

ANNALE DELLA FONDAZIONE INDÀ

2026 - NUOVA SERIE - N. 16

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



Edizioni ETS

INDA



<https://www.journal.edizioniets.eu/index.php/dioniso/>

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

EDITORIAL TEAM

Editor in chief

Guido Paduano (Università di Pisa)

Deputy editor

Alessandro Grilli (Università di Pisa)

Scientific Committee

Massimo Cacciari, Luciano Canfora, Maria Grazia Ciani,
Giulio Ferroni, Erika Fischer-Lichte, Helene Foley, Nadia Fusini,
Delia Gambelli, Mario Martone, Marianne McDonald,
Bernd Seidensticker, Richard Tarrant, Giuseppe Voza

Editorial board

Mariella De Simone
Elena Maria Fabbro
Massimo Fusillo
Walter Lapini
Caterina Mordegli
Francesco Morosi
Maria Pia Pattoni
Gianna Petrone
Gherardo Ugolini

Editorial assistant

Elena Servito

Graphics

Carmelo Iocolano

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

ISBN 978-884677538-2

5	MARION MEYER Aristophanes in a 'City of Images': Making Fun of Athena
41	BIANCA MAZZINGHI GORI Squilibri di genere, ascese celesti e ignoranza di sé nelle <i>Nuvole</i> di Aristofane
67	LAURA FICUCIELLO I tribunali di Aristofane
111	EMANUELE GRECO L' <i>agora</i> di Aristofane
127	BRUNO CENTRONE <i>Sophrosyne, synesis, sophia</i> : l'intellettualismo di Euripide
145	LUCIA ATHANASSAKI Euripides' <i>Heracles</i> in Its Artistic and Cultic Environment: Autochthons and Newcomers
171	MAURIZIO SONNINO Moduli scenici variati e 'anacronismi topografici' nel racconto del falso Messaggero di Soph. <i>El.</i> 680-763 (con una verifica su Eur. <i>Andr.</i> 1085-165)
205	MAURO BONAZZI Quale sapere per la città? Platone e l' <i>Antiope</i> di Euripide
225	GUIDO PADUANO La verità come funzione della disuguaglianza nell' <i>Anfitrione</i> di Plauto
241	GIUSEPPE GILBERTO BIONDI La teologia antropocentrica di Seneca. Tra conscio e inconscio in <i>Oed.</i> 764-767 e <i>Thy.</i> 957-969
265	MATTEO PIANIGIANI Oltre la commedia d'inganno: Machiavelli, Girard, e i limiti della dinamica espiatoria

MARION MEYER

Aristophanes in a 'City of Images': Making Fun of Athena*

In order to be funny, a comic poet has to refer to well-known narratives, beliefs, and stereotypes; he has to build on what is normal. Aristophanes surprises his audience with unexpected combinations and inappropriate or absurd comparisons; he indulges in playing with words and in taking metaphors literally¹. As H.-J. Newiger argues, Aristophanes transforms metaphors into action².

When Aristophanes speaks about divinities, he makes his audience think of alive, acting figures. He rarely mentions images of gods³. However, his and his compatriots' imagination of the appearance of the gods is shaped by images. In this paper, I want to trace some of these visual inspirations.

1. *Athena in the guise of Phidias's statue in the Parthenon*

In his plays, Aristophanes presents Athena with thirty-two different epithets⁴. He uses traditional ones (e.g. Παλλάς, Πότνια, πολιοῦχος, μεδέουσα), invents some (e.g. Γοργολόφα, Φοβεσιστράτη) or gives established ones new meanings by con-

* I thank Farouk Grewing for his help with philological issues.

¹ On Old Comedy see: OLSON 2010, 35-69; HENDERSON 2022, 12-25. On Aristophanic humour: SWALLOW, HALL 2020. On metaphors and personifications: NEWIGER 1957; ZIMMERMANN 2024, 59-74. On obscene language: HENDERSON 1991 (my thanks to Ewen Bowie for this reference). – In this paper, plays by Aristophanes are cited without the poet's name. Unless indicated otherwise, the translations are mine; the edition is that by WILSON 2007.

² NEWIGER 1957, 20, 32-3, 46-9, 103, 122-33, 178; see KONSTANTAKOS 2024, 111-9 («enlivened metaphors and scenically materialised figures of speech», 119).

³ *Ach.* 547, 991-2; *Eq.* 31 (SOMMERSTEIN 1981, 146: close to Aesch. *Sept.* 95-6); *Nub.* 306, 1474; *Av.* 435-7; *Lys.* 262-3 (the holy *bretas* of Athena); *Th.* 489; *Ra.* 366; *Ecc.* 779-83.

⁴ ANDERSON 1995 (list at pp. 79-80).



Figure 1: Small-scale model of the statue of Athena Parthenos. Courtesy of ROM (Royal Ontario Museum), Toronto, Canada. ©ROM



Figure 2: Small-scale copy of the statue of Athena Parthenos. Athens, NAM 129. © Hans R. Goette

necting them with recent events (e.g. Πυλαίμαχος)⁵. The epithets refer to capacities and functions of the goddess; they do not point to specific images of Athena. Rather, the visitors in the theatre (just like the producers of images) would have their personal imagination of the goddess in mind. I argue, however, that in some passages Aristophanes intends for his audience to think of the colossal statue of Athena Parthenos, set up in the Parthenon in 438 BCE

⁵ NEWIGER 1957, 45. On μεδέουσα, see ANDERSON 1989, 10-6; ANDERSON 1995, 11-22; TORDOFF 2024, 60. On Γοργολόφα and Φοβεμιστράτη, see ANDERSON 1995, 26-7; on χρυσολόφα (*Lys.* 344: gold-crested) as a pun on χρυσελεφάντινος, see LAPATIN 2001, 64 n. 28; on Πυλαίμαχος, see below with n. 17.

(Figs. 1 and 2)⁶. Yet he never explicitly mentions this image, not even in his play *Peace*, performed in 421 BCE, in which he speaks of Phidias by name and insinuates that the sculptor's entanglement with Perikles actually caused the Peloponnesian War⁷.

In a passage of the *Knights* (performed in 424 BCE)⁸, Paphlagon and the Sausage-Seller compete for Demos's favor (*Eq.* 1166-76):

Πα.	ἰδοῦ, φέρω σοι τήνδε μαζίσκην ἐγὼ ἐκ τῶν ὁλῶν τῶν ἐκ Πύλου μεμαγμένην.
Αλ.	ἐγὼ δὲ μυστίλας μεμυστιλημένας ὑπὸ τῆς θεοῦ τῇ χειρὶ τήλεφαντίνη.
Δη.	ὥς μέγαν ἄρ' εἶχες, ὦ πότνια, τὸν δάκτυλον.
Πα.	ἐγὼ δ' ἔτνος γε πίσινον εὐχρῶν καὶ καλόν· ἐτόρυνε δ' αὐτὴ Παλλὰς ἡ Πυλαιμάχος.
Αλ.	ὦ Δῆμ', ἐναργῶς ἡ θεός σ' ἐπισκοπεῖ, καὶ νῦν ὑπερέχει σου χύτραν ζωμοῦ πλέαν.
Δη.	οἶει γὰρ οἰκεῖσθ' ἂν ἔτι τήνδε τὴν πόλιν, εἰ μὴ φανερώς ἡμῶν ὑπερεῖχε τὴν χύτραν;

PAPHLAGON	Look, I bring you this little barley-cake, kneaded from the grains taken at Pylos.
SAUSAGE-SELLER	And I bring you pieces of bread, scooped out by our Goddess with her ivory hand.
DEMOS	What a big finger you have, Mistress.
PAPHLAGON	I bring you pea soup, a lovely colour and a lovely taste; it was stirred by Pallas the Fighter at ... Pylos.

