

ALESSANDRO GRILLI

Il potere di rendere felici: l'autonomia dell'eros in *Lisistrata* e *Donne al Parlamento*

Questo lavoro si basa su una premessa teorica tanto evidente, a mio giudizio, quanto poco valorizzata negli studi sulla commedia attica antica: sul piano drammaturgico, la commedia di Aristofane si può comprendere, nella sua struttura più elementare, come una trasformazione di assetti di potere che interessa il protagonista e la sua capacità di agire (o *agency*).

Anche per la commedia nuova possiamo parlare di una trasformazione: nella trama-tipo, forze centrifughe e refrattarie vengono integrate in un nuovo ordine, il quale si configura (in apparenza) come vittoria su un ordine superato. Nella formula freudiana di Charles Mauron (1964) – che, come è noto, intende per commedia solo quella ellenistico-romana e le sue propaggini moderne – la vicenda comica dramatizza la rivincita edipica dei figli contro i padri. A uno sguardo più attento non sfugge, tuttavia, che l'ordine 'nuovo' non è altro che l'ordine precedente aggiornato in un normale processo di avvicinamento generazionale. In un simpatico scambio dello *Pseudolo* plautino (vv. 436 ss.), il *senex* comprensivo Callifone rintuzza l'atteggiamento scandalizzato del padre severo Simone: come può prendersela con suo figlio se anche lui, da giovane, ne ha combinate di tutti i colori? Il punto è che la transizione da un soggetto obsolescente a un giovane che si avvia a diventare adulto è la migliore garanzia per la conservazione di uno stato d'ordine: il potere si trasferisce da un individuo a un altro, ma resta comunque appannaggio di un identico ruolo sociale, quello del soggetto 'full member' a capo di un sistema familiare. Come nella semiotica del racconto (GREIMAS 1966), al variare degli attori corrisponde la costante dei ruoli attanziali, e il giovane di oggi, teste il passo plautino, non è altro che il

vecchio arcigno di domani. Non è un caso che la massima fondamentale del gattopardismo, «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi», non sia enunciata dal principe di Salina ma dal suo giovane nipote Tancredi... Insomma: la metamorfosi progressiva verso un futuro 'nuovo', implicita in linea di principio in talune dinamiche sovversive della commedia nuova, non è altro che un'illusione, dove la successione lineare delle generazioni nasconde la staticità ciclica delle strutture sociali (GRILLI 2020-2021, 189-202).

Ben diversa la dinamica al centro della commedia di Aristofane: qui, caso più unico che raro nella tradizione comica occidentale, la trasformazione degli assetti di potere consiste nella riconquista dell'*agency* da parte di un *individuo*, che nel suo percorso riesce a porsi al di sopra di tutti i limiti con cui il soggetto si scontra in base al principio di realtà – fino a rovesciare la condanna all'obsolescenza in un recupero ucronico delle potenzialità non godute (GRILLI 2020-2021, in particolare 209-22). Nella sua formula drammaturgica di base, il personaggio che all'inizio soffre della mancanza di *agency*, cioè di potere, alla fine lo conquista (*Acarnesi*, *Pace*, *Uccelli*, *Lisistrata*, *Donne al Parlamento*, *Pluto*) o in qualche modo lo recupera (*Cavalieri*, *Vespe*).

Uno dei modi più interessanti di osservare il funzionamento di questa trasformazione è considerarla alla luce del concetto di 'eros'. Anche da una lettura superficiale dei testi, infatti, si evince che l'eros, in particolare nella sua accezione di eros sessuale, è un parametro fondamentale per capire il nucleo simbolico della drammaturgia di Aristofane.

Un accostamento inedito e forse azzardato, ma illuminante, permette di intuirlo. Si tratta di mettere a confronto il nucleo simbolico dell'azione aristofanea con il mito di Eros riportato nel *Simposio* di Platone (203b1 ss.). Nel discorso riferito da Socrate, Diotima spiega che Eros è figlio di Penia e di Poro. Tra gli aspetti ai nostri occhi più intriganti di questa genealogia c'è il concepimento di Eros dopo un banchetto, quando Penia approfitta di un momento di ebbrezza di Poro, l'Espediente. Eros ha dunque,

almeno in termini circostanziali, un legame con l'ebbrezza legata al banchetto (Pl. *Smp.* 203b2-c1):

ὅτε γὰρ ἐγένετο ἡ Ἀφροδίτη, ἡστικῶντο οἱ θεοὶ οἷ τε ἄλλοι καὶ ὁ τῆς Μῆτιδος υἱὸς Πόρος. ἐπειδὴ δὲ ἐδείπνησαν, προσαιτήσουσα οἶον δὴ εὐωχίας οὔσης ἀφίκετο ἡ Πενία, καὶ ἦν περὶ τὰς θύρας. ὁ οὖν Πόρος μεθυσθεὶς τοῦ νέκταρος – οἶνος γὰρ οὐπω ἦν – εἰς τὸν τοῦ Διὸς κῆπον εἰσελθὼν βεβαρημένος ἤυδεν. ἡ οὖν Πενία ἐπιβουλεύουσα διὰ τὴν αὐτῆς ἀπορίαν παιδίον ποιήσασθαι ἐκ τοῦ Πόρου, κατακλίνεται τε παρ' αὐτῷ καὶ ἐκύησε τὸν Ἑρῶτα.

