



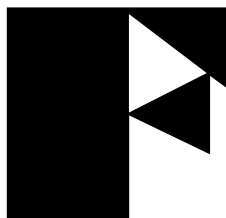
OGGETTI COMICI, OGGETTI TRAGICI

GLI ACARNESI E I PERSIANI SECONDO I SACCHI DI SABBIA

Davide Cioffrese

ABSTRACT. This article analyzes the adaptations of Aristophanes's *The Acharnians* and Aeschylus's *The Persians* by the theatre collective I Sacchi di Sabbia, focusing on the structural and dramaturgical role of stage objects. Through a comparative reading of the two productions, presented as monologues grounded in a markedly non-mimetic puppetry, the article demonstrates how objects take on a genuine narrative role, embodying the *dramatis personae* and opposing the comic and tragic dynamics. The ritual phallus of *The Acharnians* and the geometric simulacra of *The Persians* are interpreted as evocative devices capable of mediating between ritual, abstraction, and spectator participation, offering a refined reflection on the relationship between comedy, tragedy, and the contemporary reception of Greek theatricality.

PAROLE CHIAVE: I Sacchi di Sabbia, *Acarnesi*, *Persiani*, Oggetti di scena, Commedia e tragedia



ondato a Pisa nel 1995 dai coniugi Giulia Gallo e Giovanni Guerrieri (laureata in Architettura a Firenze lei, lui in Lettere

moderne a Pisa sotto il magistero di Fernando Mastropasqua)¹, affiancati da Gabriele Carli, Enzo Iliano e altri collaboratori cangianti in base alle produzioni, il collettivo teatrale I Sacchi di Sabbia ha imperniato discreta parte della propria attività spettacolare sull'idea di un profondo rapporto con

¹ I cui studi sul teatro greco, in particolare sulle maschere, hanno esercitato un notevole influsso sull'attività della compagnia (esplicitato, anche a livello di richiami bibliografici, nella sezione successiva); Guerrieri, poi, ha collaborato con Mastropasqua in occasione di diversi seminari dedicati a nuovi studenti della sua *alma mater*, tra 1997 e 2001, e mantenuto anche in seguito un rapporto con l'Ateneo pisano tramite varie docenze. Sito I Sacchi di Sabbia. Compagnia teatrale, pagine Giulia Gallo – curriculum e Giovanni Guerrieri – curriculum.

l'oggetto scenico. Tante delle sue realizzazioni sono state esplicitamente accostate a prodotti del teatro di figura: nel 2017 la compagnia è stata insignita del prestigioso Eolo Award proprio in relazione al suo operato in tale ambito². I lavori dei Sacchi di Sabbia, tuttavia, non possono essere direttamente ascritti a un filone di teatro marionettistico o burattinesco. La frequente centralità degli oggetti, nei loro spettacoli, è veicolata nella quasi totale assenza di mimesi, di realismo rappresentativo dei simulacri o dei "pupazzi" di volta in volta adottati (ora realizzati artigianalmente dalla compagnia, ora commissionati ad altri), in favore di una componente eminentemente evocativa degli stessi: l'oggetto in scena, per quanto non raramente insignito di un ruolo di grande rilevanza, è sempre e comunque affiancato da una performance attoriale esplicita e diegetica, necessariamente corredato e completato dalla presenza di interpreti visibili impegnati in interazioni con questo. Il lavoro attoriale colma le distanze con l'oggetto, sopperendo alla sua rappresentazione volutamente astratta; l'oggetto manovrato dall'interprete in carne e ossa diviene "talismano", caricandosi di significato e autenticità scenica senza la necessità di apparire superficialmente realistico. Al contrario, la sua esibita finzione è uno spazio d'azione volutamente affidato alla comprensione degli spettatori, chiamati a compiere un "salto" interpretativo che permetta loro di entrare nel clima dello spettacolo senza esservi attratti da una più "facile" illusione di realtà³.

A partire dal 2016, il collettivo ha iniziato ad applicare tale formula scenica alla riproposizione di grandi testi della classicità greca, anche con la collaborazione del regista Massimiliano Civica: da tale sinergia lavorativa sono derivati i *Dialoghi degli Dei* di Luciano di Samosata (2016), l'*Andromaca* euripidea (2018) e *I sette contro Tebe* eschilei (2021). Tra 2022 e 2023, poi, i

Sacchi hanno ripreso le redini registiche per realizzare due nuovi lavori, *La commedia più antica del mondo* (2022) e *La tragedia più antica del mondo* (2023). Adattamenti, "gemellati" fin dai loro titoli, dei due testi teatrali più antichi pervenutici per i generi greci di commedia e tragedia, rispettivamente *Gli Acaresi* di Aristofane (425aC) e *I Persiani* di Eschilo (472aC). Due testi radicalmente diversi tra loro per tono, ambientazione e contenuti, nell'adattamento dei quali per mano dei Sacchi sono visibili diversi elementi comuni, se non apertamente delle connessioni. Entrambi sono portati in scena dalla compagnia come monologhi: il primo affidato a Massimo Grigò, il secondo a Silvio Castiglioni⁴. E in ambedue i lavori la predilezione dei Sacchi per una performance oggettuale si è andata orientando nella direzione di un autentico protagonismo narrativo degli oggetti, facendo sostanzialmente coincidere le *dramatis personae* delle opere trattate con dei simulacri delle stesse, animati sul palcoscenico dagli attori solisti. In entrambi i casi, poi, il ricorso agli oggetti ha permesso la dislocazione delle vicende su un piano eminentemente epico, permettendo agli interpreti in carne e ossa di assumere il ruolo di narratori distaccati – richiamati solo sporadicamente a un'identificazione coi personaggi – e di accrescere ulteriormente lo spazio d'azione e visibilità degli oggetti stessi.

Nel corso del presente articolo cercherò di dare ragione delle parentele tra i due allestimenti tramite una focalizzazione primaria sugli oggetti scenici impiegati nella loro realizzazione. Oggetti che, conducendo a sviluppi quasi antitetici nella definizione degli spettacoli in questione (come antitetici, del resto, sono i due generi teatrali di appartenenza), offrono testimonianze rilevanti del raffinato e approfondito trattamento della grecoità teatrale classica applicato dalla compagnia pisana.

2 Un traguardo che si aggiunge a diverse altre onorificenze, guadagnate nel corso del tempo per la loro attività: due Premi ETI "Il debutto di Amleto" (2000 e 2001), un Premio UBU Speciale per *Sandokan, o la fine dell'avventura* (2008, preceduto da una Nomination nel 2003), il Premio Nazionale della Critica (2011) e il Premio Lo Straniero (2016). Sito I Sacchi di Sabbia, pagina Premi e riconoscimenti.

3 I Sacchi di Sabbia 2024, intervista del 10 settembre. Il "salto" interpretativo, tuttavia, dev'essere sufficientemente elementare da riuscire immediatamente fattibile anche per un bambino: traguardo il cui raggiungimento direi confermato dall'Eolo Award, connesso all'ambito del teatro per l'infanzia.

4 Entrambi i lavori, poi, hanno beneficiato della consulenza scientifica e delle traduzioni *ad hoc* di Francesco Morosi della Normale pisana, per l'occasione attivo come studioso, traduttore e dramaturg. I Sacchi di Sabbia 2024.

1. NEL NOME DEL PHALÈS. GLI ACARNESI TRA COMMEDIA E RITUALITÀ FALLICHE

Nella prima commedia aristofanea pervenutaci⁵, la vicenda comica dell'anziano contadino ateniese Diceopoli costituisce lo specchio di una situazione tragica: la guerra del Peloponneso che, nel corso di quasi tre decenni (431-404 a.C.), funesta l'intera penisola ellenica, affogandola nel sangue di un conflitto fratricida tra Atene e Sparta. E la ricerca di una pace "privata" con la seconda da parte di Diceopoli, osteggiata dai facinorosi acarnesi come dal bellicoso generale Lamaco, costituisce parimenti l'oggetto della *Commedia* dei Sacchi. L'adattamento, primo dei due in ordine cronologico, è condotto in scena da Grigò come una buffa conferenza sulla natura stessa del genere comico e dell'ilarità da questo suscitata. L'attore, seduto a una cattedra, racconta gli *Acarnesi* tramite una trattazione para-accademica oscillante tra dotti riferimenti accademici – per esempio, le suggestioni traduttive fornite dal padre della filologia storica, Richard Bentley – ed entusiastiche immersioni nella volgarità aristofanea, sottolineate ed enfatizzate dall'espressivo vernacolo dell'attore (toscano come la compagnia). Una trattazione nel corso della quale Grigò, solo in scena, si avvale di vari supporti oggettuali. Oltre alla sedia su cui siede e alla scrivania che gli sta davanti, generalmente non connotate e attinte direttamente dal luogo d'allestimento⁶, l'attore ha con sé diverse cibarie che effettivamente consuma durante lo spettacolo, tendenzialmente in momenti coincidenti con delle libagioni,

caratterizzate da una pur generica riconducibilità all'alimentazione greca dell'epoca⁷. Semenze, olive, crostini e uova di lompo sono accompagnati da vino rosso, strumento diegetico di brindisi propiziatori – sanciti dall'esclamazione 'spondaí' (σπονδαί, 'tregua' ma pure 'libagione') – che l'interprete occasionalmente sorreggia in scena. Grigò, poi, tiene nascosto in tasca un altro oggetto, un paio di mutande bianche. Inaspettato capo d'abbigliamento che, indossato a mo' di copricapo, diventa il corrispettivo scenico delle povere vesti del *Telefo*, tragedia perduta di Euripide, prestate a Diceopoli dal poeta tragico perché il primo possa acquisire, tramite il loro ridicolo utilizzo, una dialettica altisonante capace di dissuadere gli acarnesi dai loro intenti omicidi nei suoi confronti, mettendoli gli uni contro gli altri⁸. L'improbabile biancheria, su suggerimento dello stesso Grigò, ha preso la forma di un paio di antiche mutande Cagi, icona culturale degli anni Settanta-Ottanta immediatamente e buffamente riconoscibile per quanti, nella platea, abbiano vissuto quei decenni. Un oggetto, quindi, caricato di comicità dalla sua iconicità generazionale⁹.