⁶ Paus. 1.24.5-7. On the statue: DNO II 889-933 no. 10; LEIPEN 1971; LAPATIN 2001, 63-79 figs. 149-72; MEYER 2017, 193-209 figs. 284-96. The denominations 'Parthenon' for the temple and 'Parthenos' for the statue are not attested until much later (by D. 22.13; 22.76; 24.184 and Paus. 5.11.10; 10.34.8, respectively: see MEYER 2017, 17-8, 99 nn. 46 and 724) – unless one takes *Av.* 667-70 (speaking of the nightingale Prokne, wearing a lot of gold, ὥσπερ παρθένος) as a reference to the statue, as LAPATIN 2001, 64 and PLATT 2011, 111 do (for an obscene pun on χρυσός, 'gold', see HENDERSON 1991, 131). For convenience I use the term 'Parthenos' for the statue throughout this paper.

⁷ *Pax* 605-18. On this issue, see MEYER forthcoming (a).

⁸ On the *Knights*: NEWIGER 1957, 11-49 (comic effects); REINDERS 2001, 123-6, 168-203 (on Demos). Most recently: HOLZBERG 2010, 61-75; OSBORNE 2020, 24-44 (he rejects a reading of the play with a focus on politics and stresses the poet's intention to make «different parts of the audience laugh for different reasons», 37); HALL 2024, 74-5; TORDOFF 2024; TSOUNPRA 2024, 107-26; BILES, OLSON 2025.

- SAUSAGE-SELLER Demos, it is manifest that our Goddess is watching over you. Even now she holds over your head ... a pot full of broth.
- DEMOS Of course! Do you think this city would still be inhabited if she didn't manifestly hold her ... pot over us?⁹

Paphlagon (a stand-in for Kleon)¹⁰, offers Demos a cake, kneaded ἐκ τῶν ὀλῶν τῶν ἐκ Πύλου (*Eq.* 1166-7). This is a double joke: When the comedy was performed in the spring of 424 BCE, just a few months after the spectacular Athenian victory at Pylos (in south-western Peloponnese)¹¹, the audience would not expect ὀλῶν (genitive of ὀλαί, 'barley')¹² in combination with Pylos, but ὀπλῶν (genitive of ὀπλα, 'weapons', 'shields'). The shields taken from the captive Spartans on the island of Sphakteria, off Pylos, were put on display in the Stoa Poikile on the Agora and, as has been persuasively suggested, also hung on the *pyrgos* of the Temple of Athena Nike¹³. And the Athenians who,

⁹ Text by BILES, OLSON 2025, 116; trans. A.H. SOMMERSTEIN, adapted. On the passage, see SILK 2000, 127-8, 297, 336; TORDOFF 2024, 103-7; BILES, OLSON 2025, 583-7.

¹⁰ On the identification of Paphlagon with Kleon: NEWIGER 1957, 17; SOMMERSTEIN 1981, 2-3, 144-6; REINDERS 2001, 178-89, 199-203; HOLZBERG 2010, 64; TORDOFF 2024, 7-28; TSOUNPRA 2024, 107-26; BILES, OLSON 2025, 1-35. The identity of the two slaves (with the strategoi Demosthenes and Nikias) is disputed: see TSOUNPRA 2024, 107 n. 1.

¹¹ Demosthenes, strategos-elect for 425/24 BCE, had insisted on fortifying Pylos when the Athenian fleet was on its way to Kerkyra (and Sicily) in 425 BCE. This provoked an attack by the Spartans. The Athenian fleet, called back by Demosthenes, achieved a victory over the Spartan fleet, and the Spartans who had been disembarked on the island of Sphakteria off Pylos got trapped (Thuc. 4.2-4; 4.8.3). After Kleon had accused the strategos Nikias of being too hesitant to conquer Sphakteria and the latter had given up his office, the Assembly appointed Kleon to lead the expedition against Sphakteria. The island was conquered; 292 hoplites (among them 120 Spartans) surrendered. Thuc. 4.2-5; 4.8-23; 4.26-40. KAGAN 1974, 218-51, 260; LAZENBY 2004, 67-79; REES 2016, 144-56 map 12.1-4; BILES, OLSON 2025, 16-26.

¹² On οὐλαί (grain sprinkled over the head of sacrificial animals) see ANDERSON 1995, 23-4 (because of the connection with sacrifices, he sees a reference to *Eq.* 54-7 and the insinuation of Paphlagon's stealing offerings); SILK 2000, 128 n. 64; BILES, OLSON 2025, 584. The variant οὐλαί exists only in Attic texts.

¹³ In the Stoa Poikile: PAUS. 1.15.4. One shield (with the inscription [...] ΕΚ ΠΥΛΟ) was found in the excavations: LIPPMAN, SCAHILL, SCHULTZ 2006, 552-4 figs. 2-3; CAMP 2010, 99-100, fig. 64. Suggested display below the Athena Nike temple: LIPPMAN, SCAHILL, SCHULTZ 2006, 551-63 figs. 4-6; SCHULTZ 2009, 130, 150-4; LEVENTI 2021, 83-4, fig. 2.

in the Assembly, had decided to send a relief force to Pylos knew well that the site had been short of grain (as Thucydides explicitly says) and had been in need of supplies¹⁴.

The victory at Pylos and the subsequent surrender of the Spartans on Sphakteria, the biggest Athenian success in the Archidamian War, were due to the leadership of Demosthenes and Kleon, but the latter (called a *δημαγωγός* by Thucydides)¹⁵ was credited with it and granted extraordinary honours¹⁶. When Paphlagon speaks of Athena as *Πυλαίμαχος* (*Eq.* 1172) the audience would have laughed about his (i.e. Kleon's) insistent bragging about this victory because *πυλαίμαχος* ('fighting at the gate')¹⁷ was an appropriate epitheton for the martial goddess (beyond any connection to Pylos)¹⁸.

Explicit mention of these shields (still with their armbands, *πόρπακες*, i.e., ready to use): *Eq.* 844-59. TORDOFF 2024, 79; BILES, OLSON 2025, 495. When the chorus in *Eq.* 581-94 (BILES, OLSON 2025, 392-5) asks *poliouchos Pallas* to bring Nike, «our *σύνεργος*» ('cooperator') in expeditions and battles (*Eq.* 587-9), who in the audience would not have thought of the demos's recent decision to dedicate two golden *Nikai* (*IG* I³ 468, 426/25 BCE) and a bronze one for the triumph on Sphakteria (Paus. 4.36.6)? TORDOFF 2024, 60 thinks of the Nike on the hand of the Parthenos.

¹⁴ Thuc. 4.8.8 (he uses the common word *σίτος*, not *ὄλαί*). Therefore, the sending of a relief force was essential for the besiegers, see KAGAN 1974, 238-41. The trapped Spartans, however, did not lack supplies: see Thuc. 4.39.2.

¹⁵ Thuc. 4.21.3.

¹⁶ See n. 11. Cf. *Eq.* 54-7: «DEMOSTHENES Yes, and the other day, when I'd kneaded a Laconian barley-cake at Pylos, he quite brazenly ran past me, snatched up the cake, and served it up himself – the one I had kneaded!» (trans. A.H. SOMMERSTEIN); *Eq.* 392 (about Paphlagon: «a man [...] reaping another's harvest»); *Eq.* 742-3: «PAPHLAGON What do I do? I slipped in before the general at Pylos by sailing there and bringing home the Laconians» (trans. A.H. SOMMERSTEIN); references to Pylos (and the privileges earned): *Eq.* 76, 280-1, 355, 702, 766, 1005, 1058-60, 1200-4; *Pax* 219. HOLZBERG 2010, 64; OSBORNE 2020, 38-9; TSOUNMPRA 2024, 110; BILES, OLSON 2025, 17-25, 163-4, 310-1, 450-2.

