

MARTINA TREU

ARISTOFANE, NOMI IN COMMEDIA
(PARTE I). IL DESTINO NEL NOME:
*ACARNESI, CAVALIERI E NUVOLE**

Abstract: Nomen Omen ('A name, A fate') is a key concept in antiquity, specifically in Iambic poetry and Ancient Comedy, where speaking names, epithets and nicknames are usually coined, distorted or re-invented for personal abuse and mockery. A few examples will show that Aristophanic names symbolically 'stand for' their characters' destiny, but also intertwine with other names and themes and with the entire context of each comedy.

Keywords: Ancient Comedy, Aristophanes, speaking names, epithets, nicknames

*Nomina nuda tenemus*¹

Premessa

Tra gli studi qui raccolti, alcuni sono dedicati a un solo autore o testo, altri includono più autori o un intero genere letterario: nel nostro caso i due oggetti coincidono, perché della commedia attica Antica o *Archaia* (così detta per distinguerla dalle successive fasi storiche) possediamo undici commedie integre di un solo autore, Aristofane, a fronte di frammenti e notizie su decine di commediografi e centinaia di titoli (nell'arco di quasi due secoli) con una messe di nomi propri, 'parlanti', patronimici, epiteti e soprannomi, specialmente ingiuriosi.² Questi ultimi sono già presenti nella poesia giambi-

* I due articoli di Martina Treu e Anna Beltrametti sono frutto di un percorso condiviso, condotto in parallelo all'Università di Pavia dal 1989 (si veda ad esempio *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, a c. di N. M. Filippini, T. Plebani, A. Scattigno, Roma, Viella 2002) e tuttora al Centro di ricerca sul Teatro Antico (Crimta). Oltre ad Anna ringrazio i componenti dell'associazione «Onomastica & Letteratura» e la collega Silvia Zangrandi con cui ho tenuto un seminario all'università IULM di Milano il 4.3.19 (grazie anche alla direttrice del Dipartimento di Studi Umanistici e ai colleghi presenti).

¹ «Possediamo nudi nomi» è un verso di Bernardo di Cluny (*De contemptu Mundi*, L. 1, v. 952) ripreso da Umberto Eco come chiusa del *Nome della rosa*, modificando la prima parte «Stat Roma pristina nomine...».

² A parte Aristofane e pochi autori come Cratino e Eupoli (a cui sono dedicati studi sistematici) diversi testi di tradizione diretta e indiretta sono raccolti e pubblicati in originale e in traduzio-

ca arcaica (Archiloco e Ipponatte *in primis*), in generi ‘alti’ come l’epica (si vedano gli insulti e gli epiteti ingiuriosi in *Iliade 2*), ma via via ridimensionati nella storia della commedia greca e latina.³

La perdita di gran parte del patrimonio onomastico antico rende la commedia una fonte unica, preziosa per l’alto tasso di creatività linguistica, ma da ‘maneggiare con cura’ visto il modo in cui trasforma e manipola la realtà, inclusi i nomi: se è detta anche ‘politica’, perché trae spunto dalla *polis* ateniese, va ricordato che fatti e persone reali si trasfigurano in storie fantastiche e allegoriche, in mondi ‘altri’ rispetto alla *polis*. Lo stesso vale per i nomi propri, soprannomi, patronimici, di vecchio o nuovo conio, toponimi e nomi di ogni genere: perlopiù storpiati, reinventati, secondo codici non realistici, ma simbolici. Al contrario, gli autori della Commedia Nuova e di quella latina costruiscono intrecci modulari e usano nomi ‘tipici’ e intercambiabili, da commedia a commedia: poiché è questo il modello ‘vincente’ nella storia, da cui discende la commedia moderna, prima di affrontare Aristofane è utile rievocare le caratteristiche uniche e peculiari della sua commedia.