Sulla cattedra di Grigò, poi, è adagiato l'oggetto cardine dell'intero adattamento. Inizialmente occultato sotto una tovaglietta bicolore¹⁰ c'è Phalès (Φάλης, 'fallo'): scultura raffigurante un membro maschile e riproduzione in miniatura dell'opera *Rocking Machine* di Herman Makkink, resa celebre dal suo brutale utilizzo nel film *Arancia meccanica* (1971) di Stanley Kubrick¹¹.

5 La terza da lui composta, dopo *Banchettanti* (427 a.C.) e *Babilonesi* (426 a.C.). Aristofane 1924: IX.

6 La scrivania è trasfigurata in "trincea" di fortuna nella scena in cui gli acarnesi bersagliano di pietre Diceopoli.

7 Cfr. Dalby 1996.

8 Euripide compare frequentemente nel *corpus* aristofaneo, generalmente come uno dei bersagli satirici prediletti dal commediografo: nelle *Rane* (405 a.C.), addirittura, ce ne si fa beffe dopo la sua scomparsa l'anno prima, rappresentandolo negativamente anche nell'oltretomba e mostrandolo inferiore ai suoi "rivali" Eschilo e Sofocle. E l'ampollosità lessicale attribuita al tragediografo è resa, nell'adattamento dei Sacchi, col ricorso a proverbi della tradizione popolare italiana, che nella loro banalità guadagnano subito il consenso degli acarnesi. Euripide, d'altro canto, "deve" proprio ad Aristofane la conoscenza contemporanea della trama e dello sviluppo del *Telefo*, che senza le parodie fattene nei testi aristofanei – primo tra i quali gli *Acarnesi* – non ci sarebbero giunti. Cfr. Paduano G. 1967: 330 ss.

9 Grigò M. 2024, intervista del 13 settembre. L'irriverenza iconica del capo intimo portato sulla testa potrebbe richiamare da vicino, rovesciandola, l'insistenza di Aristofane – specchio di quella di diversi suoi contemporanei – rispetto all'innammissibilità "drammatica" che un re come Telefo compaia in scena vestito da mendicante, nonostante nobili precursori "epici" del calibro di Codro oppure Odisseo. Cfr. Paduano 1967: 331-332.

10 Tessuto beige sopra e scarlatto sotto: il secondo colore, più intenso, è teso a sottolineare per contrasto il candore dell'oggetto scenico sottostante, una volta che questo viene scoperto. Grigò 2024.

11 Phalès è stato realizzato, su commissione dei Sacchi, dall'artista Noela Lotti.



Oggetto che, accompagnando la performance del narratore-critico Grigò, diviene in tutto e per tutto personificazione scenica del protagonista Diceopoli, concretizzandone per buona parte dello spettacolo la presenza di *dramatis persona*. Tale identificazione è accantonata solo occasionalmente, spesso in coincidenza dei momenti in cui il membro è manovrato in maniera comica come uno strumento polivalente: Grigò utilizza Phalès come una cornetta quando finge di ricevere una telefonata, lo improvvisa racchetta da tennis per respingere il bombardamento di pietre degli acarnesi e, nel finale, lo adopera alla stregua di una clava¹². La centralità scenica di Phalès, tuttavia, non è mera trovata comica. Invero, l'effigie fallica potrebbe essere considerata a ragione il fulcro della *Commedia*, specie sulla scorta del processo creativo che ha generato lo spettacolo. Phalès, come oggetto, preesiste di fatto l'adattamento aristofaneo. *Gli Acarnesi* dei Sacchi, originariamente, non avrebbero dovuto essere tali. Alla base della collaborazione tra il collettivo e Grigò avrebbe dovuto esserci una trattazione comica delle falloforie greche¹³: i cortei propiziatori, connessi alla ritualità festiva di

una società ancora fermamente ancorata alla proprie matrici contadine, nel corso dei quali la fertilità della terra era favorita ritualmente tramite la processione, l'esibizione e la figurata eiaculazione di grandi simulacri fallici, utilizzati come effigi di Dioniso; divinità poliedrica nella quale si sposavano il ruolo di nume tutelare della fertilità propiziata e del teatro, due aspetti connessi a doppio filo in ambito antico¹⁴. Nell'insistenza fallica dionisiaca la Grecia arcaica veicolava la propria percezione di una centralità maschile della forza generatrice, facendo coincidere l'inseminazione umana con la produttività della terra e andando quindi a propiziare entrambe con il medesimo simbolo. Dioniso stesso, del resto, scopriva la possibilità di una pressoché totale identificazione – o sostituzione – con il proprio fallo, denominato per l'appunto Phalès: «amico e compagno» del dio e parte del suo corpo soggetta, in alcune versioni del mito, a evirazione¹⁵. Parte che, dunque, poteva facilmente ergersi a entità autonoma rispetto al proprietario, capace di rievocarlo anche in assenza. Il fallo del dio poteva assurgere a una completa autonomia scenico-rituale, rappresentando la divinità per sineddoche della sua unica parte presente; la stessa erezione, del resto, era considerata dai greci alla stregua di un “dono” di Dioniso agli uomini¹⁶. La trattazione delle falloforie, soggetto iniziale del lavoro dei Sacchi già caratterizzato da numerosi riferimenti ad Aristofane, col tempo si è evoluta nella direzione di un effettivo adattamento aristofaneo, giungendo finalmente agli *Acarnesi*. E Phalès, da riproposizione del simulacro fallico

12 L'ultimo utilizzo, tuttavia, è pure allegoria della vittoria concettuale di Diceopoli su Lamaco, e quindi contribuisce a rafforzare ulteriormente l'identificazione tra il protagonista e la sua unica parte anatomica visibile. Al riguardo si veda la conclusione della trattazione dedicata qui alla *Commedia*.

13 Grigò 2024; I Sacchi di Sabbia 2024.

14 Dei falli fittizi assicurati alla cintura degli attori erano una vista assai comune sul palcoscenico comico greco (cfr. Kerényi 1992: 264). Anche l'attore chiamato a interpretare Diceopoli in un allestimento classico ne avrebbe indossato uno, e durante un dialogo con Lamaco avrebbe alluso ammirato a quello del rivale, personaggio caratterizzato come più giovane e vigoroso (Aristofane 2002: 64).

15 Kerényi 1992: 85-86.

16 Ivi: 264-268. L'evirazione mitica era accompagnata, tendenzialmente, dalla morte e dallo smembramento dello stesso Dioniso, successivamente resuscitato. Tali elementi, assieme all'attenzione dedicata al membro maschile, richiamano da vicino il culto di Osiride, tra le principali divinità del pantheon egiziano; Kerényi stesso prende atto in più punti di tali affinità. L'Egitto è non a caso, secondo Erodoto, il paese d'origine delle falloforie, che i greci avrebbero imitato nella costruzione delle proprie ritualità falliche (Ivi: 86). In quanto a Dioniso, poi, il dio è occasionalmente indicato quale padre di una divinità minore che in dati casi può sostituirlo nella processione fallica: Priapo, fautore di fertilità caratterizzato da un'iperbolica erezione (Enciclopedia Treccani, s.v. *Priapo*).

processionale, è divenuto immagine di Diceopoli: un'identificazione che, forte della sua contestualizzazione rituale greca, non dovrebbe più risultare sorprendente o meramente scurrile. La personificazione genitale di Diceopoli, inoltre, chiarisce e giustifica ulteriormente il ricorso alle mutande Cagi, "abbigliamento" stereotipico di un membro, per rappresentare i vestimenti del Telefo mendico¹⁷.