¹⁷ Cf. Stesich. F 242 (DAVIES 1991, 223); NEWIGER 1957, 45; SOMMERSTEIN 1981, 205; ANDERSON 1995, 22-6; TORDOFF 2024, 105-6; BILES, OLSON 2025, 586.

¹⁸ Another joke on Pylos in *Eq.* 1058-60: Paphlagon quotes an oracle that spoke of *πρὸ Πύλου Πύλον*, and explains: *ἔστι Πύλος πρὸ Πύλοιο*. Demos asks: «What does that mean, *πρὸ Πύλοιο*?», and the Sausage-Seller answers: «He says he will seize the tubs (*τὰς πυέλους*) in the bathhouse». SOMMERSTEIN 1981, 109, 201; OSBORNE 2020, 31-2 (for an allusion to Hom. *Il.* 5.397); TORDOFF 2024, 98-9; BILES, OLSON 2025, 555-6. Demos's lack of understanding of *πρὸ Πύλοιο* might be a slur directed at the Propylaia, built 437-1 BCE (cf. *Eq.* 1326; BILES, OLSON 2025, 641). This, the biggest and most prestigious entrance hall, might have inspired the comparison with a *βαλανεῖον* (bathhouse). In 2024, the remains of a big, almost rectangular bathhouse of the fifth century BCE were

The Sausage-Seller offers Demos pieces of bread, «scooped out»¹⁹ (μεμυστιλημένας) by the ivory hand of the goddess (*Eq.* 1168-9) – apparently to be used for the pea soup that Paphlagon subsequently provides (*Eq.* 1171). Female skin was supposed to be white. In Archaic Athenian vase-painting, the white faces, arms and feet of female figures, including Athena, contrast conspicuously with the dark bodies of male figures. The whiteness of female skin was praised by comparing it to ivory, e.g. in the *Odyssey*, when Athena made Penelope appear more beautiful, and «whiter than new-sawn ivory»²⁰. The audience, hearing about the ivory hand of the goddess, is led to think of a comparison: her hand's being like ivory. Demos, however, turns the audience's mind in a different direction: «What a big finger you have, Mistress!» (*Eq.* 1170). He is not impressed by the whiteness, but by the size of her hand²¹. And all Athenians knew an Athena with enormous ivory fingers – the statue of gold and ivory made by Phidias for the Parthenon and set up there in 438 BCE, almost twelve meters high (fig. 1)²². Aristophanes first insinuates a comparison and immediately tricks his audience: he is speaking of Athena with a hand not *like* ivory, but *of* ivory. The audience, having imagined the goddess meddling with bread, now thinks of the statue in the temple. Aristophanes continues to confuse his audience by speaking about Athena but implying the image in the Parthenon, and he ridicules the common practice of seeing

found near the Holy Gate in the Kerameikos (I thank J. Stroszeck for this information). On a circular βαλανεῖον (of the fifth century BCE) outside the Dipylon gate see LUCORE, TRÜMPER 2013, 281 cat. no. 11; STROSZECK 2023, 93-9, fig. 1 and 8. Cf. *Eq.* 1398-403: Paphlagon will do the Sausage-Seller's job ἐπὶ ταῖς πύλαις, drinking water from the βαλανεῖον. BILES, OLSON 2025, 665-6.

¹⁹ Cf. BILES, OLSON 2025, 584. SOMMERSTEIN 1981, 119 translates «fashioned». On μυστίλαι and a possible sexual connotation, see ANDERSON 1995, 27-9. Mind the phonetic similarity of μυστίλη / μυστιλῶμαι with μιστύλλω, used in Homer «to cut up» (meat). The poet might be alluding to the contrast between being fed meat or soup.

²⁰ Hom. *Od.* 18.195-6; cf. *Av.* 668. HENKE 2020, 294-6, 632.

²¹ On an obscene reading of δάκτυλος, see HENDERSON 1991, 114.

²² On the statue, see above n. 6. On the reference of *Eq.* 1169-70 to it, see LAPATIN 2001, 64; TORDOFF 2024, 105; BILES, OLSON 2025, 584-5.

the gods themselves in their statues²³ by claiming capacities ascribed to the acting goddess for the artifact as well.

The Sausage-Seller continues (*Eq.* 1173): ἐναργῶς ἡ θεός σ' ἐπισκοπεῖ («the goddess is watching over you ἐναργῶς»). The goddess is expected to care for her worshippers, and when she ἐναργῶς ... ἐπισκοπεῖ, she fulfills these expectations with her attention and presence. It was exactly the epiphanic presence of the divinities in their specific visual appearances that Phidias's statues were praised for (but the literary sources are late)²⁴. The Parthenos statue, of enormous height, with her weight distinctly shifted to her right side and the drapery of her golden peplos reacting to the *contrapposto* and underlining her mobility, and her flesh made of ivory (not: like ivory) embodied the goddess more convincingly than previous statues or contemporaneous artifacts made of metal, wood, or even marble would have been able to²⁵. Aristophanes implicitly testifies that the ἐνάργεια²⁶ of the Parthenos is appreciated as a specific quality of the statue from the time of its erection because he makes fun of it. He presents Athena

²³ PLATT 2011, 78-83, 87-9, 110-1; HÖLSCHER 2017, 21, 43-111.

²⁴ D. Chr. 12.25-6 (about Phidias's Zeus in Olympia: Phidias took his inspiration from Homer who represented Zeus ἐναργῶς); 12.44-5 (about an artist like Phidias as an «imitator of divine nature»: μιμητὴν ... τῆς δαίμονίας φύσεως); 12.49-55 (55: about the ὁμοιωσις, 'likeness', of the god); 12.70-1 (rendering of the φύσις and δύναμις of the god); cf. Anth. Plan. 81. Quint. *Inst.* 12.10.9 (about Phidias and his statues of the Parthenos and Zeus in Olympia: *cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni uidetur*); similarly Cic. *Or.* 2.8-9; Sen. *Controv.* 8.2 (Phidias «made» gods and conveyed their *maiestas*); cf. Paus. 5.11.9. See PLATT 2011, 80, 89; BILES, OLSON 2025, 586.

²⁵ See above with n. 20. See PLATT 2011, 77-123 («a mimetic likeness of divine form», 108), on the contrast to the wooden ἀρχαῖον ἄγαλμα; HÖLSCHER 2017, 499-506; HENKE 2020, 274-80, 547 (on Plat. *Hp. Ma.* 298e-290c and the ivory eye of the statue).

²⁶ There is a vivid (*sic!*) discussion on *enargeia*, see BIELFELDT 2014 (especially the contributions of R. Bielfeldt, T. and F. Hölscher, and N.J. Koch); GRETHLEIN, HUITINK 2017, 67-91 (who argue for a new, enactive interpretation: see next n.); HUITINK 2020, 188-209. For *enargeia* in historiography, see WALKER 1993, 353-77, esp. 357-8, 374-5 («realistic representation», 375) and FELDHERR 2021, 62-88 («a "reality effect"», 63), with Thuc. 7.70-1 as «the most famous example» (67). On Thuc. 7.71, see HUITINK 2020, 203-5. KIDD 2025, 73-106 argues that rhetorical *enargeia* meant 'vividness' only from the first century BC on (after it had become confused with the Aristotelian concept of *energeia*, 'activity'); in earlier sources it had meant 'clarity' / 'obviousness'. However, the passages in *Eq.* 1168-9, 1171-3 aim at exactly the persuasive representation of the vivid, active goddess (Kidd does not discuss Aristophanes).

engaged in very mundane activities: she has scooped some bread (*Eq.* 1168-9) and stirred some pea soup (*Eq.* 1171-2). The imagination that the enormous figure, armed to the teeth and holding Nike and her shield, would make hollows into pieces of bread with her ivory hand was, indeed, utterly funny²⁷.