Quando venne al mondo Afrodite gli dèi si radunarono a banchetto e fra gli altri vi era anche Poro, figlio di Metide. Dopo che ebbero banchettato, siccome c'era stato un grande pranzo, venne Penia a mendicare e se ne stava sulla porta. Poro, ebbro di nettare – il vino non c'era ancora – se ne andò nel giardino di Zeus, e appesantito dal cibo, si addormentò. Penia dunque, tramando per la sua indigenza di concepire un figlio da Poro, si stese accanto a lui e rimase incinta di Amore. (trad. di G. Giardini)

La commedia di Aristofane presenta significative convergenze con la genealogia riferita da Socrate, quasi ne fosse una fonte di ispirazione. Anche senza insistere sulla comune radice 'dionisiaca' del banchetto e dell'ebbrezza, la drammaturgia aristofanea rispecchia nelle sue articolazioni principali proprio la genealogia di questo demone:

1. desiderio che nasce da una mancanza (~ Penia).
2. espediente che persegue e garantisce l'appagamento (~ Poro).

La gravidanza del confronto è confermata dal fatto che la mancanza da cui prende avvio l'azione aristofanea è definita non di rado in termini erotici. Il viaggio di Dioniso all'inizio delle *Rane*, ad esempio, è dettato precisamente dal «desiderio» (πόθος, *Ran.* 52) di ricondurre dall'Ade il suo poeta preferito, e la natura di questo desiderio è al centro di una vera e propria *gag* che anima il dialogo tra Eracle e Dioniso nel prologo della commedia (vv. 52-4). L'esempio più evidente, peraltro, è all'inizio degli *Acarnesi* (vv. 28-35):

Ἐγὼ δ' αἰεὶ πρῶτιστος εἰς ἐκκλησίαν
 νοστῶν κάθημαι· καὶ τ' ἐπειδὰν ὦ μόνος,
 στένω, κέχηνα, σκορδινῶμαι, πέρδομαι,
 ἄ π ο ρ ὦ, γράφω, παρατίλλομαι, λογίζομαι,
 ἀποβλέπων εἰς τὸν ἄγρὸν, εἰρήνης ἔ ρ ὦ ν,
 στυγῶν μὲν ἄστν, τὸν δ' ἐμὸν δῆμον π ο θ ὦ ν,

Io invece tutte le volte sono proprio il primo a sedermi in assemblea: e quando poi sono lì solo, mi lamento, sbadiglio, mi agito, sgancio qualche peto, n o n s o c h e f a r e, scrivo, mi strappo i peli, faccio i conti – e intanto guardo verso la campagna, i n n a m o r a t o della pace, pieno d'odio per la città e di d e s i d e r i o per il mio villaggio [...]. (Qui e altrove, se non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.)

Come si vede, la situazione emotiva di Diceopoli, non diversamente da quella di Dioniso nella commedia di vent'anni posteriore, è descritta in termini amorosi, come ἔρως e πόθος. Ma non basta: in questo passo la condizione desiderante è esplicitamente associata all'ἀπορία, alla mancanza di mezzi e di espedienti – che è precisamente, si ricorderà, la condizione da cui parte Pénia per unirsi a Poro ubriaco dopo il banchetto (il testo del *Symposio* insiste proprio su questo aspetto: διὰ τὴν αὐτῆς ἀπορίαν). Se dunque provassimo a istituire un'equivalenza tra la genealogia di Eros e la struttura drammaturgica aristofanea, vedremmo che il desiderio come mancanza (il πόθος in una condizione di ἀπορία) definisce il movente drammatico (e descrive la condizione del protagonista), mentre Poro l'Espediente, padre di Eros, corrisponde in modo piuttosto preciso all'idea comica: è la trovata d'ingegno dell'eroe (cioè l'azione ispirata da Poro) a permettere il superamento dei limiti in un percorso che si risolve nel godimento erotico, il quale esprime e certifica infine la vittoria del protagonista (MOROSI, PADUANO 2020-2021). E non è un caso che, dopo l'ἀπορεῖν iniziale, Diceopoli conosca un successo connotato come godimento ed esplicitamente segnato dal πόρος (*Ach.* 976):

Αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῷδέ γε π ο ρ ῖ ζ ε τ α ι.

A questo qui i beni gli piovono addosso da soli, tutti quanti!

L'italiano della mia traduzione (a senso) non permette di cogliere appieno le sfumature semantiche del termine che nel passo definisce il moto spontaneo dei beni verso l'eroe trionfante. Questa azione è espressa in greco dalla diatesi passiva del verbo πορίζω, 'fornire, procurare' – ovviamente un derivato desostantivale dello stesso termine πόρος. Si tratta di un campo semantico cruciale nell'assiologia comica, perché indica la capacità di gestione transitiva dei beni, soprattutto alimentari, che in commedia definiscono per sineddoche l'insieme dei valori positivi.

È significativo dunque che πορίζω compaia spesso in passi in cui si delinea una situazione di bisogno che affligge il protagonista o la sua parte, bisogno di cui il πορίζειν rappresenterebbe la soluzione più immediata. Un esempio eloquente: nella serrata argomentazione con cui Bdelicleone cerca di convincere suo padre della malafede dei capipopolo democratici, egli li accusa di non aver mai voluto, pur potendo, βίον πορίσαι τῷ δήμῳ («fornire mezzi al popolo», *Ve.* 706). Questa mancata elargizione, continua Bdelicleone, contrasta con il carattere iperbolico e mendace delle loro promesse (vv. 716-7):

καὶ σῖτον ὑφίστανται κατὰ πεντήκοντα μεδίμνους
π ο ρ ι ε ῖ ν. ἔδοσαν δ' οὐ πώποτε σοι·

E ti promettono di fornirti grano a quintali, ma non te l'hanno mai dato.