Ma l'insistenza fallica del lavoro dei Sacchi potrebbe costituire la chiave privilegiata per comprenderne e chiarirne lo sviluppo scenico anche dopo l'approdo agli *Acarnesi*. Momento cruciale della commedia e del suo adattamento è quello in cui Diceopoli, ottenuta la propria tregua privata con Sparta, organizza una processione fallica: retaggio tematico dell'idea originale della compagnia, rimasta rilevante grazie al recupero aristofaneo. Nel caso di questa specifica falloforia, tuttavia, l'asse del rituale si sposta da una dimensione pubblica a una privata. Alla processione prendono parte solo Diceopoli, sua figlia e gli schiavi domestici guidati da Xantia¹⁸, gli unici – assieme alla moglie del contadino, che pure resta in disparte – a poter celebrare un rito propiziatorio non più minacciato dalla guerra. Diceopoli organizza un "komos privato" (κῶμος, 'processione dionisiaca, banchetto')¹⁹, riservato alla sola piccola collettività dei suoi famigliari: staccatasi di fatto, tramite l'ottenimento della pace privata, dalla grande collettività ateniese della quale era precedentemente parte. Ed ecco che l'etimologia dello stesso nome Diceopoli, relativa alla buona cittadinanza o al buon governo²⁰, si trasfigura nell'adattamento in un gioco di parole comico ma strutturale: attingendo a un maccheronico pastiche lessicale anglo-greco giustificato

dalla contemporaneità, Diceopoli diventa costruito di *dick* e *pólis* (πόλις), ossia «città del cazzo». Riferimento spregiativo a una realtà urbana che, almeno originariamente, potrebbe essere quella ateniese, dominata dalle pulsioni verso una guerra autodistruttiva. Ma tale realtà, più avanti, finisce per coincidere con quella della microscopica comunità che il contadino circonda con la tregua, inclusiva solo di lui e di coloro che dimorano nella sua casa: la «città del cazzo» diventa quell'inedita "città nella città" (o "città a parte"), autonoma, che Diceopoli reclama per sé con l'iniziativa privata. Città che, non per nulla, questi realizza proprio nel segno di Phalès, andando a propiziare l'abbondanza del neonato nucleo civile tramite la processione fallica. Una ritualità di matrice pubblica e comunitaria²¹ sancisce la nascita di un nuovo organismo sociale, per quanto piccolo. Da questo momento in avanti, scongiurata la minaccia degli acarnesi e momentaneamente placato anche Lamaco, la "città" di Diceopoli potrà organizzare un proprio mercato, commerciando in autonomia con mercanti provenienti da "fuori"²². Per i Sacchi, tuttavia, la processione di Diceopoli è in tutto e per tutto una «desacralizzazione» di quella originaria, strappata all'uso di una vera collettività per farsi prerogativa di pochissimi, rituale sacro solo per il contadino e per i suoi²³. Sulla personalizzazione egotistica di una ritualità che dovrebbe essere collettiva Diceopoli basa l'innalzamento della sua abitazione a entità autonoma, quasi piccola città-stato sorta all'ombra del colosso ateniese. Ma il destinatario divino della falloforia non sembra offeso da tale apparente "blasfemia". Nella microscopica *pólis* di Diceopoli, al contrario, si può godere fin da subito della prosperità propiziata

17 Grigò 2024.

18 *Ευθίας* ('biondo, fulvo'), nome attribuito da Aristofane a diversi degli schiavi presenti nelle sue commedie, talvolta anche con ruoli rilevanti (ad esempio nelle *Rane*, dove Xantia accompagna nell'oltretomba Dioniso con l'intento iniziale – poi tradito – di riportare in vita Euripide). Aristofane 1909: 30.

19 I Sacchi di Sabbia 2024; Cfr. Falossi, Mastropasqua 2015: 25-26.

20 'Dikaiópolis' (Δικαίopolis), traducibile in 'città giusta', imparentabile al verbo 'dikaió' (δικαίω, 'reputare giusto, giudicare') e interpretabile come 'buon cittadino' (cfr. Aristofane 1882: IX). Per interpretazioni divergenti di tale etimologia, invece, si vedano Bowie 1988 e Douglas Olson 1991.

21 Kerényi 1992: 267; Falossi, Mastropasqua 2015: 64-65.

22 Sulla precisione terminologica con cui il testo sancisce l'autonomia del "mercato" di Diceopoli da quello ateniese si esprime Douglas Olson 1991: 202-203.

23 I Sacchi di Sabbia 2024.

dal corteo, di un'abbondanza di vettovaglie impensabile per la vicina Atene, impegnata nel conflitto, e di una vitalità sessuale che di questa abbondanza costituisce il corrispettivo carnale: l'ultima parte dell'opera e dello spettacolo è dedicata alle luculliane consumazioni di Diceopoli e alla sua liberalità orgiastica, contraltare iperbolico delle ristrettezze economiche e delle sofferenze belliche della vicina Atene. L'omaggio al membro divino, apparentemente soddisfatto nonostante l'anomalia e l'egoismo della processione che gli viene dedicata, pone le basi per la soddisfazione del membro terreno. E anche la sineddoche scenica tra Diceopoli e Phalês, vigente per quasi tutto l'adattamento, non è particolarmente turbata dalla necessità di un plausibile slittamento tematico, durante la processione, tra il fallo del contadino e quello del dio. La possibilità di travestirsi da Dioniso e auto-identificarsi con la divinità, del resto, era legittima già per i greci durante le festività a lui dedicate, nel contesto delle quali era consentita se non incoraggiata anche per i bambini²⁴.

La lunga trattazione dedicata alla preponderanza di Phalês nell'adattamento ha ritardato la menzione di un altro degli oggetti affidati a Grigò, occultato ancora più a lungo del membro finto e delle mutande/cappello. Un oggetto che, rispecchiando l'identificazione tra Diceopoli e Phalês, viene fatto coincidere con l'antagonista della vicenda, Lamaco: presentato in scena dai Sacchi tramite un'ulteriore personificazione o prosopopea, a sua vol-

ta giustificata e incoraggiata dal dettato degli *Acarnesi*. Il bellicoso comandante – corrispettivo scenico, come da prassi aristofanea, di un generale ateniese coevo al commediografo²⁵ – è evocato fin dalla sua prima apparizione testuale come portatore di uno scudo sul quale è raffigurata una mostruosa testa di Gorgone; un elemento al quale questi continua a essere associato vistosamente lungo tutta la commedia²⁶. Lui stesso esplicita tale associazione quando, comparando armato e in armatura completa, chiede chi sia stato a evocare la Gorgone – lo scudo, e per associazione chi lo imbraccia – dalla borsa in cui questa è normalmente custodita, quale oggetto bellico di valore²⁷. Durante il primo colloquio con Diceopoli gli viene chiesto di deporre l'arma, che sta spaventando il vecchio contadino, e di girarla a faccia in giù, perché questi non veda la creatura che lo decora e possa, soprattutto, eluderne lo sguardo²⁸ (al quale si attribuisce la mitica proprietà di tramutare le persone in pietra)²⁹. La successiva perdita di tale scudo, descritta alla stregua di una fuga della Gorgone, coincide col momento in cui il generale, partito per combattere, viene ignominiosamente ferito, vittima di una serie di incidenti da *slapstick comedy*. Un catalogo di disavventure auto-inflitte che lo allontana inevitabilmente dalla statura, certo da lui ambita, di un combattente omerico: Lamaco cade in un fosso, si infilza su un legno e sbatte la testa contro un sasso, trovandosi costretto a lasciare il campo di battaglia senza aver neppure affrontato i nemici³⁰.

24 Kerényi 1992: 289.

25 Lamaco figlio di Senofane, comandante ateniese morto in battaglia nel 414aC durante la disastrosa spedizione militare in Sicilia. Il personaggio, curiosamente, presenta un nome parlante non troppo diverso da quello di Diceopoli, per Douglas Olson riconducibile all'unione tra il prefisso rafforzativo *λα-* e il termine μάχη (*máke*), 'battaglia', a sottolinearne la natura guerriera. Un'onomastica che, con tutta probabilità, ha favorito ulteriormente la scelta di Lamaco e il ruolo assegnatogli nella commedia (Aristofane 2002: 149-150).

26 Nell'adottare una Gorgone sul proprio scudo Lamaco assecondava un uso assai comune tra i guerrieri del suo tempo, cercando un'identificazione con un catalogo di figure regali e divine che, nel patrimonio mitologico greco, avevano imbracciato scudi o abiti dominati dalla stessa iconografia (o, invero, dall'effettiva testa mozzata della creatura, donata ad Atene dal suo uccisore Perseo). Aristofane 1909: 174; Falossi, Mastropasqua 2014, 136; 152.

27 Aristofane 1909: 174.

28 Aristofane 1992: 51-52.

29 Falossi, Mastropasqua 2014: 139.

30 Aristofane 1992: 83. Altrove Lamaco è definito da Diceopoli 'figlio della Gorgone' (Γοργάσου, *Gorgásou*), con un riferimento obliquo anche al termine 'gorgós' (γοργός, 'terribile, truce'). Aristofane 2002: 344. Quanto al catalogo delle sue disavventure, Douglas Olson si applica per renderlo ancora più ridicolo identificando il fosso con un canale d'irrigazione e il legno con il bastone deputato a sorreggere una vite: Lamaco sarebbe quindi "sconfitto" da dei comunissimi elementi del paesaggio rurale. Il dettaglio della vite, poi, potrebbe costituire un ulteriore riferimento all'ideale vittoria della pace benedetta dalla processione a Dioniso – dio, oltre che della fertilità e del teatro, anche del vino – sulla bellicosità ateniese incarnata da Lamaco. Ivi: 353.

La *Commedia* di Grigò, pertanto, dispone di solidi fondamenti per poter contrapporre al Phalès di Diceopoli proprio la Gorgone di Lamaco: la fotografia bidimensionale di una maschera mostruosa con una lunga criniera composta di serpenti³¹, una delle caratteristiche più distintive della creatura mitologica greca³².