And the Sausage-Seller continues to praise the goddess's ἐνάργεια (*Eq.* 1174: «Even now she holds over your head ... a pot [χύτρα] full of broth»), Demos responds: «Of course! Do you think this city would still be inhabited if she didn't manifestly hold her ... pot over us?» (*Eq.* 1175-6). This passage has been recognized as a parody of the beginning of a poem, ascribed to Solon, that celebrates Athena as the ἐπίσκοπος of Athens:

ἡμετέρη δὲ πόλις κατὰ μὲν Διὸς οὐποτ' ὀλεῖται
αἴσαν καὶ μακάρων θεῶν φρένας ἀθανάτων·
τοίη γὰρ μέγαθυμος ἐπίσκοπος ὀβριμοπάτρη
Παλλὰς Ἀθηναίη χεῖρας ὑπερθεῖν ἔχει.

Our state will never perish through the dispensation of Zeus
or the intentions of the blessed immortal gods;
for such a stout-hearted guardian, Pallas Athena,
born of a mighty father, holds her hands over it²⁸.

In Solon's poem, ἐπίσκοπος and «holding her hand over the polis» are metaphorical expressions of the goddess's function as guardian of the city. Aristophanes takes them literally. Athena as ἐπίσκοπος reminds him of the huge artifact: the Parthenos statue ἐπισκοπεῖ Demos because she is so tall that she looks *over*

²⁷ This evocation of the goddess's activity is a fine example of conveying *enargeia* as seen by GRETHLEIN, HUITINK 2017, 73: «A focus on bodily movements which describes objects only in so far as they pertain to the action engages the reader's imagination far more strongly than a minute description would do». See *ivi*, 73 n. 41 on listening (instead of reading). In this passage from *Knights* I do not see any connection to the wealth displayed by the Athena Parthenos or housed in Athena's treasury, as ANDERSON 1995, 28 suggests.

²⁸ D. 19.254-6 (ed. and trans. GERBER 1999, F 4). ANDERSON 1995, 29-30; TORDOFF 2024, 106-7 with n. 1; BILES, OLSON 2025, 586. On the unverifiable chronology and authenticity of the poems ascribed to Solon, see RÖNNBERG 2021, 40-8.

(ἐπι-) the head of mortals (see fig. 1)²⁹. A few lines later, the Sausage-Seller claims that the goddess ἐπισκοπεῖ γὰρ περιφανῶς τὸ ναυτικόν («she conspicuously looks over the fleet», *Eq.* 1186)³⁰. Again, ἐπισκοπεῖν is meant literally: the Acropolis was in fact a good vantage point to watch over the sea and the fleet.

The metaphor of holding one's hand over something or somebody is turned into the act of holding a pot over Demos. In Greek the joke works better because χεῖρας ('hands') and χύτραν ('pot') sound vaguely similar (would they maybe have been pronounced *chiras* and *chitran*?). In order to leave no doubt that this is a reference to Solon's poem Aristophanes links the pot with the continued existence of the *polis*, just as Solon links the goddess's care with it.

In the passages quoted so far, Aristophanes addresses his audience's visual and aural memory. Without mentioning the statue as such, the poet plays with the Athenians' familiarity with it, and he parodies a probably well-known poem.

Aristophanes's lines are the earliest evidence for the effect that Phidias's statue had on his fellow Athenians. Fourteen years after the Parthenos had been erected, the poet attests that Phidias's creation dominated the imagination of Athena's visual appearance – a phenomenon that can be observed from this time on, long before copies of the statue began to be made. The Parthenos served as a model for countless images of the goddess in various media³¹; its statue type was often chosen for scenes in which the goddess engages with mortals (fig. 3)³². An early

²⁹ See the reconstructions in Toronto (with two human figures: LEIPEN 1971, 58, fig. 60; MEYER 2017, 194, 197, 209, fig. 288) and in Nashville (with the artist: LAPATIN 2001, 66, fig. 154). See also LAPATIN 2001, 78 about the original statue: «she towered over the viewer». Cf. *Eq.* 75 (Demosthenes on Paphlagon): «That man watches over (ἐφορᾷ) everything. He stands with one leg in Pylos and the other in the Assembly». BILES, OLSON 2025, 174. Eup. fr. 316 K.-A. (from the *Golden Race*, dated before 422 BC): ὦ καλλίστη πόλι πασῶν ὅσας Κλέων ἐφορᾷ.

³⁰ Trans. SOMMERSTEIN 1981: «It is manifest how she watches over the fleet». Cf. *Eq.* 1063 for τὸ ναυτικόν. BILES, OLSON 2025, 589.

³¹ NICK 2002, 177-205; GAIFMAN 2006, 258-72 pl. 4.5; MEYER 2017, 196, fig. 297.

³² On votive and document reliefs see e.g. GAIFMAN 2006, 267-8 pl. 4.4; MEYER 2017, 196 figs. 298-9.



Figure 3: Votive relief for Athena (ca. 330 BCE).

Athens, Acropolis Museum 3007.

© Acropolis Museum Photo Archive (photo: Eirini Miari 2020)

example is an Athenian column-krater of ca. 430-20 BCE: The figure of Athena, obviously derived from the Parthenos, visualizes the victory of the figure to whom the small Nike on the goddess's hand turns (see fig. 5)³³.

2. *Athena's benefits*

I do not think that the quoted passages draw only on Phidias's statue and Solon's poem. There might have been, I suggest, additional inspirations, and these inspirations were visual ones. There is more behind the idea of a pot being held by Athena than the substitution of *χείρας* for *χύτραν*.

³³ Berlin V.I. 3199: *BAPD* 214735; GAIFMAN 2006, 258, 264-7 pl. 43; *CVA* Berlin 11, 2009, 24-5 pls. 16-8 (A. SCHÖNE-DENKINGER); KUNZE 2022, 76, 78, 81 pl. 37d; WILLIAMS 2022, 135-8, fig. 77; see below with n. 60.

A χύτρα³⁴ is a cooking pot. It is appropriate for soup but not for a vessel in the hand of Athena. This is funny as such. But there might be a twist to it: on the third day of the spring festival of the Anthesteria, the Chytrai were celebrated. The name refers to the pots with a mixture of boiled seeds prepared by every household and offered to Hermes Chthonios on behalf of the dead³⁵. Aristophanes might be taking the ritual of the Chytrai, substituting the contents of the pot, the agent, the recipient, and the purpose, and ending up with a χύτρα with soup held by Athena for the protection of the *polis*.

The lines that present Athena with a χύτρα follow the lines that provide the Demos with a cake, some bread and pea soup – and thus insinuate that the broth, as another goody for the Demos, is intended to be poured on him³⁶. This insinuation is supported by a passage, preceding this one by less than a hundred lines, that speaks of goodies being actually spilled on Demos. In *Eq.* 1090-5, Paphlagon and the Sausage-Seller talk about their dreams. Paphlagon claims to have seen Athena pouring (the verb is καταχεῖν) πλουθυγία ('wealth-and-health')³⁷ over Demos, with a ladle³⁸. The Sausage-Seller saw Athena bestowing ambrosia «down upon the head» of Demos, using an aryballos (κατασπένδειν κατὰ τῆς κεφαλῆς ἀρυβάλλω / ἀμβροσίαν κατὰ

³⁴ *LSJ s.v.* χύτρα: «earthen pot», e.g. *Ach.* 284, *Av.* 43; cf. *Eq.* 89. ROTROFF 2015, 181-5 figs. 16.1, 3, 5; BILES, OLSON 2025, 452.