Sul piano strutturale si possono riconoscere alcune sezioni fisse (*parodos*, *parabasis*, *exodos*) e diverse costanti nei rapporti di forza fra il coro e gli

ne: si veda NIKOLETTA KANAVOU, *Aristophanes’ Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin /New York, De Gruyter 2011, uno studio sistematico dei nomi comici nelle commedie integre e in diversi frammenti, incluse le testimonianze sui nomi del comico Antifane, *Poetica*, fr.189 (trame inventate con nomi ‘nuovi’ – *onomata kaina*) e il discusso passo di Aristotele *Poetica* 1451 b11-2 (KANAVOU, *Aristophanes...* cit., pp. 8ss e bibliografia). Per un’analisi strutturale delle commedie superstiti che include anche i nomi, specialmente riguardo al coro e al cosiddetto *psogos* o *onomasti komoidein* (attacchi nominali a persone reali, non rappresentate sulla scena da attori), rimando a MARTINA TREU, *Undici Cori Comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova, Darfictel 1999 (sp. alle pp. 81-84 «Nomi, soprannomi e patronimici»); EAD., *La violenza oltre la scena: lo psogos nelle commedie di Aristofane*, in *La Violenza nel teatro antico greco e latino*, Atti del XVI Congresso Internazionale di Studi sul Drama Antico (11-13 settembre 1997), a c. di C. Barone, Siracusa, INDA 2002, pp. 367-381. EAD., *Il ‘reato del corpo’. Esempi di invettiva in Aristofane*, in *Corpi e storia...*, cit., pp. 283-301.

³ Già nei più antichi testi conservati sono attestati nomi composti o parlanti e soprannomi che costituiscono il ‘background onomastico’ della commedia antica (KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., p. 19). Per un inquadramento dei ‘generi’ della letteratura greca si veda ANNA BELTRAMETTI, *La letteratura greca. Tempi e luoghi, occasioni e forme*, Roma, Carocci 2005, in particolare pp. 9-40. Per i nomi in Archiloco si veda MARIA GRAZIA BONANNO, *Nomi e soprannomi archilochet*, «Museum Helveticum», XXXVII (1980), pp. 65-88. Per la commedia cfr. *Il Lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, a c. di A. Aloni, F. Bertini e M. Treu, vol. I *La letteratura drammatica*, Tomo II: *La Commedia*, Roma, Treccani 2009 (specie i capitoli di ANTONIO ALONI e TREU, *La commedia antica o Archaia*, pp. 517-559 e TREU, *La commedia di Mezzo e la Commedia Nuova*, pp. 561-583). Cfr. anche DOUGLAS S. OLSON, *Names and Naming in Aristophanic Comedy*, «Classical Quarterly», XLII (1992), pp. 304-19; GIUSEPPE ZANETTO, *Aristofane e il lessico della politica*, in *Ricordando Raffaele Cantarella. Miscellanea di Studi*, a c. di F. Conca, «Quaderni di Acme», XXXVI (1999), pp. 257-270; e da ultimo BERNHARD ZIMMERMANN, *La commedia greca. Dalle origini all’età ellenistica*, edizione italiana a c. di S. Fornaro, Roma, Carocci 2016.

attori. Soprattutto il ‘primo attore’ (in greco *protagonistes*), che è perno dello spettacolo comico, guida, di fatto, il dipanarsi della storia e governa le dinamiche sceniche. È lui a creare e modificare lo spazio scenico via via che procede l’azione (per questo sarebbe meglio omettere, nelle edizioni moderne, le didascalie scenografiche iniziali, in quanto descrivono una scena che in realtà non esiste *ancora*).⁴