LA COMMEDIA PIÙ ANTICA DEL MONDO

Un oggetto che, tuttavia, non presenta curiosamente somiglianze greche. Il Lama-co scenico ha la forma di una maschera orientale vivacemente colorata, con minacciose fauci contrapposte a una beffarda lingua sporgente e grandi occhi circolari sormontati dal più iconico elemento di vicinanza alla Gorgone, la chioma serpentina. Si tratta di una cosiddetta maschera *Naga Raksha* – o ‘maschera cobra’ – originaria dello Sri Lanka, dove viene utilizzata nel corso di danze rituali ed è considerata protezione dalla cattiva sorte e auspicio di buona fortuna³³. La foto adottata in scena

raffigura un esemplare di proprietà dei Sacchi, scoperto in passato su una bancarella e identificato con l’aiuto di un amico. Lamaco, quindi, è il primo *found object* individuabile nel dittico spettacolare: il primo oggetto preesistente che, accolto nel tessuto teatrale, è stato insignito di una funzione artistica inizialmente sconnessa alla sua fattura³⁴. Quanto al ricorso scenico a qualcosa che ricalca le sembianze di una Gorgone andandosene però a discostare dal punto di vista geografico, tale trovata sembra giustificata da fattori diversi. In primo luogo, la non totale rispondenza tra la Naga Raksha e la Gorgone, pure accomunate da alcuni elementi distintivi (la raffigurazione del solo volto, l’aspetto terrificante, la centralità degli occhi, la chioma serpentina)³⁵, può essere strumento utile al già citato “salto” conoscitivo che i Sacchi richiedono ai propri spettatori, fornendo elementi iconici di riconoscibilità ma necessitando comunque di un contributo interpretativo del pubblico, per quanto modesto. Nell’utilizzo di una maschera orientale, tuttavia, si potrebbe pure cogliere una motivazione diegetica. Lamaco, formalmente vicino di casa di Diceopoli, fa la sua comparsa dopo che il contadino ha già sancito la propria autonomia domestica tramite la processione fallica, di fatto ultimando la “secessione” dalla *pólis* ateniese e accrescendo, simbolicamente, la distanza tra la sua abitazione e quella del generale. Lamaco, pertanto, entra nella proprietà del contadino come straniero, ma lo fa col cipiglio minaccioso di un aggressore, di un invasore – oltretutto in tenuta da battaglia – al quale non si può riservare l’ospitalità dovuta a

31 “Lamaco” presenta un elastico per essere impugnato da Grigò con più facilità e un lato posteriore nero che potenzialmente lo rende invisibile allo spettatore fino al momento in cui l’attore lo solleva dalla scrivania, dove giace a faccia in giù – come lo scudo testuale nella scena del dialogo tra Diceopoli e Lamaco – per buona parte dello spettacolo. Grigò 2024.

32 Falossi, Mastropasqua 2014: 129. Non sembra casuale, poi, che l’oggetto chiamato a rappresentare la Gorgone sia l’unico connotato esplicitamente come un volto – come una *maschera* – nei due adattamenti dei Sacchi: proprio alla creatura mitologica, infatti, si deve la dicitura ‘Gorgòneion’ (Γοργόνειον, termine che alternativamente fa riferimento a una generica rappresentazione della testa della creatura), diffusa nel mondo greco per indicare la maschera in generale, anche priva di sembianze mostruose. Per Mastropasqua la Gorgone sarebbe addirittura «la madre di tutte le maschere» o «l’alba della maschera», base mitologica di qualunque forma di mascheramento ellenico, dotata oltretutto di corrispettivi più o meno vicini in culture diverse (a ulteriore giustificazione, direi, della peculiare scelta oggettuale dei Sacchi). Ivi: 98; 133; 168-169; Falossi, Mastropasqua 2015: 269.

33 Cfr. Goonatilleka 1995.

34 Cfr. Stribling M.L. 1970.

35 Falossi, Mastropasqua 2014: 129 ss.

un pacifico forestiero³⁶. Non sembra fuori luogo, dunque, che l'epicurea "città del cazo", connotata come eminentemente greca dalle proprie devozioni a Dioniso, guardi a un "estraneo" che ama associare la propria immagine a quella di un mostro mitologico come a un'alterità, e che quindi lo confonda con una creatura che superficialmente condivide i tratti di una Gorgone, ma che risulta attinta da un universo mitico-religioso assai lontano. Per Diceopoli, dunque, Lamaco diverrebbe quasi oggetto di un "esotismo" percepito in maniera ostile³⁷. Il ricorso alla maschera srilankese e la sua interscambiabilità apparente con quella greca, oltretutto, permettono una mirata dose di ironia rispetto al dettato aristofanese. Alla Naga Raksha come alle diffuse raffigurazioni del volto della Gorgone le due rispettive civiltà solevano attribuire proprietà apotropaiche, considerandole capaci di allontanare il male da persone o luoghi adornati con le loro effigi³⁸. Ma il Lamaco della *Commedia*, così testardamente devoto a un conflitto autolesionista, non è al sicuro dalle conseguenze del suo oltranzismo neanche adornandosi di entrambe (la Gorgone associatagli anche nell'adattamento e la Naga Raksha che effettivamente lo rappresenta), andando incontro alla propria disfatta. Disfatta che, del resto, anche nel testo Diceopoli ritiene di poter attribuire proprio al suo ricorso al mostro mitologico³⁹, nonostante l'uso scaramantico fattone ancora all'epoca di Aristofane. Una posizione curiosa riconducibile, forse, alle non meno curiose condizioni del contadino: la Gorgone potrebbe apparire insolitamente e caratteristicamente mostruosa, quasi fuori luogo, a qualcuno che ha crea-

to una propria "città" personale nel segno dell'allegria, della crapula e dell'eccesso, esiliando tutti i mali della guerra fuori dai confini della propria fattoria; a maggior ragione considerato che a condurre la creatura sulla sua soglia è un individuo ostile, che minaccia la pace privata da lui raggiunta⁴⁰.

Sembra bene concludere l'analisi della *Commedia*, a questo punto, sottolineando che a determinarne lo scioglimento sono proprio i due simulacri fin qui trattati, Diceopoli/Phalès e Lamaco/Gorgone. Se nel testo aristofaneo le ferite di Lamaco prescindono totalmente dal contadino, connotandosi come conseguenza della sua bellicosità contro la pace godereccia ottenuta dall'altro, negli *Acarnesi* dei Sacchi il tutto si risolve in un ben più diretto "scontro" tra gli oggetti che rappresentano i due. Chiedendo al pubblico di supportare l'azione con un coro d'incoraggiamento (fatto coincidere, comicamente, col diminutivo 'Dick', a ribadire un'ultima volta l'identificazione fallica del protagonista), Grigò percuote ripetutamente l'immagine di Lamaco con Phalès, facendo sì che gli oggetti "agiscano" in maniera concreta la vittoria, nel testo solo metaforica, della pace di Diceopoli sulla guerra autolesionista di Lamaco⁴¹. La *Commedia*, in questo modo, cala il sipario su uno scontro che ha visto contrapposti "Male e Pene".

2. IL LUTTO VICINO DI UN'ALTERITÀ LONTANA. IL TEATRO DI FIGURA DE I PERSIANI

La fissazione fallica aristofanea e le sue ricadute rituali lasciano il posto, nei *Persiani*, a un altro tipo di ritualità, quella luttuosa. Lutto per una tragedia paventata e poi concretizzatasi, la battaglia navale

36 Al riguardo, cfr. Seveso 2017.

37 Sul ruolo – o sull'assenza – dell'esotismo nei *Persiani* si dirà nella sezione successiva.

38 Falossi, Mastropasqua 2014: 136-137. La pervasività dell'iconografia della Gorgone – ora raffigurata interamente, ora ridotta al volto o addirittura ai suoi soli occhi – in tutto quanto il mondo greco (giungendo a una vera e propria inflazione rappresentativa a cavallo tra III e II secolo a.C.; *Ibid.*) potrebbe aver rafforzato la decisione dei Sacchi di cercarle una rappresentazione "altra" per il loro adattamento, servendosi di un oggetto distante, nella fattura, dal grande e iconico catalogo dei manufatti ellenici.

39 Aristofane 1909: 250.

40 La testa della Gorgone, pur assurta a una valenza apotropaica nel catalogo iconografico greco, è del resto un'immagine assai minacciosa in ambito mitologico, persino dopo essere stata separata dal corpo della creatura. Già nella tradizione omerica Odisseo, eroe sempre bramoso di nuove conoscenze ed esperienze, è spinto a interrompere la sua esplorazione degli inferi e il confronto con le anime dei morti dalla paura che la temibile testa possa comparirgli davanti per ordine di Persefone, moglie del dio oltretombale Ade. Cfr. Falossi, Mastropasqua 2014: 97-98.