³⁵ PARKER 2005, 290-7, 301-2.

³⁶ PARKER 2005, 295 n. 28 points out that by etymology a χύτρα suggests a vessel for pouring liquids (cf. χέω). ANDERSON 1995, 28-31 remarks that ζωμός (a meat-based broth; *Pax* 716; BILES, OLSON 2025, 298-9) is also used metaphorically for the tribute paid by the allies (*Nub.* 386, 389). The word can also refer to vaginal secretion (*Pax* 885); HENDERSON 1991, 145; HOLZBERG 2010, 99 (cf. *Eq.* 357, 360, 1285; SOMMERSTEIN 1981, 211; TORDOFF 2024, 117).

³⁷ On *ploutos* and *hygieia* as the epitome of happiness, cf. *Vesp.* 677; *Av.* 731. ANDERSON 1991, 151; BILES, OLSON 2025, 564.

³⁸ On ἀρύτανα, an instrument for various liquids, see: Sch. *Eq.* 1091a (ed. Koster): a bronze instrument to pour oil into lamps. ANDERSON 1991, 150-1: «a bathman's ladle», with references, e.g. *Thphr. Char.* 9.8; ANDERSON 1995, 36-7 and BILES, OLSON 2025, 564 think that *Eq.* 1090-5 present Athena as a bath-attendant, but κατασπένδειν suggests a context with libations.

σοῦ), and garlic sauce on Paphlagon³⁹. The verb κατασπένδειν evokes σπονδαί («libations»)⁴⁰.

The passage has persuasively been interpreted as a parody of the lines in the Homeric Hymn to Demeter that describe the goddess anointing Demophon with ambrosia⁴¹. Ambrosia is known as the food of the gods, but in the hymn the anointing with ambrosia is one of Demeter's strategies of making Demophon immortal. Aristophanes apparently cannot resist putting Demos in the role of Demophon (mind his name!), and he stresses the anointing by indicating the vessel. The mention of an *aryballos* is curious⁴². ἀρύβαλλος was a Dorian word; the Athenians would have called the vessel a λήκυθος⁴³. This was a common designation for various containers of oil for ritual purposes, and it would go well with σπένδειν. Maybe the unexpected combination of ἀρύβαλλος with κατασπένδειν is another comic effect.

Aristophanes plays with words (χύτρα instead of χεῖρ, Demos instead of Demophon). His parodies, however, evoke images in the audience's mind, and they work because these images were absurd (Athena holding a pot of broth) or funny (ambrosia and garlic sauce poured over Demos and Paphlagon). I suggest that Aristophanes' invention of these strong images that the audience were to imagine was inspired by existing tangible images.

We have a recurrent scheme here, a combination of three components: a (divine) agent (Athena) – holding a χύτρα with soup / pouring πλουθυγία with a ladle / κατασπένδειν ambrosia –

³⁹ Cf. *Eq.* 199; BILES, OLSON 2025, 226. On *Eq.* 1090-5, see ANDERSON 1991, 149-55; ANDERSON 1995, 36-8; BILES, OLSON 2025, 564-6.

⁴⁰ GAIFMAN 2018, 1-3. See the end of the play, *Eq.* 1332 (the Sausage-Seller about Demos): «smelling of *spondai*, anointed with myrrh». BILES, OLSON 2025, 644.

⁴¹ *H. Hom.* 2.236-7. HOMMEL 1978, 18 n. 45; ANDERSON 1991, 152-3.

⁴² BILES, OLSON 2025, 566. Archaeologists use *aryballos* as a conventional term for a container of perfumed oil for men. RICHTER, MILNE 1935, 16 figs. 103-6; SCHEIBLER 1995, 22-4 figs. 16-7.

⁴³ SCHEIBLER 1995, 22. The word *aryballos* derives from βαλλάντιον, a bag made of leather. BEAZLEY 1927-8, 187-8; RICHTER, MILNE 1935, 14-6; HOMMEL 1978, 18-23.

over the head of a (mortal) recipient (Demos). And the action is always thought to be a gift, beneficial for the recipient⁴⁴.

The Athenians would have been familiar with images of Athena pouring something, because scenes of libations made by Olympian gods were a popular subject from around 500 BCE onward⁴⁵. Most of these images do not show the act of pouring the liquid but the preparation for the sacrifice, the filling of the *phiale* by an assisting figure⁴⁶. This task can be performed by another god, e.g. by Athena serving Zeus⁴⁷. She even fills the *phiale* for Herakles on the cup in Munich⁴⁸. The hero had been elevated to the gods after his death and enjoyed divine company. The gods might pour libations or assist their peers in the preparation, but they would not fill a *phiale* in a mortal man's hand nor would they use their jug to pour something onto a mortal. Therefore, images of Athena with a jug in her hand do not work as a model or a reference for the scenes that Aristophanes makes his audience imagine – Athena's holding or pouring something over the head of Demos.

The most likely objects one would see on or above the head of a mortal person were either a hat or cap or a wreath. The participants of festivals or *symposia* adorned themselves with wreaths⁴⁹, and wreaths of specific plants were the prizes for the winners

⁴⁴ Something beneficial being poured on a mortal might recall the *καταχύσματα*, the ritual pouring of dates, nuts, dried fruit, and figs over a newlywed couple, see OAKLEY, SINOS 1993, 26, 34-5, fig. 60.

⁴⁵ The meaning of sacrifices performed by the gods themselves is a disputed issue among archaeologists (see MEYER 2020, 91 n. 71 for references). The gods are shown by themselves, in their own sphere, as a demonstration of the divine nature of the divinities. PATTON 2009; GAIFMAN 2018, 117-49; MEYER 2020, 88-92.

⁴⁶ Often by Hebe, Iris (?), or Nike: SIMON 2004, 250 nos. 26a, c with figs.; PATTON 2009, figs. 2, 30-1, 33, 43-4; THOMSEN 2011, 168-80 figs. 69, 71 (Iris not attested); BAPD 205571. The assistant usually fills the *phiale* held by the main figure but might fill it herself and then hand it over, see SHAPIRO 2021, figs. 3, 5, 6.

⁴⁷ New York, MMA 1988.40 (ca. 490 BCE): BAPD 201960; GAIFMAN 2018, 128-9, fig. 4.5. BAPD 202470; BAPD 213235.

⁴⁸ Munich 2648 (ca. 470 BCE): BAPD 205230.

⁴⁹ SCAFURO 2009, 61. Cf. *Eq.* 221 (crowning before making a sacrifice); *Vesp.* 710 (crowned for feasting). TORDOFF 2024, 68; BILES, OLSON 2025, 232-3.



Figure 4: Athena offers Kadmos a crown.
Hydria Berlin F 2634 (ca. 410 BCE).

© Staatliche Museen zu Berlin,
Antikensammlung / Johannes Laurentius, CC BY-SA 4.0.

of the Panhellenic games⁵⁰. These wreaths had their place and function in real life.

Therefore, the scene on a late Archaic hydria, with Athena holding a wreath for reclining Herakles, refers to an actual practice, symposiasts wearing wreaths or ribbons⁵¹. When, however,

⁵⁰ On wreaths (and/or ribbons) as prizes for victory in various *agones*: BLECH 1982, 109-53, 162-81, 427-9 no. 5. *Stephanosis* as a visualization of honouring (and images of the scene): BLECH 1982, 153-81, 435-7 no. 20; KEPHALIDOU 1996, 62-6, 248-9 with figs.; OAKLEY 2007, 81-3 figs. 1-4 pl. 9 (Montreal 1944.Cb.2, early fourth century BCE: Nike adorning a Panathenaic victor with a ribbon); KALTSAS 2008, 78-86 (E. KEPHALIDOU), 225, 247, 251 nos. 121, 142, 146. Scenes of victors crowning themselves are attested since Early Classical times: BLECH 1982, 117-21. Votive relief Athens NM 3344 (ca. 460 BCE): KALTSAS 2002, 88-9 no. 152.