Queste caratteristiche influiscono sull’invenzione e sullo sviluppo delle storie, costruite su personaggi perlopiù riconducibili a pochi ‘tipi’ antropologici: il ‘vecchio’, solitamente interpretato dal primo attore, è spesso di estrazione contadina e può essere di volta in volta affiancato da un coprotagonista o ‘spalla’ (servo/buffone) o da un antagonista (filosofo/sapiente) con contorno di impostori e profittatori vari.⁵ Questi ultimi possono essere personaggi inventati e tipici, ma anche costruiti su persone reali, opportunamente trasfigurate a scopi comici. Mi limito qui a pochi esempi, tratti dalle prime tre commedie conservate, rimandando ai miei studi aristofanei e alle analisi sistematiche sopra citate. L’intento è dimostrare come i nomi propri, etnici e patronimici, siano creati o modificati variamente sfruttando tratti fisici, comportamenti peculiari o altre caratteristiche mediante procedimenti associativi e caricaturali che trovano corrispondenza in analoghi meccanismi comici di altri generi ed epoche.⁶ La mia tesi, corroborata dagli studi citati, è che i nomi aristofanei siano interconnessi nel quadro dell’invenzione-composizione di ogni commedia, interdipendenti tra loro, collegati a uno stesso campo semantico nel quadro di un contesto sempre coerente con l’ambiente politico (*Acarnesi*, *Cavalieri*, *Uccelli*) o culturale (*Nuvole*, *Tesmofoiazuse*) o politico-culturale (*Vespe*, *Ecclesiazuse*) di volta in volta preso di mira.⁷

Acarnesi

La prima commedia conservata (425 a.C.) si apre con un lungo prologo, dove il primo attore, solo in scena, interpreta un contadino anonimo che

⁴ Cfr. DIEGO LANZA, *Lo spazio scenico dell’attore comico*, in *Scena e spettacolo nell’antichità*, a c. di L. de Finis, Firenze, Olschki 1989, pp. 179-191, ID., *L’attore comico sulla scena*, «Dioniso», LIX (1989), pp. 297-312. Cfr. anche MADDALENA GIOVANNELLI, *Lo spazio oltre la porta. L’uso della facciata scenica nel teatro di Aristofane*, «Dionysus ex Machina», II (2011), pp. 88-108; EAD., *Aristofane nostro contemporaneo*, Roma, Carocci 2018, pp. 15-52.

⁵ Oltre al classico studio di FRANCIS McDONALD CORNFORD, *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge U.P. 1914 (rist. 2011), si vedano i contributi sul comico di Diego Lanza (v. sopra, nota 4 e bibliografia completa sul sito https://it.wikipedia.org/wiki/Diego_Lanza).

⁶ Si vedano i casi esaminati in altri interventi qui raccolti (ad esempio il poema eroicomico italiano) e SILVIA ZANGRANDI, *Fanta-onomastica. Scorrubande onomastiche nella letteratura fantastica*, Pisa, ETS 2017.

⁷ Cfr. TREU, *Undici cori*, cit., pp. 55-77 e KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., p. 190.

vuole concludere la pace con Sparta e per questo affronta in assemblea una serie di profittatori, guerrafondai e impostori. Solamente più tardi pronuncia il suo nome, *Diceopoli* (uno dei quarantasette nomi attestati che finiscono con 'polis'), nel quale vengono uniti due concetti chiave: 'giustizia' e 'città'. I due termini sono chiaramente in relazione, anche se il significato complessivo del nome è soggetto a varie interpretazioni.⁸ Quel che conta è la centralità dei due termini e il loro valore simbolico e metaforico. Ne è una controprova la scena in cui il protagonista, ancora anonimo, affronta Pseudartabas, il 'falso' persiano. Anche questo nome è parlante, composto di *pseud* 'falso' e *artaba*, unità di misura persiana che riecheggia la radice 'arta' ('giustizia' in persiano) presente in nomi storici come Artabano, Artafarne, Artaserse, Artautte, tutti attestati in Erodoto. La stessa 'giustizia' caratterizza anche Diceopoli, di cui Pseudartabas è il perfetto contraltare, in quanto incarna il principio opposto, la 'falsa' giustizia.⁹ La contrapposizione fa risaltare le qualità del protagonista, che rivelerà il proprio nome e la propria strategia solo nella scena con Euripide: anche quest'ultimo non è certo un ritratto fedele del tragediografo, ma un 'tipo' di sapiente o 'intellettuale' che tornerà, con varianti, in commedie successive.