41 Alla necessità di questa scena, oltre che a una migliore possibilità di occultamento dell'oggetto, si deve l'utilizzo di una foto della maschera invece che dell'originale, certo più vulnerabile alle percosse di Phalès.

di Salamina in cui la flotta greca manda in rotta quella persiana (480 a.C.). Occasione connotata come luttuosa proprio perché a viverla sono gli sconfitti: la catastrofe bellica viene attesa, scoperta e sofferta, in scena, dalla corte di Susa, rappresentata da un coro di anziani notabili e dalla regina Atossa, vedova di Dario e madre di Serse, sotto la cui guida si è consumata la disfatta. Il più antico testo della tradizione tragica greca a esserci giunto integro⁴², contro ogni aspettativa, ha per protagonisti i persiani, i più noti “nemici” della grecità; coloro che hanno insidiato l'autonomia ellenica per ben due volte, con ostilità protrattesi tra 499 e 479aC, arrivando a saccheggiare Atene. La tragedia è composta a soli otto anni da Salamina. A neppure un decennio dalla fine degli scontri con la Persia (ai quali Eschilo oltretutto prese parte personalmente, combattendo a Maratona nel 490aC)⁴³, il primo grande tragediografo greco compone un'opera focalizzata, a tutti gli effetti, sul dolore dei nemici del suo pubblico. C'è di più. Scopo dei *Persiani* è quello di accattivare loro la simpatia degli spettatori greci, di coloro che li hanno affrontati, per terra e per mare, lungo oltre vent'anni⁴⁴. Sulla scena ateniese il poeta innesca un vistoso cortocircuito: attori, lingua, modalità rituali e sceniche greche sono utilizzate per dare vita ai rivali per antonomasia della grecità, per dipingerne il dolore causato da perdite inflitte loro dagli stessi greci. Si sarà trattato, con tutta probabilità, di un azzardo non universalmente accettato dagli spettatori contemporanei; parte della critica, non per nulla, ha preferito intravedere nei protagonisti stranieri della tragedia più degli oggetti di diletto nazionalistico che degli individui verso cui provare empatia⁴⁵. L'intento di Eschilo, tuttavia, era sincero. Il poeta, il combattente veterano, intendeva sottolineare un'umanità capace di acco-

munare i greci a coloro che, dall'altra parte del Mediterraneo, ne erano stati a lungo gli avversari più accaniti. Una percezione del lutto, del dolore e della sconfitta che potesse permettere ai suoi spettatori di riflettersi nell'alterità persiana, esemplare più noto ai greci di un oriente percepito come luogo di estraneità e lontananza.

E proprio una formula strutturale di “alterità” costituisce la base concettuale della *Tragedia* dei Sacchi. Nato nel segno di replicare la formula della conferenza già rodatta con la *Commedia*, lo spettacolo ha finito per assumere altre sembianze. Castiglioni, solo in scena come Grigò prima di lui, opera a sua volta in qualità di narratore della vicenda, riflettendo sui fatti senza andare a coincidere interamente coi personaggi. La sua narrazione, tuttavia, prende forme radicalmente diverse. L'attore espone la storia muovendone personalmente i protagonisti: i persiani dei Sacchi assumono le sembianze di alcuni piccoli parallelepipedi di legno che Castiglioni presenta, pone in risalto e manovra in corrispondenza dei loro contributi allo sviluppo della tragedia, limitandosi a prestare loro occasionalmente la voce.



Lo spettacolo elegge l'attore quasi mero commentatore della vicenda, ponendo in primo piano le sagome lignee dei propri personaggi, ed esprimendo così all'ennesima potenza

42 Testo che, oltretutto, è anche l'unica tragedia di argomento storico conservata interamente. Cfr. Paduano 1978: 92. Non è, in compenso, il primo testo drammatico che ci sia noto ad aver conferito centralità ai persiani: il tragico ateniese Frinico, attivo qualche anno prima di Eschilo, lo aveva già fatto nelle sue opere *La presa di Mileto* e *Le Fenicie*, che plausibilmente furono di ispirazione ai *Persiani*. Tali lavori, tuttavia, sono andati perduti. Enciclopedia Treccani, *Frinico figlio di Polifrasmonne*.

43 Enciclopedia Treccani, *Eschilo*. Lo stesso epigramma funebre del poeta insiste sul suo valore bellico a Maratona: vittoria greca che vide pure la dipartita di suo fratello Cinegìro, il cui coraggio sarebbe divenuto addirittura proverbiale nelle cronache successive.

44 Intento che sposa bene l'etimologia originaria del termine ‘simpatia’, συμπάθεια (*sympátheia*), nel quale si sostanzia la disponibilità a ‘soffrire assieme’ a qualcun altro, a dividerne il dolore.

45 Paduano 1978: 15-17.

l'idea dei Sacchi di un teatro di marionette non mimetico. Un autentico «teatro metafisico di oggetti», popolato da figure geometriche che non sarebbero fuori luogo in un quadro di Giorgio De Chirico, rispetto al quale Castiglioni si mantiene sempre in disparte, dietro i simulacri che manovra e il tavolo che li ospita⁴⁶. I persiani scenici sono essenziali, austeri, non hanno nulla di antropomorfo: oggetti connotati da un principio astratto, non realistico, resi protagonisti del «gioco di bambini» con cui l'attore, estremizzando il principio che accomuna il teatro e la finzione infantile, «fa come se fossero» i persiani⁴⁷. Castiglioni si applica, nella semplicità stilizzata della sua esecuzione burattinaia⁴⁸, per canalizzare il lutto doloroso di un'alterità ricondotta a una neutralità delle sue sembianze, connotata solo da alcuni tratti generici: i dodici consiglieri, ricoperti di tela bianca con un vistoso lembo ornamentale⁴⁹, e la regina, dorata e sormontata da una decorazione che ne evoca la corona. La successiva apparizione in scena di colui che comunica la disfatta, il messaggero – *angelos* (ἄγγελος), evolutosi per mediazione cristiana nell'odierno 'angelo' –, simile per stazza e forma agli altri simulacri, consente il ricorso a ulteriori oggetti. La sua narrazione concretizza la lontananza della trattazione epica (nell'adattamento già metaspettacolare, se si considera lo scollamento tra Castiglioni e i persiani scenici) con un'ulteriore azione astratta, tesa a ricostruire la battaglia di Salamina sfruttando altri simulacri: settanta parallelepipedi più piccoli – *found objects* forniti dall'attore, realizzati a partire da delle tessere di domino – rivestiti di

tessuto blu, a richiamare il mare nel quale si muove la flotta persiana. Oggetti che, nel momento cruciale della battaglia, esibiscono pure un lato rosso lasciato scoperto, simboleggiando lo scorrere del sangue e il consumarsi della sconfitta⁵⁰.

L'essenzialità scenica di tali persiani/simulacri, privi di qualunque connotazione umana, costituisce un valido veicolo teatrale della neutralità rappresentativa con cui Eschilo si avvicina ai propri protagonisti. I *Persiani* testuali sono totalmente privi di quell'esotismo con cui erano frequentemente connotati dalla percezione greca: ad esempio, per limitarci ai fulcri d'interesse di questo articolo, nella sezione iniziale degli *Acarnesi*, non trasposta nell'adattamento dei Sacchi, che includeva stoccate scurrili a una delegazione persiana ad Atene⁵¹. Non c'è nulla, nei personaggi eschilei, di quella ricchezza effeminata e di quella mollezza dei costumi attribuita loro da Aristofane, sulla scorta di un sentire comune a buona parte dei greci del tempo⁵². L'esotismo, al contrario, lascia il posto a una pur superficiale riconduzione degli abitanti d'oltremare agli stessi sistemi valoriali ellenici: a un dolore vissuto con le stesse modalità, a un mare che, baciando sia le coste greche sia quelle persiane, le unisce sotto il dominio di divinità simili. Dei nemici contro i quali ha combattuto Eschilo sottolinea la somiglianza coi suoi concittadini, e sui dolenti cortigiani di Susa proietta lingua, modalità sacrificali e percezione del divino di matrice greca. Lo fa, tuttavia, in maniera relativamente poco connotata, a sancire una riconoscibilità dei personaggi per i propri spettatori ateniesi senza per questo caricare

46 I Sacchi di Sabbia 2024; Castiglioni S. 2024, intervista del 5 settembre. Il tavolo è il primo di diversi *found objects* forniti al lavoro dal suo interprete: il mobile, realizzato per uno spettacolo precedente, è stato riadattato per i *Persiani* e, a differenza della scrivania e della sedia degli *Acarnesi*, è sempre portato in tournée, inscindibile dai simulacri che lo percorrono.

47 Ibidem.

48 L'attore ha manifestato grande interesse per il teatro di figura fin dall'inizio della sua carriera, laureandosi con una tesi sul *Teatro delle marionette* di Heinrich von Kleist e formandosi con il Bread and Puppet Theater. A spingerlo verso il suo fruttuoso percorso teatrale, poi, sarebbe stato il fascino esercitato su di lui da un'esibizione di burattini giapponesi Bunraku: manovrati da caratteristici assistenti di scena 'abbigliati in nero' (黒衣, *kuroko*) alle figure dei quali Castiglioni non disdegna un accostamento della propria nell'ambito della *Tragedia*. *Ibid.*

49 I consiglieri dei Sacchi, poi, sono «armati di luce», presentando listelli di superfici specchianti sul loro lato posteriore, solo occasionalmente mostrato al pubblico (Castiglioni 2024). Superfici nelle quali, forse, qualcuno degli spettatori riuscirà a intuire riflessa la propria immagine: ennesima sottolineatura dell'ambita somiglianza eschilea tra i personaggi portati in scena e coloro che li guardavano dagli spalti, chiamati a rispecchiarsi nel dolore dei primi.

50 Castiglioni 2024; sul ruolo della rappresentazione epica nei *Persiani* Cfr. Paduano 1978: 20-21; 27-29.

51 Aristofane 1882: 4-7.

52 Paduano 1978: 41.

l'estraneità persiana di caratteristiche troppo vistosamente non sue. Anche la dicitura auto-riferita di *bárbaroi* (βάρβαροι, letteralmente 'balbuzienti'), utilizzata dal coro, si limita a sottolineare una diversità linguistica rispetto ai madrelingua greci del pubblico: ancora priva, all'epoca dell'operato eschileo, di quella connotazione spregiativa – allusiva a un'incapacità degli stranieri di parlare greco, beffardamente associata a una loro apparente balbuzie – che avrebbe caratterizzato i 'barbari' nelle lingue neolatine⁵³.