⁵¹ London BM B 301 (ca. 520-10 BCE): BAPD 320244; RÜTH 2021, 49-50, fig. 6. Cf. BAPD 305509 (ca. 500-490 BCE; reclining Herakles being crowned); FILSER 2017, 218-9, fig. 85. WOLF 1993, 73-7, 197, sf. 6, sf. 47 figs. 21 and 33 points out that the act of crowning symposiasts is rarely represented (see BLECH 1982, 456 no. 64) and scenes of reclining Herakles being crowned are therefore meant to show him honoured. However, a reference to actual practice cannot be denied. On wreaths for symposiasts: Xenophanes, cited by Ath. 11.462c (πλεκτοὶ στέφανοι – «plaited wreaths» – as part of the prepara-

on vases of the late fifth century BCE Athena holds a wreath for Kadmos who is fighting the dragon in Thebes (fig. 4)⁵², or puts a wreath on Theseus's head when the hero has ceded Ariadne to Dionysos⁵³ or crowns Herakles in a scene without any mythical context⁵⁴, the images do not show an actual act of giving a wreath but mark the heroes as being appreciated and praised by the goddess.

From the early fifth century BCE on, the bestowing of a wreath became the very visualization of honouring, be it in an athletic, military, or civic context⁵⁵. Such an act is called 'crowning' in English. The Greek term is *stephanosis*, *stephanos* meaning 'crown' or 'wreath'. When the *stephanosis* is performed by a divinity or a personification, crowning is a metaphor for conveying appreciation. The metaphorical use of the word *stephanos* is attested by Pindar⁵⁶.

An early example of metaphorical crowning is provided by a hydria of ca. 470-60 BCE⁵⁷. Athena and two assisting Nikai are shown rushing into a potter's workshop and crowning three workmen (their female colleague at the far-right side, however, misses out). Tellingly, the master and the craftsman in front of him do not take any notice of their divine guests. The image celebrates them as being honoured but not actually adorned with wreaths, which would be out of place in this setting.

The heyday of images of honorary *stephanoseis* began at the time when the Parthenos was introduced (in 438 BCE), and the

tion for a symposion); BLECH 1982, 63-74, 115; FILSER 2017, 131, 147, 198, 223-4 pls. IVa and numerous figures on pp. 151-275 (fig. 90: *stephanosis*).

⁵² Berlin F 2634: BAPD 215723; THOMSEN 2011, 206-9, 414 figs. 88-9 A 58.

⁵³ Syracuse 17427: BAPD 215692.

⁵⁴ Palermo 2162: BAPD 215178; WILLIAMS 2022, 146.

⁵⁵ Images of Nike, personified victory, bringing a wreath or a ribbon: THÖNE 1999, 94-6, 148-9 pls. 8.2, 10.1, 3; THOMSEN 2011, 165-84, 193, 199-200, 214-6, 220 figs. 70, 73, 75a-b, 76, 94.

⁵⁶ Pind. O. 1.100-1; O. 13.29-30; P. 8.56-7. BLECH 1982, 152 (who also refers to Sappho and Simonides).

⁵⁷ Vicenza, Banca Intesa Sanpaolo 2: BAPD 206564. SENA CHIESA, SLAVAZZI 2006, 19, fig. 5; 47-51, 62-9 no. 6 with figs. and solid arguments against an interpretation as a metalworker's workshop (C. LAMBRUGO).



Figure 5: Athena's Nike crowns a game player.
Column krater Berlin V.I. 3199 (ca. 430/20 BCE).

© Staatliche Museen zu Berlin,
Antikensammlung / Johannes Laurentius, CC BY-SA 4.0.

wreaths or ribbons might be given by a small Nike, standing on Athena's hand or flying in the air⁵⁸. Being crowned by Nike might signify a victory, as on a column-krater in Berlin (fig. 5) that revives a composition invented ca. 540-30 BCE: Achilles and Ajax playing a board game. On some of the earlier examples of this frequently depicted scene Athena, standing in the background between the warriors, looks or points to one of them, indicating the winner⁵⁹. On the Berlin krater, produced ca. 430-20 BCE, her decision is expressed by the small Nike on her right hand who brings a ribbon to the left player⁶⁰. The figure of Athena is modelled after the statue in the Parthenon.

⁵⁸ Cf. the small flying Nike (without Athena) crowning a tropaion with a wreath, on a pelike of the late fifth century BCE (Athens, NM 1683; *BAPD* 30667) with the tall standing Nike erecting a tropaion on the pelike of ca. 450-40 BCE (Boston, MFA 20.187; *BAPD* 212473).

⁵⁹ On the composition, most recently: KUNZE 2022, 71-94 pls. 34-8; see also DASEN 2022, 95-101 pls. 39-44. With Athena (since ca. 520 BCE): RÜTH 2021, 46-8 figs. 4-5; DASEN 2022, 95-9 pl. 41a; KUNZE 2022, 75-81 with n. 34 pl. 37.

⁶⁰ Berlin V.I. 3199: s. above n. 33.

This vase is one of the first pieces of visual evidence for the impact of the Parthenos. Interestingly, on vases of the last third of the fifth century BCE, a small flying Nike crowning somebody might also appear in scenes without any connection to victory, e.g. in images of the birth of Erichthonios, honouring the newborn (and, implicitly, the Athenians because Erichthonios was the proto-Athenian), or in assemblies of heroes⁶¹.

The composition of the goddess herself crowning someone was adopted for a new context in the 420s BCE. At that time, an entirely new genre of monuments was introduced, the so-called document reliefs: reliefs carved into stelai with inscriptions that published decrees or accounts of the demos, of its sub-groups (phylai or demes) or of certain institutions (e.g. the treasurers) or associations⁶². In the images, divinities or personifications stand in for the mortal agents when relations between poleis are concerned, often joined in *dexiosis* in order to visualize an agreement⁶³, or they represent the authorities whose affairs are concerned (as on reliefs that top the accounts of treasurers)⁶⁴. Reliefs above honorary decrees, however, show figures of mortals, the honoured person or persons (whose names are recorded in the inscription) being crowned by Athena (fig. 6)⁶⁵.

⁶¹ Palermo 2365: *BAPD* 217525; Adolphseck 77: *BAPD* 217589. On Erichthonios as the proto-Athenian, see MEYER 2017, 362-77. Adolphseck 78: *BAPD* 217590 (Nikai crowning Aigeus and Peirithoos). On Nike in such scenes see MEYER forthcoming (b).

⁶² MEYER 1989; LAWTON 1995; DEENE 2016, 75-87; MACK 2018, 365-98.

⁶³ MEYER 1989, 140-5 pls. 3, 4.1, 5.2, 10.1, 11.2; LAWTON 1995, 8-9, 36-7 pls. 1.2, 3.5, 4.7, 5.9, 7.12; SMITH 2011, 103-4, 107; MACK 2018, 368 («gods as active agents»). On the *dexiosis* motif on document reliefs, see also BLANSHARD 2007, 19-37.

⁶⁴ MEYER 1989, 109-14 pl. 10.2, 11.1; LAWTON 1995, 9-10, 37-8 pls. 5.8, 7.13.