Lo stesso tipo di dinamica si ritrova altrove, dai *Cavalieri* (v. 1019: σοὶ μισθὸν ποριεῖ, «ti procurerò il salario») al *Pluto* (v. 507: τοῖς ἀνθρώποις ἀγάθ' ἂν μείζω πορίσειεν, «potrebbe fornire agli uomini beni più grandi» – detto di Pluto che ha recuperato la vista). Anche nel discorso con cui Prassagora simula davanti alle compagne la perorazione assembleare con cui conta di far votare il cambio di costituzione, i meriti delle donne vengono esaltati focalizzandosi proprio sulla loro capacità oblativa e più precisamente nutritiva (*Ec.* 233-6):

ὥς τοὺς στρατιώτας πρῶτον οὔσαι μητέρες
σώζειν ἐπιθυμήσουσιν· εἶτα σιτία

τίς τῆς τεκούσης θάπτον ἐπιπέμψειεν ἄν;
 χρήματα πορίζειν εὐπορώτατον γυνή,

tanto per cominciare, desidereranno proteggere i soldati: sono le loro madri! Chi mai potrebbe spedirgli derrate più velocemente della mamma? La donna è abilissima a procurare ricchezze [...].

L'insistenza argomentativa di Prassagora sulla promessa di sussidio alimentare conferma, se mai ve ne fosse bisogno, la natura regressiva della fantasia comica, che presuppone un destinatario felice proteso verso uno stato di passività appagata, in cui qualcuno si darà da fare per nutrirlo senza che lui debba fare alcuno sforzo – un destinatario felice, cioè, di tornare con la fantasia nella condizione beata dell'infanzia (non si dimentichi, in proposito, l'importanza del tema dell'αὐτόματος βίος nella commedia, documentato da un ampio *excursus* nei *Sofisti a banchetto* di Ateneo, su cui si veda FARIOLI 2001).

In generale, insomma, nella visione del mondo della commedia il cibo non è un referente casuale, ma un parametro simbolico, un indicatore che orienta con chiarezza l'adesione del destinatario permettendogli di distinguere tra buoni e cattivi: fornire beni al protagonista o alla sua parte epitoma per definizione le figure positive, mentre non farlo o, peggio, esercitare l'ingegno a proprio vantaggio è inequivoca marca del *villain*. La sentenza di Euripide nelle *Rane* a proposito di Alcibiade esplicita la distinzione in modo trasparente (vv. 1427-30):

μισῶ πολίτην, ὅστις ὠφελεῖν πάτραν
 βραδὺς πέφανται, μέγала δὲ βλάπτειν ταχύς,
 καὶ π ὀ ρ ι μ ο ν αὐτῷ, τῇ πόλει δ' ἀμήχανον.

Detesto il cittadino lento a soccorrere la patria, ma rapido a danneggiarla, *ricco* di *espedienti* a suo vantaggio, ma privo di risorse per la città.

È chiaro quindi che il πόρος (con tutto il suo ricco campo semantico) si configura come un parametro funzionale alla definizione del ruolo eroico: a fronte di problemi definibili come

ἀπορία ο ἀμηχανία, l'eroe è colui che sa uscire dalla condizione di impotenza immaginando soluzioni creative (Eq. 758-9):

ποικίλος γὰρ ἀνὴρ
κακ τῶν ἀμηχάνων πόρους εὐμήχανος πορίζειν.

Proprio creativo, quest'uomo! Bravissimo a fornire soluzioni anche nelle strette senza uscita.

Questa capacità di immaginare, e di *osare* la realizzazione della propria trovata, è precisamente ciò che conferma la dignità eroica del personaggio, come appunto viene sottolineato in un passo della *Pace* (vv. 1028-31):

τί δ' οὐ σὺ φρονεῖς ὅποσα χρε-
ών ἐστίν τόν γε σοφῇ δόκιμον
φρενὶ πορίμῳ τε τόλμῃ; 1028-9
1030

pensi proprio tutto quello che deve pensare uno che spicca per la mente acuta e il coraggio ricco di espedienti.

Questo spiega perché, una volta che l'eroe abbia dimostrato di essere πόριμος nel modo corretto, è naturale che egli venga remunerato tramite il godimento passivo di piaceri che ormai gli arridono, cioè gli «vengono forniti» (πορίζεται), *automaticamente*, senza più alcuno sforzo da parte sua. È appunto quanto succede nel passo degli *Acarnesi* da cui abbiamo preso le mosse (cfr. anche *Ach.* 971-2). Il campo semantico del πόρος, dunque, non si limita al mero concetto di 'espediente', ma presuppone una dinamica più articolata, in cui l'espediente è positivo quando muove da una condizione di ἀπορία, esprime creatività attiva, e contribuisce a realizzare uno stato di appagamento permanente.

Nella prospettiva di queste riflessioni, proprio questa natura 'dinamica' dell'eros è l'aspetto più importante, se vogliamo sviluppare ancora l'analogia che lo accosta ai modelli di organizzazione drammaturgica. Quando si parla di eros e di drammaturgia comica si deve capire infatti che si ha a che fare non con una

condizione statica, ma con un processo articolato in tre fasi, che è opportuno e anzi fondamentale distinguere:

1. il desiderio che nasce da una mancanza (~ Penia);
2. l'idea comica, cioè l'espedito che permette di soddisfarlo (~ Poro);
3. l'appagamento che certifica il successo dell'impresa (~ Eros).