Ma anche la distanza tra l'intento eschileo e la plausibile percezione di parte del suo pubblico scopre, nella *Tragedia*, una precisa concretizzazione scenica. Fin dalle prime battute dello spettacolo Castiglioni fa ricorso a un'altra tipologia di oggetti, generalmente tenuta nascosta quando non è in uso (come accade per Phalès e Lamaco nella *Commedia*). Si tratta di alcuni cartelli bianchi coperti da scritte nere, i cui contenuti costituiscono un curioso contraltare alla solennità tragica dell'opera, fornendone una tra le pochissime fratture "tematiche": vi si legge, ad esempio, «Persiani di merda» e «Vaffanculo». Una scelta anomala della quale l'attore provvede a dare ragione, esplicitando la posizione dei creatori. «I cartelli danno voce a ciò che è meglio non pronunciare», chiarisce Castiglioni, «ma che bisogna sapere»: le scritte, nel contesto del lavoro, rappresentano l'opinione di una maggioranza ateniese ancora sofferente per le devastazioni causate dai conflitti persiani, e ben poco propensa a condividere i presunti lutti di un invasore lontano. Una fetta di pubblico caratterizzata da un sentire popolare, ragionevole prerogativa di un'Atene divenuta essa stessa oggetto delle razzie persiane, che in una fase di lavoro precedente dello spettacolo – successiva all'ipotesi originaria della conferenza – Castiglioni avrebbe dovuto incarnare personalmente

interpretando Polistene, veterano ateniese ancora irato con gli invasori per aver perso un braccio durante il conflitto⁵⁴. I cartelli, di fatto, sostanziano l'incursione scenica di quello stesso sentire cittadino nel quale affonda le radici la produzione aristofanea. Il commediografo sembrava infatti propendere, almeno sul piano comico, per l'interpretazione nazionalistica dei *Persiani*, se l'Eschilo oltretombale da lui portato in scena nelle *Rane* può sostenere di aver composto la tragedia per spronare i greci al valore bellico (e se Dioniso, come protagonista, può addirittura prendersi gioco dei lamenti di dolore del coro persiano)⁵⁵. Nei cartelli, inoltre, si potrebbe concretizzare un riferimento visuale al mondo del fumetto, ambito di interesse non infrequente nella produzione dei Sacchi⁵⁶: andando a rappresentare quasi un corrispettivo delle nuvolette – *balloons*, letteralmente 'palloncini' – caratteristiche di tale medium grafico, oltretutto percepito frequentemente come popolare.

Nell'ottica di trattare gli ultimi oggetti adottati nell'allestimento ritengo sia doverosa una parentesi sulla climax diegetica e tematica della tragedia eschilea: la ricerca delle cause dietro la tragedia di Salamina, oggetto di tutta l'ultima sezione dei *Persiani*, dopo che la disfatta si è concretizzata nella narrazione del messaggero. Davanti al coro e alla regina, che si interrogano sui motivi del massacro, compare il fantasma del precedente re Dario, defunto padre di Serse. L'apparizione sovranaturale rivela loro che ad annientare i persiani non è stata – almeno direttamente – la primazia navale dei greci, bensì la 'tracotanza' di suo figlio (ὑβρις, *hybris*). Il suo erede, bramoso di imporre alla Grecia il proprio 'giogo' (ζυγόν, *zugón*; termine più volte associato a Serse nell'opera, a oggettificarne la brama di dominare tutto e tutti)⁵⁷, ha commesso la 'colpa' (ἀμαρτία, *amartia*) di "aggiogare"

53 Ivi: 21-22.

54 Personaggio che peraltro Castiglioni avrebbe fatto parlare in veneto, mantenendo una continuità linguistica regionale col toscano di Grigò nella *Commedia*. Castiglioni 2024.

55 Cfr. Aristofane 2015: 119-121.

56 Alla compagnia si deve, ad esempio, l'adattamento scenico di un fumetto, *Essedice* (2009), tratto da *S* del loro concittadino Gianni "Gipi" Pacinotti, comparso come attore nello spettacolo. E il fumettista ha realizzato alcune illustrazioni incluse nel volume *Tràgos*, dedicato all'omonimo lavoro della compagnia (2004). Cfr. I Sacchi di Sabbia 2006.

57 Paduano 1978: 49.

con un ponte di navi l'Ellesponto, un tratto di mare, e quindi un elemento del mondo naturale sottoposto al solo dominio divino⁵⁸. Un'azione che, travalicando la sua autorità umana per intrudere nel terreno dei numi, gli ha attirato le ire di un dio vendicatore inizialmente sconosciuto, un *daímon* (δαίμων) identificato solo successivamente con Zeus⁵⁹, che si è rifatto, per l'errore del solo Serse, sulla collettività da lui governata, determinando la disfatta navale⁶⁰. L'arguzia tattica del comandante greco Temistocle e il valore dei suoi uomini a Salamina sono semplicemente gli strumenti con cui la divinità punisce l'arroganza blasfema di Serse, trasformando l'incommensurabilità quantitativa delle sue forze in debolezza. La grandezza dello schieramento navale persiano diviene quantità luttuosa, enormità della perdita. E colui che l'ha guidato, che con la sua *hybris* si è inimicato un dio, è a maggior ragione colpevole se paragonato all'assennato governo del suo predecessore al trono, di suo padre Dario. Quella dei *Persiani*, per Guido Paduano, è una tragedia storica leggibile anche e soprattutto nel segno di un annoso conflitto padre-figlio, di una contrapposizione tra l'inadeguatezza di Serse e la lunga stirpe di più autorevoli padri che hanno regnato prima di lui, ultimo ma più importante tra i quali è proprio Dario⁶¹. Sussiste, nel testo eschileo, una vistosa componente antistorica nella rappresentazione del sovrano defunto, il cui modello reale aveva accusato la sconfitta ben prima di Serse – a Maratona, nel momento focale della vita dello stesso Eschilo – e aveva incoraggiato nel figlio mire espansionistiche verso la Grecia, trovandosi impossibilitato a guidare personalmente una seconda spedizione solo a causa della sua dipartita; Castiglioni stesso ha constatato l'ipocrisia

scenica del personaggio⁶². Ma nell'ottica religiosa eschilea Dario, se non altro, ha evitato di macchiarsi del crimine che determina la rovinosa sconfitta di Serse, la tentata sottomissione dell'Ellesponto. Si trova, pertanto, nella condizione di millantare una propria superiorità morale sul figlio, e può così esasperarne sulla scena la colpa e l'inadeguatezza. Su Serse, di fatto, incombe una fila troppo gravosa di padri: Dario, i re persiani che l'hanno preceduto, il padre degli dèi Zeus attinto dal pantheon greco⁶³. E l'irraggiungibilità filiale dei modelli paterni, come chiave di lettura dei *Persiani*, mi sembra sposare appieno la rappresentazione scenica che i Sacchi hanno proposto sia per il re defunto sia per quello sconfitto.

Nell'evocare in scena l'ombra del primo, Castiglioni trova finalmente l'occasione di "mostrarsi" personalmente. L'attore, fin qui mediatore e narratore delle vicende dei simulacri, interpreta direttamente Dario, gli presta le proprie sembianze. Lo fa con l'ausilio di due oggetti, in questo caso ridotti a corredo alla sua performance: un velo che trattiene davanti al viso con le mani mentre parla, a sfocarne le sembianze, e una lampada posizionata ai suoi piedi che, accesa per l'occasione, lo illumina di una luce sinistra. Il dispositivo teso a rappresentare Dario, per il suo interprete, è una «stupidaggine molto efficace»⁶⁴; una trovata nella cui essenzialità continua a svettare la predisposizione dei Sacchi per una rappresentazione volutamente astratta ed evocativa, che cerca il proprio completamento immaginifico nella mente degli spettatori. Dario, da morto, può essere avvicinato dai persiani eschilei a una divinità⁶⁵ e risulta essere stimato abitante di un oltretomba nel quale, forse, anche le distanze tra greci e persiani si fanno secon-

58 Ivi: 99. Ad acuire l'arroganza blasfema di Serse ci sarebbe anche l'episodio, tramandato da Erodoto, secondo cui il re persiano avrebbe "punito" il tratto di mare, "colpevole" di aver rovinato il suo primo tentativo di costruire un ponte, facendone frustare le acque e immergendovi dei ferri roventi, come per marchiarle a fuoco. Cfr. Erodoto 1922: 41-42.

59 Paduano 1978: 76; 83-84.

60 Ivi: 62.

61 Ivi: 102-103.

62 Ivi: 91; Castiglioni 2024.

63 Zeus è connotabile contemporaneamente come divinità paterna per antonomasia e come nume della giustizia. Paduano 1978: 76. Non ritengo fuori luogo, poi, ricordarne la frequente caratterizzazione quale detentore di un potere sessuale smisurato e sregolato (talvolta sfogato addirittura assumendo sembianze animali), inseribile nel solco dei riferimenti a un peso "castrante" della paternità nei confronti dei figli. Cfr. Enciclopedia Treccani, s.v. *Ganimede e Io*.