Altro personaggio-chiave è Anfiteo, nome reale traducibile come 'Ambideo', evidente caricatura dei messaggeri epici e tragici. Il nome stesso ne 'moltiplica' la divinità con intento parodico, e difatti appare 'magicamente' in scena sciordinando la sua genealogia (una sfilza di antenati dai nomi nobili, da Demetra a Trittolemo). Il suo nome, preso 'alla lettera', ne fa l'aiutante ideale del primo attore:¹⁰ nel giro di poche battute riceve da Diceopoli l'incarico di andare a Sparta per concludere una tregua, porta a termine il compito fuori scena e torna ad Atene inseguito dal coro (che dà il nome alla

⁸ Sull'intera commedia e sul suo protagonista si veda Aristofane, *Acarnesi*, a c. di D. Lanza, Roma, Carocci 2012. Cfr. anche KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., pp. 30-31, per una panoramica della questione e relativa bibliografia. Se la seconda parte del nome non vuol dire 'cittadino', bensì 'città', si può optare per «Colui che è della città giusta» («He of just city») oppure «He who makes the city just/ che rende giusta la città» e in italiano tradurre, semplificando, *Giusto* o *Giustino*. Altra ipotesi interessante è la possibile identificazione tra personaggio e autore, dato che lo stesso Aristofane sembra parlare spesso per bocca di Diceopoli: cfr. DANA FERRIN SUTTON, *Dicaeopolis as Aristophanes, Aristophanes as Dicaeopolis*, «Liverpool Classical Monthly», XIII (1988), pp. 105-108 e GWENDOLYN COMPTON-ENGLE, *From Country to City: the Persona of Dicaeopolis in Aristophanes' Acharnians*, «Classical Journal», XCIV (1999), pp. 359-373.

⁹ Cfr. KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., pp. 32-33 e pp. 112-113 per un confronto con gli *Uccelli* (sui quali si veda il saggio di Anna Beltrametti qui di seguito). Per il personaggio e il linguaggio di Pseudartabas negli *Acarnesi* cfr. MARIO NEGRI e TREU, *Attualizzazione del gioco linguistico*, in *Il Lessico della classicità...*, cit., pp. 961-991 e TREU, *Diceopoli e il 'Falso-Giusto'*. Gli *Acarnesi di Aristofane tra verità e finzione*, «Dionysus Ex Machina», II (2011), pp. 357-371.

¹⁰ KANAVOU, *Aristophanes...*, pp. 30-31 e n. 122.

commedia com'è di norma in Aristofane),¹¹ cioè dagli abitanti del demo periferico di Acarne, contadini e carbonai (che ancora oggi sono presi in giro come 'campagnoli'). Non a caso i nomi dei singoli membri del coro sono legati al carbone. Si presentano come patrioti e combattenti, fieri antispartani e di lì a poco assaltano Diceopoli, considerandolo un traditore. Contro di lui invocano in scena Lamaco, un generale dell'epoca (cfr. Tucidide, *Storie*, 4.75) dal nome parlante, composto dal prefisso *la-* che intensifica il termine *mache* ('battaglia') ed equivale dunque a 'molto bellicoso, battagliero'. In italiano si potrebbe rendere con un cognome realmente esistente, *Battaglia* (ulteriormente rafforzato, semmai, con un nome evocativo come *Guido* o *Ferruccio*). Nella scena successiva, Aristofane istituisce un parallelismo impietoso tra i due personaggi che hanno 'il destino nel nome': Diceopoli si prepara a partecipare alla festa, Lamaco alla guerra, e nel finale il primo torna ubriaco e gaudente, il secondo malconco e reduce da un infortunio infamante.¹²