Il pieno significato dell'eros aristofaneo si può cogliere solo in questo processo. Il desiderio, ad esempio, è veramente positivo solo quando funziona come *motivazione* per l'azione diretta, cioè quando appunto la *πενία* si risolve in *πόρος* (MOROSI, PADUANO 2020-2021). Altrimenti il desiderio si configura come una forma di debolezza, che espone il soggetto desiderante all'arbitrio altrui.

Questo spiega l'ambivalenza dell'eros come godimento sessuale in Aristofane: se il godimento è risultato dell'azione personale, allora è segno di trionfo, come mostrano i finali di *Acarnesi*, *Pace* e *Uccelli*. In quel caso il godimento erotico afferma il recupero dell'*agency* da parte del protagonista, e dunque ha una valenza simbolica esaltante. Per limitarci ad esempi tratti dalla commedia già citata, basti osservare che la vittoria di Diceopoli lo oppone a Lamaco come oppone il piacere del sesso al dolore della guerra (τῷ δὲ καθεύδειν | μετὰ παιδίσκης ὥραιότητος, | ἀνατριβομένων γε τὸ δεῖνα, «a lui invece gli tocca andare a letto con una bellissima ragazza... e farsi menare il coso»: vv. 1147-9). Alla fine dell'azione drammatica Diceopoli ha vinto la gara dei boccali, ma il premio della vittoria consiste soprattutto nelle due belle ragazze che egli si trova a palpeggiare in scena nel tripudio generale (vv. 1198 ss.).

Quando però l'appagamento sessuale è il risultato di un'iniziativa altrui, e dunque non è affermazione di potere, perché non implica il recupero della capacità di agire, allora l'eros si configura come una realtà più superficiale. Il piacere rappresentato elicitava comunque una risposta euforica, ma di scarso spessore simbolico. In tal caso, il desiderio erotico che non si correla

a un recupero di agentività espone addirittura al rischio della manipolazione. Qui l'eros ha una valenza simbolica creaturale, se non addirittura degradante (come mostra l'ilarità con cui si presume risponda il destinatario).

L'esempio più chiaro di questa accezione dell'eros è la sessualità dell'arciere scita alla fine delle *Tesmofoiazuse*. In quel caso il godimento sessuale, lungi dall'esprimere il suo recupero, coincide precisamente con la *perdita* di *agency*: l'arciere si allontana per consumare il rapporto sessuale che gli viene procurato dai suoi avversari, e proprio per questo perde il potere di controllare il prigioniero. Ecco il momento in cui Euripide, travestito da vecchia mezzana, presenta all'arciere la flautista-ballerina (*Th.* 1181-5):

EΥ. Φέρε θοϊμάτιον ἄνωθεν, ὦ τέκνον, τοδί-
καθιζομένη δ' ἐπὶ τοῖσι γόνασι τοῦ Σκύθου
τῷ πόδε προΐτεινον, ἵν' ὑπολύσω.

ΤΟ. Ναίκι, ναὶ
κάτησο, κάτησο, ναίκι, ναίκι, τυγάτριον.
Οἶμ' ὥς στέριπο τὸ τιττί, ὥσπερ γογγυλί.

EURIPIDE Su, tirati su la veste, figlia mia. Mettiti a sedere sulle ginocchia dello Scita e porgimi i piedi, così ti tolgo i calzari.

ARCIERE SCITA Zì, zì, mettiti setuta, racazzina, zì! Ach, che pelle tette, sembra rape!

Si osservi fino a che punto la scena dell'arciere scita risulti affine ad altre scene in cui i personaggi vincenti palpeggiano una ragazza in scena (cfr. ad es. *Ach.* 1198-9; sottolineo le affinità espressive):

ΔΙ. Ἀτταταῖ ἄτταταῖ,
τῶν τιτθίων, ὥς σκληρὰ καὶ κυδώνια.

DICEOPOLI Ohiohiohi, che tette! sode come cotogne.

Al di là delle analogie di dizione, è significativo soprattutto che queste scene occupino la stessa posizione nella sintassi drammaturgica, collocandosi verso la fine del dramma. Il godimento, insomma, sembra legato alla necessità di esprimere la realizza-

zione di un desiderio, come quello implicito nel progetto comico. Non a caso una situazione analoga si presenta anche nel finale di *Lisistrata*, su cui tornerò più avanti.

La somiglianza formale non deve indurre a sottovalutare l'enorme differenza drammaturgica e simbolica che oppone la scena degli *Acarnesi* e quella delle *Tesmofoiazuse*: Diceopoli ha conquistato le ragazze con la sua azione eroica, mentre l'arciere è caduto in un inganno che lo priva di potere: affidare la custodia del Parente a Euripide travestito equivale infatti a venir meno al suo compito di sorveglianza (*Th.* 1198-9):

TO. Ἀκολουθεῖ, τέκνον.
Σὺ δὲ τοῦτο τήρει τῇ γέροντο, γράδιον.

ARCIERE Fieni con me, pampina. E tu, nonna (*a Euripide travestito da vecchia mezzana*), fai la qvardia a qvesto fecchio.

Nel caso dell'arciere, insomma, è del tutto evidente la dissociazione tra godimento erotico e perdita di *agency*, mentre in Diceopoli il godimento erotico è precisamente il segnale del recupero di agentività.

L'ambivalenza simbolica dell'eros è chiara nell'uso ricattatorio che ne viene fatto in *Lisistrata*. Il progetto del ricatto sessuale su cui è basata la commedia mostra che l'aspetto saliente del desiderio non è il godimento in sé, ma il πόρος che è in grado di procurarlo. Il solo godimento senza πόρος è illusorio, o per lo meno non sostanziale.

