il recente contributo di Andrea Capra (2017, 81-83).

²² Scena II, Atto III.

²³ Attisani 2015, 72-73 e 137-141 e Ortega 2017, 107-116 (a proposito delle riflessioni sull'attore di Diderot).

²⁴ Sugli effetti della mimesis sul pubblico, cf. anche Fornaro 2017, 24-25.

²⁵ Sulla necessità di accogliere criticamente le dichiarazioni apertamente "anti-aristoteliche" di Brecht, cf. Halliwell 2002, 372 e cf. anche Capra 2007 (che nota come le pagine pagine della *Poetica* in possesso di Brecht sono fittamente annotate). Sulla relazione tra la concezione stanislavskiana di attore e le pagine della *Poetica* cf. Attisani 2015, 74-76.

²⁶ La tradizione teorica converge genericamente sulla composizione poetica, sul fatto teatrale o sul tragico. Anche Auerbach in *Mimesis* (1946¹) esclude di fatto dal suo terreno di studio le opere strettamente comiche, e propone nella sua trattazione una divisione tra stile alto e stile umile del tutto incompatibile con l'orizzonte della commedia antica (vd. Paduano 2012, 111-113, che avanza alcune obiezioni alla ricostruzione auerbachiana del mondo classico).

Esclusa dalle grandi trattazioni teoriche²⁷, la mimesis comica sembra però ricomparire nel bagaglio ‘pratico’ degli attori, legato alla tradizione di mestiere, e nei rari tentativi di alcuni autori di fermare su carta quell’imprendibile patrimonio ereditario²⁸. Il *Manuale minimo dell’attore* di Dario Fo e Franca Rame (1987), per esempio, risponde all’esigenza di raccogliere e tramandare l’esperienza condivisa in tanti anni, e di dare forma sistematica a una sapienza legata alla sfera dell’oralità. Nell’analizzare alcune delle pietre miliari della storia dell’attorialità comica, Fo e Rame si concentrano in particolare su attori “spaccaparete”²⁹, alludendo con questa definizione alla capacità di alcuni ‘performer’ di instaurare una comunicazione diretta e complice con il pubblico. Tra questi – oltre ovviamente allo stesso Fo – un posto di eccezione occupano Ettore Petrolini (1884-1936), Eduardo de Filippo (1900-1984), Antonio De Curtis (1898-1967) autori-attori che hanno costruito la loro poetica sull’ambigua sovrapposizione di maschera e volto, due dimensioni che convivono costantemente e si presentano agli spettatori in una vera e propria “corrente alternata”³⁰.

Ad accomunare – con un vertiginoso salto temporale e pur in una radicale discontinuità di prassi – la tradizione attoriale italiana novecentesca e la prassi comica antica sono in particolare due aspetti. Il primo si gioca da un lato nella sovrapposizione ambigua e fluttuante tra il ‘volto’ dell’autore-*artifex* e quello del ‘performer’ in scena³¹, e dell’altro nel continuo slittamento tra il personaggio *loquens* e l’interprete con le proprie riconoscibili e non celate caratteristiche ‘di mestiere’. Il secondo ‘trait d’union’ è invece la restituzione dell’oggetto, o del personaggio, rappresentato non come in uno specchio (come la tradizione della mimesis vorrebbe), ma piuttosto come attraverso una lente deformante: il comico tende cioè a un’adesione imperfetta, esagerata, caricaturale del reale.

I due fenomeni risultano, in un certo senso, l’uno corollario dell’altro, ma si manifestano in modalità distinte. L’attore comico novecentesco, come quello antico, costruisce la propria performatività su una continua intermitenza della funzione di personaggio: “è quello che io chiamo ‘slittamento’”,

²⁷ Si veda Imperio 2014 per una ricognizione sulle teorie del comico e sul loro legame con la commedia antica, che mostra come esse non siano orientate alle pratiche attoriali. Anche Bachtin, nel celebre saggio su *Rabelais* (1965), appare del tutto disinteressato non solo alla comicità di Aristofane, ma più in generale alle specificità dell’attore comico e alle sue prassi mimetiche (su questo, cf. anche Branham 2002).