Cavalieri

La seconda commedia conservata, rappresentata nel 424 a.C. (un anno dopo *Acarnesi*), si basa su un'allegoria: la città di Atene è la casa di 'Popolo' in greco *demos*. Come per Diceopoli, si tratta di un vero nome proprio dell'epoca, e il fatto che lo portasse tra gli altri un giovane noto per la sua avvenenza potenzia l'effetto ironico della caratterizzazione di Aristofane: Demo è descritto a inizio commedia come un vecchio rimbecillito, in balia dei suoi servi, che fuori dell'allegoria rimandano ad altrettanti generali, politici e demagoghi ateniesi.¹³

Dal punto di vista strutturale, laddove negli *Acarnesi* domina un solo attore/personaggio, qui la formula prevede una 'coppia comica' a sua volta raddoppiata.¹⁴ Nel prologo compaiono due servi, anonimi (dietro cui il

¹¹ EAD., *Aristophanes...*, cit., p. 36. Uniche eccezioni alla regola, tra le commedie conservate, *Lisistrata* e *Pluto*.

¹² Per il rapporto con il contesto della commedia si vedano TREU, *Undici cori...*, cit., pp. 113-116 e ANDREA ERCOLANI, *Sprechende Namen und politische Funktion der Verspottung am Beispiel der Acharner*, in *Spoudaiogeloion: Form und Funktion der Verspottung in der Aristophanischen Komödie*, a c. di A. Ercolani, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler 2002, pp. 228-233.

¹³ Cfr. KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., pp. 49-66; sui *Cavalieri* in generale cfr. Συναγωνίζεσθα. *Studies in Honour of Guido Avezù*, a c. di S. Bigliuzzi, F. Lupi, G. Ugolini, «Skenè. Studies», I (2018), in particolare i capitoli di OLIMPIA IMPERIO, *I demagoghi nelle commedie di Aristofane e dei suoi rivali*, pp. 515-543 e TREU, 'Guidaci a passo di danza...'. *Cori comici sulla scena*, pp. 859-881; EAD., *Il popolo e i suoi servi*, «Stratagemmi», XXXVII (2019), in cds.

¹⁴ Cfr. BELTRAMETTI, *Le couple comique. Des origines mythiques aux dérivés philosophiques*, in *Le*

pubblico ateniese poteva riconoscere due noti personaggi pubblici, Nicia e Demostene); questi sono presto affiancati e poi sostituiti da un terzo servo, Paflagone – sotto cui si cela il vero bersaglio politico della commedia, il demagogo Cleone –, e dal suo antagonista: il Salsicciaio. Il primo nome allude letteralmente alla provenienza dalla Paflagonia, ma anche al verbo *papblazo*, che indica ‘ribollire’ e, per estensione, ‘schiumare di rabbia’, con riferimento all’aggressività tipica di Cleone e del suo ‘corrispondente scenico’. Come si potrebbe rendere questo doppio riferimento? L’ideale sarebbe un’indicazione geografica onomatopeica (del tipo *Trace*, *Grigno* o simili). In anni berlusconiani avevo proposto ‘Berluscleone’, ma adesso pare più difficile trovare un equivalente nella realtà. Il suo antagonista, il Salsicciaio, soltanto a fine commedia rivela il suo nome proprio: Agoracrito.

Come per *Diceopoli* e altri nomi parlanti, l’etimologia è ambigua e polivalente: lui stesso lo spiega come ‘cresciuto nel mercato’ (*agorà*), ma il nome vale anche ‘scelto dall’assemblea’, in un senso più alto e profondo, più consono al finale, dove egli appare ‘benefattore’ di Demo. Quanto alla traduzione dei nomi, va premesso che questa commedia, a lungo assente dalle nostre scene, è stata oggetto di diversi adattamenti recenti (per primi Marco Martinelli e Mario Perrotta, rispettivamente con *All’Inferno! Affresco da Aristofane* e *I cavalieri – Aristofane Cabaret*), e ben due nel 2018: la drammaturgia di Roberto Cavosi (Teatro Stabile di Bolzano, maggio 2018) e lo spettacolo diretto da Giampiero Solari al teatro greco di Siracusa (giugno-luglio 2018). Quanto ai nomi, Cavosi traduce *Demo* con ‘Popolo’ e mantiene i servi anonimi, mentre per il Salsicciaio anticipa sin dall’inizio il nome ‘alla greca’ di Agorakritos. Per contro, l’edizione siracusana chiama i due servi *Nicia* e *Demostene*, rinunciando invece a tradurre i nomi propri, incluso Demo.