64 Castiglioni 2024.

65 Paduano 1978: 93.

darie, rendendo lecito contrapporre all'alterità amorfa della corte le sembianze antropomorfe di Castiglioni: attore in carne e ossa, e quindi specchio più immediato dei greci che sulla scena tragica ateniese avrebbero interpretato i protagonisti⁶⁶. La coincidenza diretta tra Castiglioni e il «babbo del babbo di Amleto»⁶⁷, inoltre, sembra legittimazione delle modalità successivamente utilizzate per presentare il figlio degenerare Serse⁶⁸. Il re persiano, a lungo richiamato ma atteso invano, verso la fine dell'opera si rivela un più doveroso Godot facendo la propria comparsa, dopo che sua madre si è congelata⁶⁹. E la fa assumendo sembianze anomale, che violano l'austerità delle geometrie fin qui utilizzate: un pezzo di legno asimmetrico, volutamente mantenuto allo stato grezzo, adorno solo di alcuni ritagli di tessuto blu, identici a quelli utilizzati per rappresentare la battaglia di Salamina; alternativamente traccia tangibile del mare che ha inghiottito la sua flotta o malmessi rimasugli della sua uniforme⁷⁰. Un «tronco di legno ferito», scampato alla battaglia e fortunosamente sospinto a riva dalle onde⁷¹; diversamente dalla miriade di altri legni/navi che, a causa della sua guida distruttiva, riposano nelle profondità marine. Serse, evidentemente, accusa i colpi di Salamina nella propria fisicità, contro la compostezza simmetrica dei consiglieri



che lo accolgono⁷². E la provenienza di tale oggetto è investita di senso proprio dalla precedente coincidenza tra Dario e Castiglioni. Sulla scia di «Lamaco» nella *Commedia*, «Serse» è un *found object* fornito dall'attore, che lo aveva parzialmente intagliato in altre circostanze; posati gli occhi su tale «totem», i Sacchi vi hanno istintivamente individuato il re persiano. Castiglioni, pertanto, è l'artefice di Serse, il suo creatore: *faber* dell'oggetto, ma anche *pater* scenico del personaggio che questo incarna sul palco nella sua fisicità ferita. Rispetto alla propria prole teatrale, quindi, Dario/Silvio potrebbe essere visto quasi alla stregua di un altero Geppetto, smisurato e irraggiungibile quanto il padre kafkiano, intento a sottolineare l'inadeguatezza a succedergli di quel «burattino» di legno i cui errori sono costati al regno migliaia di sudditi⁷³.

66 Gruppo attoriale che, perdipiù, avrebbe potuto includere lo stesso Eschilo, potenzialmente chiamato a interpretare sia Atossa sia Serse. Castiglioni 2024.

67 *Ibid.* Quello di Dario è, per l'attore, il primo fantasma della letteratura drammatica, reso ancor più pertinente ai temi dell'articolo dalla sua condizione di padre: condizione che, con la sua prescrizione vendicativa, diverrà motore di tutta la vicenda di *Amleto*.

68 In una prima versione del lavoro anche Serse sarebbe stato interpretato direttamente da Castiglioni. A dire dell'attore, tuttavia, tale trovata si è rivelata inefficace, conducendo alla sola identificazione tra lui e Dario mantenuta nello spettacolo. *Ibidem*.

69 E, secondo l'interprete, dopo che la volontà di tanti spettatori greci di farne un oggetto di diletto è stata stemperata dalla cruenta narrazione di Salamina vista da occhi persiani. *Ibid.*

70 Una parte della tradizione critica ha voluto intravedere in Serse, curiosamente, quasi un corrispettivo di Telefo, con la complicità delle sue vesti rovinare dalla battaglia. Tale rispecchiamento, che andrebbe ad aggiungere un ulteriore filo alla rete di rimandi più o meno consapevoli tra il mondo aristofaneico e quello eschileo qui tradotti scenicamente, è stato tuttavia respinto da Paduano. Paduano 1967: 336.

71 L'italiano e il greco mancano di un termine univoco per indicare un pezzo di legno trascinato a riva dal mare: oggetto che, complice l'etimologia anglo-greca adoperata comicamente nella *Commedia*, ricorderò poter essere efficacemente richiamato in inglese dal solo termine *driftwood*.

72 Personaggi che, per Paduano, sono quasi incaricati dall'ombra di Dario di far valere la propria anzianità sulla «giovinanza» dissennata di Serse (in realtà quasi quarantenne al momento dell'invasione), contribuendo ulteriormente a sottolinearne l'inadeguatezza. Paduano 1978: 95-96.

73 Agli oggetti fin qui elencati si possono aggiungere, là dove le condizioni di allestimento lo permettano (e in un ruolo decisamente secondario rispetto ai simulacri), i piccoli lumini elettrici che vengono affidati, sul finale, ad alcuni spettatori, chiamati ad affiancare Castiglioni sul palco e a rappresentare la collettività persiana in lutto. Una prima incursione di un pubblico «complice» e preparato, peraltro, è prevista dove possibile già all'inizio dello spettacolo, quando alcuni spettatori istruiti precedentemente possono marciare sul palcoscenico a evocazione della grandezza delle schiere persiane, delle quali solo in seguito si scopre l'annientamento a Salamina. Cfr. Castiglioni 2024.

3. PIÙ DELLA SOMMA DELLE PARTI. COMMEDIA E TRAGEDIA, UN DITTICO DI OGGETTI

La sera del 13 novembre 2023, nel contesto della rassegna teatrale *Infrazioni*, l'Auditorium Vincenzo Buccheri dell'Università degli Studi di Pavia⁷⁴ ha visto l'allestimento degli *Acarnesi* e dei *Persiani* dei Sacchi uno dopo l'altro, accorpando i due spettacoli in un dittico – inframmezzato solo da una breve pausa finalizzata al cambio di scena – fino a quel momento inedito.



Gli adattamenti sono stati proposti nel loro ordine produttivo, antepoendo la commedia alla tragedia. Una scelta opposta alle prassi spettacolari della Grecia antica, che a ciascun autore coinvolto nell'agone tragico richiedevano la presentazione di un ciclo di tre tragedie seguito da un dramma satiresco o almeno da un'opera a lieto fine, contrapponendo al lungo pianto catartico un momento di riso – o almeno di sollievo – finale⁷⁵. Una scelta, poi, opposta rispetto alle temporalità e alle situazioni storiche messe in causa dai due testi: la tragedia eschilea permette di intravedere, stagliata sullo sfondo di una

vicenda tutta persiana, una Grecia d'inizio V secolo a.C. all'apice del suo splendore, riunita in un'alleanza di *pólis* capace di respingere le forze dell'impero achemenide; la commedia aristofanea, al contrario, mostra una Grecia prossima al tramonto, vessata da conflitti intestini innescati, una volta venuta meno la minaccia straniera, dalla lotta per la primazia ellenica tra Atene e Sparta. Gli *Acarnesi*, si potrebbe dire, muovono i propri passi nel solco della situazione descritta dai *Persiani*. Preparandosi all'allestimento del dittico, i Sacchi avevano considerato la possibilità di un capovolgimento nell'ordine produttivo dei loro lavori, con un'anteposizione della tragedia alla commedia: assetto che degli *Acarnesi* avrebbe fatto quasi il moderno corrispettivo di un dramma satiresco, teso ad alleviare la tensione suscitata dai *Persiani*. A farli propendere per la disposizione definitiva del 13 novembre è stato Fabrizio Fiaschini, curatore di *Infrazioni* e già professore presso l'Ateneo pavese⁷⁶. Tale assetto finale, pur superficialmente curioso, mi sembra particolarmente consono all'allestimento del dittico spettacolare dei Sacchi, per due principali ordini di ragioni.

In primo luogo, l'anticipo degli *Acarnesi* ai *Persiani* dà ragione di un certo «clima aristofanesco» che la compagnia sostiene di aver proposto non soltanto nella commedia, ma pure, almeno parzialmente, nella propria trasposizione eschilea. «Ci siamo resi conto di aver fatto Aristofane», hanno detto i Sacchi già riguardo al precedente adattamento da Eschilo, *7 contro Tebe* (2021, co-diretto da Civica)⁷⁷: di aver adottato, negli allestimenti del primo dei tragediografi, un approccio «amorevolmente parodico» che, pur trasmettendo inalterata la sostanza della teatralità eschilea, ha provveduto pure a sottolineare, a margine, le ben meno austere sembianze di quella collettività urbana che ne avrebbe fruito all'epoca⁷⁸. Lo scopo era, di fatto,

74 Spazio polifunzionale collocato nella sede universitaria pavese di Palazzo San Tommaso, finanziato da Regione Lombardia e inaugurato nel 2023.

75 Cfr. Enciclopedia Treccani, s.v. *Tetralogia*.

76 I Sacchi di Sabbia 2024.

77 Spettacolo che, a livello oggettuale, associa le sembianze dei guerrieri descritti nella tragedia a dei pupazzetti manovrati rudimentalmente dagli attori, sancendo la metodica sconfitta di ciascun invasore – a parte Polinice, che morendo uccide il fratello Eteocle – tramite la caduta a terra del simulacro che lo rappresenta.