Per definire le cose in modo più analitico, potremmo dire che la realizzazione del godimento erotico in Aristofane prevede due modalità distinte:

1. un appagamento pieno, in cui godimento e *agency* coincidono.
2. un appagamento mediato, in cui il godimento si basa sull'*agency* di un soggetto esterno.

Questa distinzione è molto importante, e i parametri di appagamento erotico e di *agency*, cioè, con parole più vicine al senso

comune, di piacere e potere, permettono di schematizzarla analiticamente nel modo seguente:

	Appagamento (piacere)	Agentività (potere)
Eros pieno	+	+
Eros mediato	+	-

Il contenuto di questa tabella, descritto in termini semiotici elementari, permette di capire una cosa molto interessante: *nell'eros di Aristofane il piacere non è il punto*. L'appagamento erotico è una semplice espressione simbolica, un semplice *significante*. Il *significato* di questo *significante* è invece il recupero di agentività, cioè la (ri)conquista del potere. In Aristofane, insomma (ma mi verrebbe quasi da dire in qualsiasi sistema patriarcale), l'appagamento sessuale non è che il *significante* di un *significato* che consiste nell'affermazione posizionale del soggetto come soggetto di potere. Anche in questa accezione di base la valenza dell'eros è tendenzialmente positiva, e rispecchia il ruolo della sessualità sul piano antropologico: come sappiamo, falloforie e riti della fecondità sono elementi culturali e religiosi strettamente connessi alle origini della commedia, e largamente attestati per tutto lo sviluppo della commedia attica antica (CORNFORD 1914; CSAPO 1997; BIERL 2001; CSAPO, MILLER 2007).

Ma nella drammaturgia di Aristofane la valenza simbolica di eros è più specifica e non si limita alla semplice euforia dell'appagamento corporeo o della fecondità naturale. Il pieno significato positivo dell'eros in Aristofane si attinge solo quando esso esprime il recupero di agentività. L'esempio più icastico di questa equivalenza è la beata fantasia falloforica di Diceopoli che, dopo aver visto trionfare il suo progetto di una pace separata con Sparta, intona un inno a Falete (il fallo), in cui immagina euforico di stuprare la schiavetta di un vicino (*Ach.* 271-5):

Πολλῶ γάρ ἐσθ' ἥδιον, ὦ Φαλῆς Φαλῆς,
κλέπτουσιν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὑληφόρον,
τὴν Στρυμωδῶρου Θράτταν ἐκ τοῦ φελλέως,

μέσῃν λαβόντ', ἄραντα, κατα-
βαλόντα καταγιγαρτίσαι.

Falete, Falete, è molto più piacevole beccare la graziosa schiavetta tracia di Strimodoro, quella della pietraia, mentre ruba la legna, prenderla alla vita, staccarla da terra, buttarla giù e darle una snocciolata.

Come si intuisce, a un sostrato rituale indagabile con gli strumenti dell'antropologia si affianca una semantica direttamente connessa con i valori simbolici della commedia aristofanea. Anche in questo passo, infatti, l'appagamento sessuale non è solo riferimento a precise pratiche rituali svolte nell'ambito delle Dionisie agresti, ma è soprattutto, in termini drammaturgici, la concretizzazione esemplare di una trasformazione posizionale del soggetto: il sesso – tanto più un sesso che corrisponde a una relazione violenta e unilaterale – è il significante dell'*agency* rinnovata del protagonista. Questa connessione è evidentissima nel caso degli eroi vincenti di Aristofane, sia degli eroi prototipici (come Diceopoli, Trigeo e Pisetero), sia, in misura minore, degli eroi non etici egocentrici, come il Filocleone delle *Vespe* (la tassonomia delle figure eroiche è quella di GRILLI 2021, 125).

Il nesso tra eros e agentività è veramente problematico solo nel caso dell'eroe etico eterocentrico, cioè dalle due donne protagoniste dell'azione, rispettivamente in *Lisistrata* e *Donne al Parlamento*. Nel caso dell'eroe donna, il problema nasce dal fatto che il ruolo di genere è associato a una serie di comportamenti normotipici che presuppongono il *contrario* dell'appagamento erotico. Allora come oggi, in tutte le culture patriarcali la pienezza del ruolo normotipico maschile si realizza nell'affermazione di una forte capacità desiderante e in un esercizio attivo dell'eros: in quel sistema, l'uomo ideale è un soggetto che controlla il mondo e manifesta questa capacità di controllo realizzando e esibendo il proprio piacere – e soprattutto imponendolo ad altri, configurando così una relazione di complementarità obbligata con la donna-oggetto.

Nel caso del genere femminile, la pienezza del ruolo normotipico si realizza al contrario nell'astinenza o almeno nel controllo del desiderio e nella totale passività relazionale; la donna ideale

si comporta come un oggetto che viene controllato, e che pertanto non gestisce in autonomia il proprio godimento. Questo significa che il successo della donna non può mai implicare un accesso *proattivo* all'eros, perché la sua intraprendenza costituirebbe un'infrazione squalificante per il soggetto che la compie e comprometterebbe la pienezza stessa del successo.

Se dunque la regola culturale del sistema patriarcale è che l'uomo è un soggetto che possiede, e la donna un oggetto che viene posseduto, Aristofane si trova di fronte a un problema teorico e pratico di grande interesse e rilevanza: immaginando un mondo alla rovescia (ancora FARIOLI 2001) in cui le donne sono sopra e gli uomini sotto, come afferma l'oracolo recitato da Lisistrata (*Lys.* 772-3: τὰ δ' ὑπέρτερα νέρτερα θήσει | Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, «e Zeus altitonante metterà sotto quel che era sopra»), cosa succede quando la donna riveste il ruolo attivo di protagonista drammatica, cioè un ruolo cui compete strutturalmente un'agentività libera da costrizioni? Come è possibile rappresentare un'eroina comica, e la sua relazione con l'eros?