Nuvole

La terza e ultima commedia considerata viene, in origine, rappresentata nel 423 a.C., un anno dopo i *Cavalieri*, ma ne conserviamo una versione successiva. Come gli *Acarnesi*, si apre col monologo del protagonista, all’inizio anonimo. Accanto a lui giace suo figlio, ancora addormentato. Viene presentato agli spettatori proprio a partire dal nome, che è spunto iniziale e motore dell’intera commedia: *Fidippide* è ancora una volta un nome composto realmente attestato (compresa una variante per *Filippide*, il famoso corridore delle guerre persiane: cfr. Erodoto, *Storie* 6.105/106). Anche in

questo caso il nome è ‘risemantizzato’ da Aristofane, eretto a simbolo di un matrimonio ‘sbagliato’ tra un contadino e una nobildonna, frutto tangibile di una conciliazione impossibile tra due ambienti e tradizioni familiari opposte: da una parte il risparmiario, tipico della famiglia rustica del padre (*Pheid-*), dall’altra i cavalli (*-ippo*), che sono, invece, passione e prerogativa dell’aristocratica linea materna. Questa mania ereditaria per l’ippica è motore dell’intera vicenda: per colpa sua il padre si è indebitato, vuole imparare il ‘discorso’ per non pagare i creditori e così si rivolge a Socrate. Solo a questo punto ci svela il suo nome, in ritardo, come nelle precedenti commedie: Strepsiade deriva dal verbo ‘torcersi, voltarsi, girarsi’, ma, come l’inglese ‘twist’, vale anche come ‘svolta, scherzo del destino’. Giocando su quest’ambiguità, Aristofane fornisce due diverse interpretazioni del nome, adatte di volta in volta al suo ruolo nella trama (v. 434 e v. 1455). Facendo leva sullo stesso verbo *strephein*, ne cambia il referente: dapprima è la giustizia da ‘stravolgere’ ai propri fini, poi è la persona che si ‘volge’ alle cattive azioni.¹⁵

In italiano potremmo tradurlo con un cognome come Rivolta o Ribalta, o più esplicitamente come Voltafaccia, Voltagabbana (Ribaltone ha assunto ormai un significato politico). Anche qui Aristofane gioca sull’ambiguità di un nome polivalente, ricco di significati ‘nascosti’ che scopriamo man mano, come in un gioco di prestigio, un trabocchetto ‘a doppio fondo’. In questa commedia l’idea-chiave è proprio il trucco, la truffa, il raggiro e, in senso più ampio, tutto ciò che il linguaggio distorce. Specie da quando i Sofisti hanno perfezionato l’arte del discorso, rimescolato le carte, ribaltato e relativizzato concetti e morale. Questo si riverbera su tutti i personaggi delle *Nuvole*, comprese le personificazioni dei Due Discorsi, variamente traducibili come *Giusto / Ingiusto*, *Più Forte / Debole*, *Migliore / Peggior*e. Una svolta/trasformazione caratterizza anche Fidippide: istruito da Socrate, torna dal padre così cambiato da contravvenire alle regole elementari della famiglia. Tanto che Strepsiade, anziché ‘volgere’ la giustizia a proprio vantaggio, finisce per rivoltarsi contro Socrate e farsi strumento della sua ‘punizione’ con la complicità del coro: le dee evocate da Socrate, infatti, con un ultimo *twist* svelano intenti diametralmente opposti a quelli professati in precedenza e, di fatto, istigano Strepsiade a dar fuoco al Pensatoio nel discusso finale della commedia. Qui più che mai, dunque, ogni nome si presta a varie interpretazioni, per l’ambiguità di fondo che è chiave dell’intera commedia.