²⁸ Sulla cultura dell’attore come patrimonio per “accumulazione”, cf. Meldolesi 1989, 209.

²⁹ Fo-Rame 1987, 6.

³⁰ Barsotti 2007, 25.

³¹ Si veda, a titolo di esempio, l’ambiguità Diceopoli/Aristofane in *Acarnesi*, in particolare ai vv. 5-6 e 377-382. Cf. Lauriola 2010, 55-56 e Lanza 2012, 190-191.

afferma a proposito Petrolini, “si può parlare con il suggeritore, ammonire un rumoroso ritardatario (...). Bisogna cogliere il momento di uscire e di rientrare”³². Il preciso momento in cui la maschera mimetica cade e si scopre il volto (dell'autore, o del performer) suscita il riso: in *Tesmofoziause*, per esempio, si ride nell'esatto momento in cui il Parente viene denudato del proprio travestimento, mostrando la sua vera identità; nell'esordio di *Pace* la comicità è provocata dalle esclamazioni di apprensione del protagonista per il suo coraggioso e audace volo, che rivelano nello stesso tempo le recriminazioni del 'performer' per i movimenti bruschi del macchinista (174-176).

L'attore – spiega Fo, con un'immagine particolarmente efficace – è “come uno che agisce una marionetta grande come lui muovendola a vista” (41). Lo 'smascheramento' può avvenire attraverso segnali prossemici ed extra testuali – marcate allusioni gestuali verso il pubblico o sottolineature di sguardo –, grazie a battute scaturite dall'improvvisazione su un evento contingente, o ancora attraverso aperture previste dal copione. Particolarmente significativo è in questa prospettiva il caso di *Morte accidentale di un anarchico* (1970): Fo-autore concepisce la sua drammaturgia su un recentissimo fatto di cronaca (la morte di Giuseppe Pinelli avvenuta a Milano nel 1969), ma per arginare la censura ambienta la vicenda in America nel 1921. Il personaggio interpretato dall'autore-attore Fo (il Matto) continua però a confondere i due piani storico-politici (“ogni tanto mi dimentico che c'è la trasposizione!”, esclama più di una volta, correggendo presunti lapsus), e allude in questo modo alle circostanze che hanno portato alla revisione del copione, al proprio ruolo di autore della drammaturgia, e infine alla propria funzione di attore sul palco³³. Si tratta, del resto, di qualcosa di non molto diverso da ciò che leggiamo in *Acarresi* quando Diceopoli menziona – quasi dimentico dei contorni del personaggio, e vero e proprio *alter-ego* dell'autore – lo scontro con Cleone avvenuto l'anno precedente in occasione del debutto della commedia *I Babilonesi*³⁴.

La recitazione comica, inoltre, si presenta diacronicamente come esagerata e caricaturale, ben lontana da qualunque forma di realismo. L'iconografia dell'attore antico non lascia dubbi in questo senso³⁵: le immagini vascolari ci riportano l'immagine di un guitto ammiccante con la pancia gonfia, il fallo eretto, gli occhi tondi e strabuzzati, la bocca aperta in una smorfia. Lo stesso effetto di sovra-espressività si manifesta, pur senza l'ausilio di una maschera concretamente intesa, sul volto dell'attore comico novecente-

³² Petrolini 1932, 22.

³³ Sulle diverse stesura di *Morte Accidentale*, cf. Barsotti 2007, 110-111.

³⁴ Alludo ai vv. 5-6 e 377-382 (cf. anche n. 30). Sull'episodio, cf. Mastromarco 1993.

³⁵ Cf. Slater 2002, 34, Falossi 1989 e Marinai 2003, 72.

sco: si pensi alle celebri e riconoscibili smorfie di Dario Fo e di Totò che ricorrono entrambi a “un’esagerazione intensa dei tratti del volto”, che offre “sia all’attore che allo spettatore la possibilità di attuare un processo di distanziamento dalle situazioni rappresentate”³⁶.