⁶⁵ The goddess might be accompanied or substituted by Demos (and Boulé). On representations of Demos on document reliefs (from the late fifth century BCE on): MEYER 1989, 110, 139-40, 177-87 pls. 28.2, 30.1-2, 34.1, 35.1-2, 39.1, 40.2; LAWTON 1995, 31, 55-8 pls. 20.38, 26.49, 28.54, 61.117, 67.126; 71.133, 78.147, 79.149, 89.172; GLOWACKI 2003, 447-66 figs. 1-11, 13; SMITH 2011, 91-2, 95-102, 105, 107, 127-41 figs. 9.6; 9.9-9.11; – of Boulé (fourth century BCE): MEYER 1989, 139-40, 148, 193-4, 202 pls. 35.2, 39.2, 41.1; LAWTON 1995, 31, 56, 58 pls. 26.49, 75.142; SMITH 2011, 99-106, fig. 9.8; 9.12; 9.13. Earliest attested depiction of Demos: monumental painting by Parrhasios (ca. 425-400 BCE): Plin. *NH* 35.69; GLOWACKI 2003, 450 n. 10; SMITH 2011, 98, 141 MP 2.



Figure 6: Fragment of a document relief.
Three men are being honored (crowned) by Athena (340/39 BCE).
Avignon, Musée Calvet E28. Acquisition Institut Calvet,
from Athens in 1841. © Property of the Institut Calvet.

The bulk of the honorary decrees with reliefs date to the fourth century BCE but there are examples among the first document reliefs. The earliest preserved one features a man of Kolophon in Asia Minor who served the interests of the Athenians after they had intervened in an inter-Kolophonian conflict in 427 BCE (fig. 7)⁶⁶.

Athena, depicted in almost frontal view in a figure type derived from the Parthenos (belted peplos, free left leg, the shield at her left side, the snake at her right) is crowning a man who

⁶⁶ Athens, EM 6615: IG I³ 65; MEYER 1989, 132-4, 265 A 2 pl. 1.2; LAWTON 1995, 31-2, 113-4 no. 65 pl. 34.65; GAIFMAN 2006, 267; DEENE 2016, 80 no. 2. Only fragments of the inscription are preserved; the decision about the *stephanosis* is not. Apollonophanes was responsible for guarding the harbour of Notion (ll. 9-14) where the pro-Athenian Kolophonians had been exiled since 430 BCE; when there was a stasis in Notion, too, the Athenians intervened and established a colony: cf. Thuc. 3.34; KAGAN 1974, 151; GEROLYMATOS 2020, 43-5. On proxeny decrees: MEYER 2013, 467-8.



Figure 7: Fragment of a document relief. Apollonophanes is crowned by Athena (427/26 BCE). Athens, Epigraphic Museum 6615
© Hellenic Ministry of Culture/ Hellenic Organization of Cultural Resources Development (H.O.C.RE.D).

is smaller than the goddess and who has turned to her with his right hand raised in a gesture of reverence. The image shows Athena holding an object over the head of a mortal man depicted in smaller size. This is exactly the composition that Aristophanes suggests for the three scenes of *Eq.* 1090-1, 1094-5, and 1174. I think that his repeated scenario of Athena's bestowing the Demos with *πλουθυγία*, ambrosia, or a pot of broth was inspired by the introduction of document reliefs with Athena crowning a mortal figure of minor size⁶⁷.

The joint representation of a historical person with a divinity sets the reliefs for honorary decrees apart from document reliefs for other issues, and the physical contact of mortal and divine

⁶⁷ On Athens, Acr. 2996+ (*IG* I³ 91 add.; 422/21 BCE), Athena holds the crown in her lowered hand. MEYER 1989, 134-5, 266 A 6 pl. 2; LAWTON 1995, 31-2, 115-6 no. 68 pl. 36.68.

figure sets them apart from votive reliefs that also show divine and mortal figures, differentiated by size (see fig. 3)⁶⁸.

In the honorary decrees the merit of the respective person, Athenian or foreigner, was not always specified. The demos's recognition, however, was recorded, and awarding a *stephanos* was part of the honours granted⁶⁹. The honoured person actually received a *stephanos*⁷⁰. The images thus referred to real practice (a *stephanos* being awarded to a historical person named in the inscription and depicted in the relief) but, in the image, the official who would execute the demos's decision was substituted with the goddess herself, thus elevating a ritual of civic life to a benefit granted by Athena herself. This combination of actual and metaphorical crowning sets these honorary reliefs apart from all the images of *stephanosis* mentioned above – that either show scenes of real life (symposiasts or athletes being given wreaths or crowning themselves) or scenes of purely metaphorical crowning (Athena's or Nike's crowning of a mortal, whether a figure of myth or an anonymous person). However, in the document reliefs the honour is bestowed not by an authority of real life but by the goddess.

I think it was exactly this pretentious mismatch of realistic and fictitious elements that instigated the poet's mockery. Aristophanes ridicules the metaphor – Athena's granting of a *stephanos*

⁶⁸ On the experimental stage of Athenian votive reliefs in the earlier fifth century BCE, see MEYER 2017, 174–81 figs. 261–4. After ca. 430 BCE, they were produced in great quantities. COMELLA 2002; VIKELA 2005, 100–41 pls. 15–26.

⁶⁹ Before the 340s BCE, *stephanoi* were granted almost exclusively to foreigners. BURNETT, EDMONDSON 1961, 87–8 n. 40; LAMBERT 2004, 86–8; SCAFURO 2009, 59–86; PILZ 2018, 158–66. Earliest preserved inscription with such a decision: IG I³ 102 (410/9 BCE): MEIGGS, LEWIS 1988, 260–3 no. 85; SCAFURO 2009, 67–8; SHEAR 2011, 141–6. Earliest attested crowning of an Athenian: Chabrias monument (376/75 BCE): BURNETT, EDMONDSON 1961, 74–91 figs. 1–3 pls. 11–2; PILZ 2018, 158–60, fig. 5. Cf. the *stephanoi* for Alcibiades (408 BCE; Plut. *Alc.* 33.2) and those who defeated the Thirty Tyrants in 403/2 BCE (SEG 28:45.73; Aeschin. 3.187, 190). BLECH 1982, 155–8. Because gold crowns were dedicated at least from 434/33 BCE on, SCAFURO 2009, 67 assumes that they were awarded before there is epigraphical evidence for this practice. DEENE 2016, 75–87 argues that reliefs were added exclusively to honorary decrees for non-citizens, with only two exceptions.

⁷⁰ On cases in which the crowning might have been symbolic, see SCAFURO 2009, 66–77.

that was factually granted by the Athenian citizens⁷¹ – by taking the idea of Athena's putting something on a mortal man's head literally, thus making fun of the pretension expressed by the image of Athena herself putting a wreath on a man's head. If she held a wreath over a man's head, why would she not hold a *chytra*? Why would she not pour *πλουθυγία* or ambrosia on a man?

The new iconography of the recently introduced document reliefs with its curious mixture of realistic and metaphorical elements lent itself to be mocked by variations of the suggested benefit granted by the goddess. Aristophanes's jokes unmask the inherent incredibility of the composition. Athena did not show up on the Pnyx in order to crown the city's benefactors. Whether Aristophanes intends to criticize the choice for visualizing state honours or whether he just does not want to miss an opportunity to ridicule a pretentious iconography has to be left open.