¹⁵ Cfr. BENEDETTO MARZULLO, *Strepsiade*, «Maia», VI (1953), pp. 99-124, e KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., pp. 67-69.

Conclusioni

Si è detto in apertura che la commedia antica si basa su codici simbolici, non realistici, ed è caratterizzata da una irrealtà programmatica – la fantasia comica solitamente risolve un problema reale con invenzioni inverosimili e paradossali. Per lo stesso principio, anche i nomi subiscono comiche ‘metamorfosi’: Aristofane crea o riutilizza nomi composti e parlanti (formando spesso coppie di antagonisti e/o alleati, con nomi rispettivamente in contrasto o ‘associati’); reinventa il significato di nomi con libere associazioni e processi allegorici, paretimologie o ‘etimologie a posteriori’ (come avviene anche per i toponimi, un nome o patronimico viene associato a chi lo porta, per affinità o per antifrasi), parodiando la tradizione, rivitalizzando un’accezione già presente, ma dimenticata, o attribuendone una nuova.¹⁶

Ciascuna commedia si basa su un’idea comica ‘forte’ e costruisce un ‘sistema’ coerente dove i nomi entrano in risonanza sia con i ‘tipi’ e le maschere tradizionali sia con personaggi storici della città. Alcuni di loro possono anche restare anonimi, sebbene chiaramente riconoscibili, come i servi Nicia e Demostene nei *Cavalieri*, o del tutto anonimi come il ‘parente di Euripide’, nelle *Tesmofoiazuse*. Ma in generale i nomi, come gli altri ingredienti della commedia, rispondono a principi di coerenza e armonia, malgrado la disomogeneità della struttura e della trama, e in particolare:

– Molti personaggi, a cominciare dai principali, portano nel nome il proprio destino, che si svela e si compie nel corso della vicenda, quando il progetto comico si esplicita. Il nome fa parte della rivelazione.¹⁷ Il ritardo non solo crea l’effetto sorpresa, ma è portatore di senso: il personaggio ‘si guadagna’ il nome in relazione ad ogni ruolo che di volta in volta assume, spesso in contrapposizione a un antagonista o in associazione con un alleato (incluso il coro).¹⁸ Non a caso i nomi possono precisare o anche cambiare il loro significato nel corso del dramma, man mano che l’azione si sviluppa.

– Lo stesso vale per i coreuti (se nominati individualmente), per i personaggi minori, per tipi fissi e ricorrenti come gli impostori o *alazones*. Anche questi nomi sono risemantizzati, le loro etimologie reinventate o ricostruite fantasiosamente, soprattutto se coinvolgono persone reali e in vista della città (Lamaco).

¹⁶ I nomi, anche in questo, si ricollegano all’idea-chiave della commedia, che spesso si basa su metafore estinte e modi di dire di cui si è persa la valenza originaria («La pace se la sono presa gli dei» o «Libare il vino» per «Siglare una tregua» e così via).

¹⁷ KANAVOU, *Aristophanes*, cit., pp. 12-13.

¹⁸ Le coppie comiche di antagonisti o di alleati hanno rispettivamente nomi ‘contrapposti’ o ‘associati’ (KANAVOU, *Aristophanes...*, cit., pp. 11-12).

– Analogo trattamento subiscono le vittime dello *psogos*, per cui Aristofane inventa nomi di finzione e ‘travestimenti onomastici’ sfruttando metafore e allegorie basate spesso sul vizio o difetto preso di mira, di modo che il pubblico riconosca i ‘veri’ bersagli, come fa ancora oggi la satira in tv (Crozza) o al cinema (*Loro* di Sorrentino).