78 I Sacchi di Sabbia 2024.

quello di esplicitare la dimensione “pòlitica” del teatro greco, connessa al tessuto sociale di una città-stato antica. Una società egualmente abituata alla lacrimosa catarsi suscitata dalla disfatta dei suoi ideali predecessori mitologici⁷⁹, nella tragedia, come alla sguaiata risata per una rappresentazione iperbolica di alcuni dei suoi abitanti più noti, nelle commedie aristofanee. La disposizione *Acarnesi-Persiani*, pertanto, introduce subito gli spettatori nel clima di quella collettività cittadina vitale e scurrile, permettendo loro di cogliere una continuità tra la colorita opinione pubblica degli *Acarnesi* canalizzata da Grigò e i cartelli che, nei *Persiani*, la veicolano ancora parzialmente, esibendo la sua non totale arrendevolezza davanti all’idea di sottolineare scenicamente il lutto dei «Persiani di merda». E tali “incrostazioni aristofanee”, lungi dall’indebolire il dettato di Eschilo, contribuiscono a fornire ulteriore risalto alle vette tragiche raggiunte in scena da Castiglioni verso l’explicit del dittico, dando al burattinaio-narratore la possibilità di investire i versi eschilei conservati nell’adattamento di una solennità ancora maggiore, e facendone il rovesciamento – scenicamente clamoroso – delle risate suscitate fino a quel momento dal magnetismo comico di Grigò e dall’imperturbabilità dello stesso Castiglioni nell’esibire i cartelli. L’idea di «viziare il pubblico con l’idea del riso» attraverso gli *Acarnesi* ha permesso di ottenerne più facilmente la complicità, immergendolo in un contesto ancora più ricettivo alle variazioni di tono successivamente introdotte dai *Persiani*. Tra i due spettacoli così disposti, fattisi “emistichi” scenici nel contesto del dittico, si è andato così a stabilire un «equilibrio» che, nelle parole degli artisti, ha reso l’accostamento superiore alla mera somma delle sue parti⁸⁰.

L’ordine adottato durante la serata pavese, poi, sembra legittimare una riflessione

rispetto allo statuto “sacrale” degli oggetti focali dei due allestimenti. Phalès, nato come personificazione della divinità fallica nel contesto della prima versione del lavoro, è stato “abbassato” sulla scena, dopo l’approdo agli *Acarnesi*, a corrispettivo del vecchio Diceopoli. Da effigie di dio virile e propiziatore si è trovato ridimensionato, per quasi tutto lo spettacolo, a personificazione di un mortale, connotandone specificamente la strumentalizzazione della ritualità falloforica e la pulsione al piacere. Phalès, oltretutto, si è scoperto associato a un personaggio che, pur ancora bramoso e capace di soddisfare i propri lombi, si caratterizza anche per una certa anzianità. I simulacri dei *Persiani*, al contrario, hanno convertito la loro vulnerabilità di personaggi potenzialmente invisibili all’opinione pubblica greca, osservabili malignamente tramite una patina di ostilità ed esotismo, in una stilizzazione non antropomorfa che, col supporto della solenne operazione burattinaia, ne ha “sacralizzato” le sembianze. «Noi li abbiamo importati nel rito del teatro», ha affermato Castiglioni: «Tutti i burattinai sanno che il burattino, quando sta per entrare in scena o è in scena, acquista potere, potenza, valore, vita. Diventa un oggetto sacro»⁸¹. Gli oggetti dei Sacchi hanno oscillato tra i due poli di concretezza e astrazione, di sacralità e di volgarità, abbassando un’effigie divina a personificazione di un uomo e innalzando impersonali geometrie a ricettacoli di un lutto universale. Un’oscillazione che mi sembra pervenuta a una più riuscita climax proprio antepoendo la commedia alla tragedia, esibendo la scurrilità comica di Phalès per poi concentrarsi sulla “apoteosi” dei simulacri persiani a emblema di un dolore panumano. E a sancire l’efficacia scenica della disposizione pavese di *Acarnesi* e *Persiani* concorre, più concretamente, la sua successiva riproposizione in altri contesti⁸².

79 Cfr. Enciclopedia Treccani, s.v. *Catarsi*.

80 I Sacchi di Sabbia 2024. A tali conclusioni i Sacchi sono giunti partendo dalle considerazioni fatte da Fiaschini nel suggerire loro l’ordine *Commedia-Tragedia*.

81 Castiglioni 2024.

82 Il dittico è stato riproposto al Trasparenze Festival organizzato a Gombola (Modena) dal Teatro dei Venti, il 28 luglio 2024, e al festival bergamasco Aboccaperta curato da Teatro Caverna, pur in due date diverse (il 19 e il 26 ottobre). L’Auditorium pavese permane ad oggi, che mi risulti, l’unico spazio in cui i due spettacoli sono stati allestiti l’uno a ridosso dell’altro, senza interruzioni diverse dal semplice cambio scena. I Sacchi di Sabbia 2024.

Gli oggetti comici di Grigò, pertanto, hanno preparato il campo agli oggetti tragici di Castiglioni, fornendo le basi per potenziarne ulteriormente l'operato. Sulle due tavole di *Commedia* e *Tragedia* – quasi scene nelle scene, palcoscenici in miniatura deputati al protagonismo dei loro piccoli interpreti oggettuali – il membro ha percosso la Gorgone, in un siparietto da cartone animato, e davanti ai consiglieri si è dispiegata, come in un gioco, la battaglia di Salamina, dagli esiti tutt'altro che ludici. Gli oggetti sono stati strumenti di riso, utensili rituali, catalizzatori di catarsi. Manovrati dalle sapienti mani di Grigò e Castiglioni, insigniti delle loro voci, sono divenuti protagonisti egualmente validi di due vicende agli antipodi, emblemi della versatilità dell'approccio dei Sacchi di Sabbia rispetto allo sterminato patrimonio teatrale della Grecia antica. Un ambito nel quale il collettivo ad oggi si muove fruttuosamente, e che si spera continuerà a fornire spunti al suo evocativo teatro di oggetti⁸³.

BIBLIOGRAFIA

- Aristofane 1882, *The Acharnians of Aristophanes*, traduzione di C.J. Billson, Kegan Paul Trench & Co, Londra.
- Aristofane 1909, *The Acharnians of Aristophanes*, a cura di W. Rennie, Edward Arnold, Londra.
- Aristofane 1924, *Gli Acharnesi*, con note di A. Taccone, Giovanni Chiantore, Torino.
- Aristofane 1992, *Aristophanes' Acharnians*, a cura di J. Henderson, Focus, Newburyport (MA).
- Aristofane 2002, *Acharnians*, a cura di S. Douglas Olson, Oxford University Press, Oxford.
- Aristofane 2015, *Aristophanes' Frogs: A Dual Language Edition*, a cura di E. Hayes e S. Nimis, traduzione di I. Johnston, Faenum Publishing, Oxford (OH).
- Bowie E.L. 1988, *Who Is Dicaeopolis?*, in «The Journal of Hellenic Studies», v. 108: 183-185.
- Dalby A. 1996, *Siren Feasts. A History of Food and Gastronomy in Greece*, Routledge, Londra.
- Douglas Olson S. 1991, *Dicaeopolis' Motivations in Aristophanes' Acharnians*, in «The Journal of Hellenic Studies», v. 111: 200-203.
- Erodoto 1922, *Herodotus Book VII. Partly in the Original and partly in Translation*, traduzione di C.E. Robinson, Oxford at the Clarendon Press.
- Falossi F., Mastropasqua F. 2014, *L'incanto della maschera. Origini e forme di una testa vuota*, PRINP, Torino.
- Falossi F., Mastropasqua F. 2015, *La poesia della maschera. Una testa vuota fonte di conoscenza*, PRINP, Torino.
- Goonatilleka M.H. 1995, *Typology and iconography of Sri Lankan masks with a brief introduction on their contexts*, in «Journal of the Royal Asiatic Society of Sri Lanka. New Series», v. 40: 103-130.
- Kerényi K. 1992, *Dioniso*, a cura di M. Kerényi, traduzione di L. Del Corno, Adelphi, Milano.
- Paduano G. 1967, *Il motivo del re mendicante e lo scandalo del Telefo*, in «Studi Classici e Orientali», v. 16: 330-342.
- Paduano G. 1978, *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma.
- I Sacchi di Sabbia 2006, *Tràgos. Atto unico con comica finale*, a cura di G. Guerrieri, G. Gallo, Titivillus, Corazzano.
- Seveso G. 2017, *Educare all'altro: il rispetto dell'ospite nell'Odissea. Alcune riflessioni pedagogiche*, in «Rivista di Storia dell'Educazione», v. 2: 259-272.
- Stribling M.L. 1970, *Art from Found Materials. Discarded and Natural*, Crown Publishing, New York.

SITOGRAFIA

- Ultima consultazione di tutte le pagine: 23/01/2026.
- Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/>.
- I Sacchi di Sabbia. Compagnia teatrale, <https://www.sacchidisabbia.com/>.

INTERVISTE

- Castiglioni S. 2024, intervista con l'autore del 5 settembre.
- Grigò M. 2024, intervista con l'autore del 13 settembre.
- I Sacchi di Sabbia 2024, intervista con l'autore del 10 settembre.

83 In data 28 ottobre 2024 l'Auditorium ha potuto accogliere nuovamente i Sacchi per la loro ultima produzione di ambito greco, *Pluto* (2023), sempre tratta da Aristofane.