Aristofane ha varie opzioni: la prima è rappresentare la donna vincente come asessuata e non interessata all'eros. Sappiamo che non è questa la sua scelta: anche se non sussistono dubbi sulla sua capacità di autocontrollo, in realtà Lisistrata non nega la pulsione erotica che accomuna lei e le sue compagne. Non a caso, quando la donna esprime il suo scoramento per la difficoltà di trattenere le compagne sull'Acropoli, il suo discorso esordisce con una cruda affermazione del desiderio condiviso (*Lys.* 715):

Βινητιῶμεν, ἧ βράχιστον τοῦ λόγου.

Per farla breve: moriamo dalla voglia di scopare.

La seconda opzione su come costruire una protagonista eroica è rappresentarla come un soggetto attivo di desiderio, che allenta ogni freno per soddisfare le proprie esigenze erotiche. Sappiamo che anche questa non è la scelta praticata da Aristofane, anche se la donna eroticamente proattiva è senz'altro presente nelle sue commedie. Si tratta però sempre di casi ridicoli o grotteschi,

come nella scena delle tre vecchie nelle *Donne al Parlamento*, che segna il vertice della demonizzazione del desiderio attivo femminile (*Ec.* 877 ss.). Sulla stessa linea, ma in forma più attenuata, la vecchia abbandonata del *Pluto* viene rappresentata sempre con ironia e distacco, anche se con una certa componente di simpatia da parte di Cremilo per il voltafaccia del giovane amante (*Pl.* 959 ss., su cui FERNÁNDEZ 2021).

Negli altri casi, assistiamo invece a una rappresentazione della lussuria femminile come conforme allo stereotipo sessista, che fa della donna un'ubriaccona erotomane. Bastano a esemplificare questa tendenza i primi versi di *Lisistrata*, in cui l'eroina esprime tutto il suo disappunto nel vedere confermato il proverbiale edonismo delle donne (*Lys.* 1-3):

ἀλλ' εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν,
ἢ ᾧ Πανὸς ἢ πῖ Κωλιάδ' εἰς Γενετυλλίδος,
οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.

Certo, se uno le avesse convocate al tempio di Bacco, o di Pan, o di Genetillide sul Coliade, nella ressa dei timpani non ci sarebbe stato nemmeno lo spazio per farsi strada.

Come ho argomentato nel mio studio sull'eroe comico (GRILLI 2021, 258-66), questo profilo femminile caratterizza le donne ordinarie, ma viene accuratamente evitato per le figure eroiche, cioè per le due protagoniste. Di sicuro, è da respingere l'idea che Lisistrata sia un esempio ambivalente di «priestess and courtesan», come sostiene Christopher Faraone (2006), come pure è molto problematica l'idea che tutte le donne di Lisistrata corrispondano a un ipotetico profilo di 'moglie-etera' (STROUP 2004): è evidente anche a una semplice lettura del dramma che Lisistrata e Prassagora *non sono* come le altre donne, anche se da alcuni indizi, come abbiamo visto, non possiamo affermare che esse siano semplicemente disinteressate all'eros. Lisistrata, in particolare, gestisce un progetto che ha come obiettivo ultimo non solo il recupero *politico* della pace, ma anche e soprattutto quello dell'armonia amorosa in cui la pace stessa si esprime (PADUANO 1981).

Questa peculiarità è piuttosto semplice da spiegare in termini di logica simbolica: la donna eroica non può ricalcare *in toto* le orme dell'eroe maschile perché, se fosse rappresentata come positivamente proattiva nella realizzazione del proprio piacere (ad esempio se entrasse in scena palpeggiando un bel flautista), negherebbe i suoi stessi tratti definitivi, e cioè

1. la sua conformità al profilo di genere (cioè il suo essere *donna*), e
2. la sua conformità a un profilo ideale di eccellenza (cioè il suo essere *eroe*).

In una relazione erotica, la donna normotipica deve conformarsi al profilo di un mero oggetto di desiderio. Pertanto, ponendosi come soggetto *attivo* di desiderio, l'eroe donna negherebbe l'essenza stessa della sua femminilità. Se poi si pensa al protagonista eroico come a una figura che realizza al massimo grado l'ideale di un profilo sociale, si capiscono le difficoltà poste dal paradosso di un eroe femminile. Nel caso dell'eroe maschile la rappresentazione dell'erotismo appagato *conferma* l'ideale normotipico, mentre l'appagamento proattivo femminile lo negherebbe, perché assimilerebbe la donna eroica a un antimodello etico e culturale.

Insomma: l'eroe comico femminile ha l'obbligo assai problematico di incarnare *sia* l'ideale eroico *sia* l'essenza del ruolo femminile, condizioni che confliggono con un tratto di codice fondamentale nella commedia attica antica, quello per cui il successo si manifesta in esibizione del piacere sessuale. Per la donna nel ruolo di eroe comico è *impensabile* l'appagamento proattivo dei desideri erotici e pertanto è *impossibile* l'uso connotativo dell'eros come segnale del successo. Un'eroina che alla fine della commedia esce in scena palpeggiando bei ragazzi non sembra un'eroina, ma sembra una donnaccia – cioè, al di là del giudizio morale, una *donna non eroica*.