– Sotto questo aspetto, tra i migliori esempi di traduzione/reinvenzione dei nomi, spicca la ‘storica’ traduzione francese di Victor-Henry Debidour (Aristophane, *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard 1965-1966), che rende i nomi parlanti con equivalenti moderni e, nelle introduzioni ai due volumi, giustifica le scelte metodologiche con alcuni esempi (rispettivamente vol. 1 pp. 21-22, e vol. 2 pp. 13-14).¹⁹ In Italia, la tendenza a tradurre i nomi, anche ricorrendo a dialetti ed espressioni gergali, accomunava in passato poche traduzioni ‘d’autore’; come quelle di Ettore Romagnoli e Edoardo Sanguineti (si veda *La festa delle donne*, regia di Tonino Conte a Siracusa, 2001), ma oggi è più diffusa negli adattamenti e allestimenti: ad esempio il sopra citato Marco Martinelli del Teatro delle Albe di Ravenna ricorre a una mescolanza creativa di dialetti (*All’Inferno! Affresco da Aristofane*), come altri colleghi, tra cui il pugliese Mario Perrotta (*Cavalieri - Aristofane cabaret*) e il siciliano Vincenzo Pirrotta (*Le donne a Parlamento*).

Simili esempi confermano come i nomi della commedia siano tuttora *croce e delizia* di traduttori, registi e drammaturghi, e quanto sia delicato decidere se tradurre o meno il nome, e anche se anticiparlo a inizio commedia: nelle edizioni teatrali infatti, incluse quelle dei drammi antichi, vige ancora la consuetudine di mettere i nomi dei personaggi in testa e nelle didascalie. A nostro avviso, in Aristofane sarebbe meglio ometterli per non rovinare l’effetto sorpresa – oggi si direbbe lo *spoiler* – come fanno alcune edizioni recenti che sostituiscono i nomi dei personaggi con la dicitura ‘primo/ secondo/ terzo attore’, sia nell’elenco iniziale sia a inizio battuta (Aristofane, *Donne a Parlamento*, a c. di A. Capra, Roma, Carocci 2010). Una simile scelta non solo rispetta la specificità di Aristofane, ma al tempo stesso ci pare anche più ‘moderna’ e in sintonia con altri media, quali il cinema e le serie tv, dove i titoli di testa riportano solo i nomi degli attori – non quelli dei personaggi, che compaiono, semmai, in coda.

¹⁹ Tra i personaggi sopra citati troviamo rispettivamente negli *Acarnesi* Justinet (Diceopoli), Toutdivin (Anfiteo), Blagartaban (Pseudartabas), Vatenguerre (Lamaco), nei *Cavalieri* Lepeuple (Demo), nelle *Nuvole* Tourneboule (Strepsiade), Galopingre (Fidippide), cui si aggiungono Chéricleon e Vomicleon nelle *Vespe*, Lavendange e Bagarre nella *Pace*, Belespoir e Ralliecopain negli *Uccelli*, Demobilisette (Lisette) nella *Lisistrata* e Gaillardine nelle *Ecclesiazuse*.

Biodata: Martina Treu, dopo gli studi all'Università di Pavia, ha insegnato all'Università Ca' Foscari di Venezia e all'Università Cattolica di Brescia. Dal 2008 lavora e insegna alla Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM (Milano). Fa parte di diversi gruppi di ricerca universitari, in Italia e all'estero, è tra i fondatori e membri del CRIMTA dell'Università di Pavia, dal 2016 è *speaker* e coordinatore del gruppo di ricerca europeo Imagines-Project (imagines-project.org). Collabora inoltre come *Dramaturg* con varie compagnie e con le riviste «Stratagemmi. Prospettive teatrali», «Dionysus ex Machina», «Hystrio». Ha anche firmato come coautrice una drammaturgia originale dalla *Repubblica* platonica (ETS 2003).

martina.treu@iulm.it