Tale esasperazione prossemica si gioca, nell’attore novecentesco, su un triplice livello: l’espressione del volto (che indugia in momenti, anche protratti, di fissità della posa), il gesto (con salti, accelerazioni improvvise e insistenza sulla deissi) la voce (parole, ma anche suoni dove l’articolazione fonica prevale sul significato). L’esasperazione nei modi viene cioè talmente accentuata da costituire *in nuce* già uno smascheramento, e una presa di distanza da ciò che viene rappresentato³⁷: “imitare non è arte”, scrive Petrolini, “l’arte sta nel deformare”³⁸; “non si tratta di imitare pedissequamente le gestualità naturali”, fa eco Dario Fo, “il teatro non è imitazione”³⁹; “la verità nuda è cruda e noiosa da imitare”, chiosa anche Eduardo⁴⁰.

Il travestimento comico, inteso nella stratificazione di abiti, espressioni del volto e gestualità, risulta cioè così marcato da permettere al pubblico di prendere atto dell’inganno e di riderne, inducendo a una visione critica dei meccanismi della mimesis. I due aspetti qui presi in considerazione – da un lato l’intermittenza della funzione di personaggio, dall’altro l’esagerazione espressiva – vanno dunque considerati come un invito implicito a prendere coscienza dei processi finzionali e a riconoscerli come tali: esattamente come fanno gli spettatori di *Tesmofozia* mentre guardano il goffo travestimento del Parente. La bottega di Agatone, così come viene portata in scena da Aristofane nel 411, va dunque considerata a tutti gli effetti la prima esplicita ‘scuola’ di attorialità comica. La teoria della mimesis, alla sua prima comparsa nella letteratura occidentale, porta già con sé il suo antidoto comico.

Università di Milano

MADDALENA GIOVANNELLI

³⁶ Barsotti 2007, 88-89.

³⁷ Ciò che viene rappresentato dall’attore comico è, in definitiva, l’essere umano in relazione al mondo. Ma il gioco di ‘deformazione’ può farsi più complesso quando diventa un’imitazione comica di secondo livello (cioè una parodia) di un personaggio reale o fittizio. Si pensi al caso (particolarmente interessante, in questa sede) del film *Totò contro Maciste*, 1962: qui Totò prende come oggetto della propria satira il protagonista di un genere (cioè il cinema *peplum*) immediatamente riconoscibile dal pubblico. L’accostamento con la prassi della commedia antica è qui doppiamente pregnante: da un lato il film propone una satira di genere, proprio come accade nella *archaia* per la parodia del tragico; dall’altro fonda la propria riuscita sulla riconoscibilità del modello su cui si basa la ‘caricatura’. Devo questa suggestione a una conversazione con Andrea Capra, che ringrazio.

³⁸ Petrolini 1932, 143.

³⁹ Fo-Rame 1987, 41.

⁴⁰ De Filippo 1986, 122.