Tuttavia, il successo delle eroine deve comunque essere rappresentato, nonostante le difficoltà teoriche poste da questa rappresentazione. Per risolvere il problema di come costruire la figura di donna eroica, Aristofane percorre una terza via, che

consiste nell'articolare una rappresentazione *mediata* dell'appagamento amoroso, in cui le due componenti cruciali, cioè piacere e potere, vengono separate. Dal momento che non può allungare le mani sugli uomini o sui ragazzi che desidera, la donna trionfante manifesta il suo potere *gestendo l'appagamento altrui*. Il potere della donna vincente si manifesta in Aristofane nella prerogativa di concedere (e dunque di controllare) l'eros del soggetto maschile, che si trova così *ipso facto* in una posizione almeno simbolicamente subordinata.

Il potere di controllare il desiderio maschile appare in tutta la sua evidenza nella scena di Mirrina e Cinesia in *Lisistrata* (vv. 845 ss.). E in effetti, pur non essendo una figura eroica, Mirrina è la più stretta alleata della protagonista, e manifesta la sua vicinanza dimostrando una capacità di controllo del desiderio che le altre donne non possiedono. È in questo senso che va letta la scena finale della commedia, in cui Lisistrata offre ai rappresentanti ateniese e spartano la personificazione della Tregua, Διαλλαγή (*Lys.* 1111 ss.), causando le loro reazioni fortemente sessualizzate, reazioni che, sarà bene sottolinearlo, evocano sia quelle di Diceopoli alla fine degli *Acarnesi* sia quelle dell'arciere scita alla fine delle *Tesmofoiazuse*:

ΛΑ. Ἀδικίουμες ἀλλ' ὁ πρωκτὸς ἄφατον ὡς καλός.

SPARTANO Il torto è nostro – ma che culo incredibile!
(*Lys.* 1148)

ΛΑ. Οὐπα γυναιῖκ' ὅπως χαίωτέραν.
ΠΡΥ. Ἐγὼ δὲ κύσθον γ' οὐδέπω καλλίονα.

SPARTANO Mai vista una donna fatta meglio!
ATENIESE Mai vista una fica più bella!
(*Lys.* 1157-8)

Allo stesso modo, nelle *Donne al Parlamento* Prassagora conferma il suo trionfo drammatico organizzando un grande banchetto, dove Blepiro viene invitato insieme ad alcune 'ragazze' che lo accompagneranno (*Ec.* 1135-9):

ΘΕ. ποῖ ποῖ βαδίξεις;

ΒΛ. ἐπὶ τὸ δεῖπνον ἔρχομαι.

ΘΕ. νῆ τήν Ἀφροδίτην, πολὺ γ' ἀπάντων ὕστατος.
ὅμως δ' ἐκέλευε συλλαβοῦσάν μ' ἡ γυνὴ
ἄγειν σε καὶ τασδὶ μετὰ σοῦ τὰς μείρακας.

SERVA Dove stai andando?

BLEPIRO Al banchetto.

SERVA Per Afrodite, sei rimasto proprio l'ultimo.

Comunque tua moglie mi ha ordinato di portarti lì, insieme a queste ragazze.

Questa articolazione della dinamica di appagamento ha un solo significato: permettere l'euforia necessaria alla conclusione della commedia senza intaccare la rilevanza del successo drammatico che è stato conseguito dalla protagonista. L'eros concesso dalla donna vincente, infatti, va considerato come gli altri casi di eros concesso dall'esterno. Sul piano posizionale i maschi sessualmente felici alla fine di *Lisistrata* e *Donne al Parlamento* si configurano come affini, *mutatis mutandis*, all'arciere scita nel finale delle *Tesmoforiazuse*. In questi casi l'appagamento è euforico (piacere), ma svuotato di *agency* (potere), e questo è vero anche se in *Lisistrata* la concessione di piacere sessuale coincide con una restituzione di prerogative (per capire cosa intendo si ponga mente al dibattito risorgimentale sulla inconsistenza delle costituzioni *octroyées* come lo Statuto albertino).

Lo svuotamento di *agency* è particolarmente vistoso nelle *Donne al Parlamento*, dove il banchetto e le concessioni edonistiche fatte agli uomini corrispondono a una distribuzione delle prerogative in cui all'uomo spetta il piacere, mentre alla donna spetta il potere, cioè la responsabilità di governare e amministrare lo Stato. Questa distribuzione è molto significativa, non solo perché essa è sancita in maniera istituzionale e definitiva (a differenza dalla 'sedizione' di *Lisistrata*), ma anche perché mette in luce il carattere comunque abnegato e prosociale, e dunque i limiti, dell'*agency* femminile. Per poter accedere al privilegio di decidere e di agire sul piano pubblico, la donna si deve dimostrare capace di autocontrollo delle pulsioni, mentre per l'uomo il

successo politico si esprime sul piano simbolico proprio come appagamento sessuale, cioè come scatenamento delle pulsioni.

Nelle due commedie femminili questo si traduce in una rappresentazione *scissa* dell'esperienza erotica come simbolo di successo. Il godimento dell'uomo che se lo vede concedere da una donna è un godimento svuotato di significato posizionale, ma l'*agency* della donna, separata dal godimento esibito, si rivela a sua volta come un'*agency* di portata ridotta. Il 'potere' della donna si esplica sempre e comunque come capacità di *accudimento*. Lo rivelano alcune eloquenti spie connotative. Una molto evidente è la caratterizzazione delle donne come ταμίαι della cosa pubblica, vale a dire come soggetti di gestione – ma non soggetti di fruizione! In quel caso il potere, che è potere di amministrare la casa per il bene comune, si traduce proprio in uno sforzo di gratificare gli uomini (*Ec.* 599-600):

εἴτ' ἀπὸ τούτων κοινῶν ὄντων ἡμεῖς βοσκήσομεν ὑμᾶς
ταμιεύμεναι καὶ φειδόμεναι καὶ τὴν γνώμην προσέχουσai

Una volta messi in comune tutti i beni, vi daremo noi da mangiare: amministrando e facendo economie con la massima attenzione.

Nel passo, oltre al riferimento lessicale al ταμιεύειν (su cui cfr. GRILLI 2021, 154-60), si noti l'accento al risparmio, che sul piano simbolico implica un contenimento delle gratificazioni.

In conclusione: la titolarità al godimento è sempre solo maschile. Il solo eros pieno, in cui significante proposizionale e significato posizionale coincidono, è l'eros del soggetto maschile che conquista o recupera l'agentività. La conquista femminile dell'agentività si realizza invece come azione su di sé e autocontrollo, mentre ai maschi è riservata l'esibizione di un piacere che è però dissociato da e svuotato di potere. Il trionfo dell'eroina, pertanto, e in particolar modo il trionfo di Prassagora nelle *Donne al Parlamento*, è associato, in modo logicamente necessario, a un forma di eros mediato, cioè di *appagamento scisso*: agli uomini viene concesso un piacere che è un significante senza significato (dal momento che l'appagamento erotico è solo il frutto di una

concessione esterna); alle donne spetta invece un significato senza significante: un potere senza godimento, che si esprime nel *concedere, controllare e gestire* il piacere altrui.

Questa è la vera sostanza del potere che una cultura patriarcale può riconoscere legittimamente a una donna, anche a una donna eroica in un mondo alla rovescia come il mondo della commedia: il massimo potere della donna, in sintesi, è il *potere di rendere felici*.

ALESSANDRO GRILLI

Università di Pisa

alessandro.grilli@unipi.it

ENGLISH TITLE

The Power to Make People Happy: The Autonomy of Eros in Aristophanes' *Lysistrata* and *Assemblywomen*

ABSTRACT

This study assumes as a starting point the theoretical premise that Aristophanic comedy can be basically understood as a transformation of power structures. Unlike New Comedy, where generational shifts maintain social order, Aristophanic comedy features protagonists who reclaim their individual agency, overcoming constraints imposed by reality. One of the most insightful ways to analyze this transformation is through the concept of *eros*. Aristophanes' dramaturgy, when examined alongside the myth of Eros in Plato's *Symposium*, reveals a striking parallel: desire arises from lack (*Penia*), fulfillment is achieved through resourcefulness (*Poros*), and the final success manifests in erotic enjoyment (*Eros*). In this framework, *eros* is not merely sexual gratification but a symbolic representation of regained agency. However, when the comedic protagonist is a woman, as in *Lysistrata* and *Assemblywomen*, the traditional correlation between *eros* and agency becomes problematic. While male heroes assert power through the active pursuit of pleasure, female protagonists must navigate a paradox: they attain power by controlling and granting male pleasure rather than actively pursuing their own. This dynamic reflects the constraints of patriarchal ideology, where a woman's ultimate power is the ability to make other people happy. Through a detailed examination of Aristophanes' works, this article explores the intersection of *eros*, agency, and gender roles, shedding light on the symbolic and dramaturgical significance of desire in Attic Old Comedy.

KEYWORDS

Aristophanes, dramaturgy – Aristophanes, *Lysistrata* – Aristophanes, *Assemblywomen* – Eros in Attic Old Comedy – Women representation in Attic Old Comedy

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BIERL A., *Der Chor in der Alten Komödie: Ritual und Performativität*, München-Leipzig 2001.
- CORNFORD F.M., *The Origin of Attic Comedy*, London 1914.
- CSAPO E., *Riding the Phallus for Dionysus: Iconology, Ritual, and Gender-Role De/Construction*, «Phoenix» 51.3-4, 1997, 253-95.
- CSAPO E., MILLER M.C., *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge 2007.
- FARAONE CH.A., *Priestess and Courtesan: The Ambivalence of Female Leadership in Aristophanes' Lysistrata*, in FARAONE, MCCLURE 2006, 207-23.
- FARAONE CH.A., MCCLURE L.K., *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, Madison 2006.
- FARIOLI M., *Mundus alter: utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001.
- FERNÁNDEZ C.N., *Construcción afectiva de la corporalidad: la vieja y su joven amante en Pluto de Aristófanes (vv. 959-1096)*, «Nova Tellus» 39.2, 2021, 11-35.
- GREIMAS A.J., *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris 1966.
- GRILLI A., *Forme del gamos comico: semantica e ideologia delle strutture temporali nella commedia attica antica*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico» 10-11, 2020-2021, 141-224.
- GRILLI A., *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*. Pisa 2021.
- MAURON CH., *Psychocritique du genre comique*, Paris 1964.
- MOROSI F., PADUANO G., *Fenomenologia del piacere sessuale nel teatro di Aristofane*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico» 10-11, 2020-2021, 57-105.
- PADUANO G., *Il corpo strumento e il corpo soggetto*, in ARISTOFANE, *Lisistrata*, Milano 1981, 13-36.
- STROUP S.C., *Designing Women: Aristophanes' Lysistrata and the "Hetairization" of the Greek Wife*, «Arethusa» 37.1, 2004, 37-73.