Riferimenti Bibliografici

- A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore*, Torino 2015
- R. Barthes, *Oeuvres complètes*, Paris 1993-1995
- A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma 2007
- M. G. Bonanno, *Λ'ἐκκόκλημα di Aristofane: un dispositivo paratragico?*, in E. Medda - M. S. Mirto - M. P. Pattoni (eds.), *Κωμωδοτραγωδία. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C. Atti delle giornate di studio: Pisa, Scuola Normale Superiore 24-25 giugno 2005*, Pisa 2006, 69-82
- R. B. Brahmam, *Branham, Bakhtin and the Classics*, Evanston 2002
- S. Caciagli, *Il lessico critico della mimesi*, "Prometheus" 44, 2018, 71-91
- A. Capra, *Seeing through Plato's Looking Glass. Mythos and Mimesis from Republic to Poetics*, "Aisthesis" 1, 2017, 75-86
- A. Capra, *Teatro e libertà. Mimesi, stupore e straniamento tra Brecht e Platone*, in A. Costanza (ed.), *La filosofia a teatro*, Milano 2010, 113-131
- A. Capra - M. Giovannelli, *Prince of Painters: the Grimacing Mask of Power and Seduction in Aristophanes' Assemblywomen* in S. Knippschild - M. G. Morcillo (eds.), *Seduction and Power: Antiquity in the Visual and Performing Arts*, London- New York, 2013, 95-108
- E. De Filippo, *Lezioni di teatro*, Torino 1986
- D. De Sanctis, *Rappresentazione e imitazione: la consapevolezza della mimesis nella commedia di Aristofane*, "Prometheus" 44, 2018, 29-48
- J. Derrida, *La dissémination*, Paris 1972
- F. Falossi, *L'erma dal ventre gonfio. Morfologia della maschera comica antica*, Roma 1989
- D. Fo, *Fabulazzo*, Milano 1992
- D. Fo - F. Rame, *Manuale minimo dell'attore*, Torino 1987
- S. Fornaro, *Note sulla mimesi teatrale dall'antichità a oggi*, "Stratagemmi" 35, 2017, 23-38
- C. Gallavotti, *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano 1974
- M. Giovannelli, *Agoni e tecniche di persuasione nella commedia antica*, in *Novissima studia*, "Quaderni di Acme", vol. 129, 2012, p. 181-199
- J. R. Green, *On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens*, "GRBS" 32, 1991, 15-50
- S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton 2002
- O. Imperio, *Aristofane tra antiche e moderne teorie del comico*, Trieste 2014
- D. Lanza, *Lo spazio scenico dell'attor comico*, in L. de Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del convegno Internazionale di Studio, Trento 1988*, Firenze 1989, 179-191
- R. Lauriola, *Aristofane, Gli Acarnesi*, Milano 2008
- T. Long, *Persuasion and the Aristophanic Agon*, "TAPhA" 103, 1972, 285-299
- E. Marinai, *Il teatro comico delle origini*, Pisa 2003
- G. Mastromarco, *Il commediografo e il demagogo*, in A. H. Sommerstein (ed.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari 1993, 351-357
- C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, "Teatro e Storia" 2, 1989, 199-214
- G. Paduano, *Il testo e il mondo. Elementi di teoria della letteratura*, Torino 2013
- E. Petrolini, *Modestia a parte*, Bologna 1932 (Roma 1993)
- C. Prato, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, trad. di D. Del Corno, Milano 2001
- M. Regali, *Dopo Aristofane: la mimesis di sé tra Platone, Teocrito e Filodemo*, "Prometheus" 44, 2018, 49-70
- M. Revermann, *Comic business: theatricality, dramatic technique and performance contexts of Aristophanic comedy*, Oxford 2006

- I. Ruffel, *Tragedy and fictionality* in I. Ruffell - L. I. Hau (eds.), *Truth and History in the Ancient World: Pluralising the Past*, London-New York, 2016, 32-54.
- R. Saetta Cottone, *Agathon, Euripide et le thème de la mimèsis dramatique dans les Thesmophories d'Aristophane*, "REG" 116, 2003, 445-469
- N. W. Slater, *Spectator Politics. Metatheatre and performance in Aristophanes*, Philadelphia 2002
- O. Taplin, *Pots & Plays: Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Oxford 2007
- M. Vegetti, *Platone. La Repubblica*, traduzione e commento, vol. II (libri 2-3), Napoli 1998
- M. Wright, *Euripides' Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*, Oxford 2005

ABSTRACT:

Is it possible to identify the legacy of one of the milestones of Western thinking? The aim of this paper is to investigate the reception of the notion of 'mimesis' in comedy as well as in the comic theatre in general, from Agathon's first statement in Aristophanes' *Tesmophoriazusae* (146-156) down to our days. The paper focuses on the way in which the comic performer repeatedly rejects tragic 'mimesis', while at the same time playing with it in an open relationship with the audience. Comic mimesis thus emerges as the 'practical' legacy of actors, from Dicaeopolis to Dario Fo.

KEYWORDS:

Comedy, Aristophanes, mimesis, actor, reception.