It would not be the only case of the poet's dismissive attitude towards a recent innovation in visual representation. In a slightly earlier passage, the protagonists share the dreams in which they saw the goddess (*Eq.* 1092-3). The Sausage-Seller says he saw Athena coming from the Acropolis, and «an owl sat on her» (ἀὐτῇ ὀϊκαθήσθαι). The owl is Athena's frequent companion, and images of Athena with an owl next to her or on her hand abound in the fifth century BCE⁷². However, the owl does not

⁷¹ Aristophanes explicitly refers to crowning as a demonstration of honour and appreciation. In *Eq.* 533-4, he makes fun of his rival Kratinos who, in his old age (always looking for a drink and with his glory long gone), «wanders about [...] wearing a *stephanos* old and sere, and all but dead with thirst» (trans. Sommerstein). TORDOFF 2024, 56-8; BILES, OLSON 2025, 367-9. In *Eq.* 1225-8, Demos claims to have crowned and gifted Paphlagon but now wants to give the *stephanos* to the Sausage-Seller (who ultimately calls it a *niketerion* of Zeus Hellanios, *Eq.* 1253). SOMMERSTEIN 1981, 207-8; TORDOFF 2024, 68, 112; BILES, OLSON 2025, 38-9, 598-9. It apparently marks the victory in the contest of Paphlagon and the Sausage-Seller (HOLZBERG 2010, 70 thinks of the wreaths worn by speakers in the assembly; see NEWIGER 1957, 16 for a reference on speakers in *Eq.* 59-60). Cf. *Eq.* 647 (reward for a message; TORDOFF 2024, 68; BILES, OLSON 2025, 417); *Ach.* 1145 (Dikaiopolis as symposiast with a wreath); *Av.* 1274-8 (a golden crown for wisdom, as a τιμή, 'honour').

⁷² KREUZER 2010, 119-78 figs 1-16, 19, 21-2, 26-9, 36-40; MEYER 2017, 190 figs. 281-3. Since ca. 515 BCE, an owl adorned the reverse side of the Athenian *drachmai* (KREUZER 2010, 131-3; MEYER 2017, 348, fig. 358). By Aristophanes's times, 'owls' had become pro-

sit on her⁷³ or on her helmet. A helmet is not mentioned in the text, but I think it was implied⁷⁴. And there was a statue of Athena on the Acropolis (from where the goddess in the dream is coming) that had various mythical creatures sitting on its helmet; the Athena Parthenos⁷⁵ had an extraordinary helmet with elaborate decoration: three crests⁷⁶, supported by a sphinx and two pegasoi, the cheek pieces showing griffons, the browband deer and pegasoi (Figs. 8 and 9)⁷⁷. This is the most extravagant

verbal for Athenian *drachmai* (*Av.* 301: «Who brought an owl to Athens?»; cf. *Av.* 1106: owls of Laureion).

⁷³ The passage in *Av.* 514-6 (Zeus stands with an eagle on his head, his daughter with an owl, Apollon with a hawk) refers to a different context (the Olympian gods themselves are likened to birds) and does not allude to a location or to images. See, however, *sch. Av.* 515b-c (ed. Holwerda): τῆς δὲ ἀρχηγέτιδος Ἀθηνᾶς τὸ ἀγάλμα γλαῦκα εἶχεν ἐν τῇ χειρὶ. This might refer to the golden owl attested for the *archaion agalma* by inventories of the fourth century BCE. KREUZER 2010, 124-5 nn. 31-2; MEYER 2017, 152-3.

⁷⁴ Cf. the translation by SOMMERSTEIN 1987, 230, with references; KREUZER 2010, 146; BILES, OLSON 2025, 565. ANDERSON 1991, 152 n. 12, thinks that ἐπικαθῆσθαι could also mean 'on' or 'in her hand'. Paus. 6.26.3 mentions a chryselephantine statue of Athena in Elis, with a cock «on the helmet», made by Phidias (according to Plin. *NH* 35.54 by Kolotes who had worked with Phidias), maybe a derivation of the decoration of Athena Parthenos's helmet. DAVISON 2009, 906-7, 1061; *DNO* II 1036-7 = 1425-6.

⁷⁵ Already suggested by LIEGLE 1952, 414-6 n. 5 (who, however, thinks that the owl was part of the statue, attested by the gold medallion of Kul-Oba, see n. 78). LIPPMAN, SCAHILL, SCHULTZ 2006, 557 think of the Athena Promachos, Phidias's colossal bronze statue standing opposite the Propylaia. MEYER 2017, 184-93 fig. 275 (convincing reconstruction by L. Schneider and Ch. Höcker). However, this statue did not have an owl. On the Promachos, see most recently: ZIMMER, LEOPOLD 2021-2, 241-362.

⁷⁶ Cf. the τριλοφία of Epops in *Av.* 94; also: *Ach.* 964-5, 1095, 1109, 1111 (Lamachos's *gorgoneion* and his helmet with three crests).

⁷⁷ Paus. 1.24.5 mentions only the sphinx and «griffins in relief». The most elaborate copy (Athens, NM 129; LEIPEN 1971, 3-4 no. 2 figs. 2-3; DAVISON 2009, 170-1 no. 6 figs. 6.2-5, 86; MEYER 2017, 195 figs. 286-7) has only the sphinx and the pegasoi (see fig. 8). On the helmet: LEIPEN 1971, 32-3; DAVISON 2009, 86-90. Some copies and illustrations of the Parthenos allow the reconstruction of an Attic helmet with turned-up cheek-pieces (adorned with griffons). The central crest was supported by a winged sphinx, the lateral ones by pegasoi worked in very high relief. On the browband of the helmet there were protomai of stags and pegasoi. Some marble copies of the head preserve at least part or traces of the animals: Berlin Sk 76A (lost?): LEIPEN 1971, 7, 32-3 no. 24 figs. 16-7; DAVISON 2009, 86-9, 180 no. 20 fig. 6.17. – Paris and Cologne: LEIPEN 1971, 8, 32-3 nos. 26 and 27 figs. 19-20; DAVISON 2009, 194 no. 40. – Gemstone (jasper) Rome, Mus. Naz. 108684, signed by Aspasios (see fig. 9): LEIPEN 1971, 9-10, 32-3 no. 36 fig. 38; DAVISON 2009, 86-9, 207 no. 67 fig. 6.20; LAPATIN 2015, 135, 246 pl. 92; PAPINI 2023, 199-200 with fig.



Figure 8 (left): Head of the small-scale copy of the statue of Athena Parthenos shown in figure 2. Athens, NAM 129. © Hans R. Goette
 Figure 9 (right): Intaglio (jasper). Head of the statue of Athena Parthenos. Rome, MNR 108684. © Su concessione del Ministero della cultura - Museo Nazionale Romano. Foto L. Mandato.

helmet known⁷⁸. It seems as if Aristophanes wants to say: the goddess coming from the Acropolis should be accompanied by her owl and not by all these exotic creatures with which Phidias had endowed her⁷⁹.

⁷⁸ Among the earliest and most elaborate depictions of the bust of Athena Parthenos are two gold pendants with medallions, one mirroring the other, from a female tomb in Kul-Oba near Kertch (first half of fourth century BCE). They show an owl perched on one of the cheek pieces – an enrichment of the decoration, not evidence for an owl as part of the statue's accoutrement (I agree on that with KREUZER 2010, 142 n. 137). St. Petersburg, Hermitage inv. KO 5; LEIPEN 1971, 10 no. 38 fig. 42; WILLIAMS, OGDEN 1994, 144-5 no. 87; DAVISON 2009, 78, 211 no. 78 fig. 6.1; KALASHNIK 2014, 136-9; LAPATIN 2015, 59, 226-7 pl. 19.

⁷⁹ There are sophisticated interpretations of the presence of these figures, e.g. FEHR 1979, 79-80; FEHR 1981, 72-3; LAPATIN 2001, 66-7; DAVISON 2009, 88-90. What intrigued Aristophanes, I think, was the presence of figures that were not commonly associated with Athena.

The idea that Athena poured πλουθυγεία – wealth-and-health – on Demos might have been inspired by the recent erection of a bronze statue of Athena Hygieia on the Acropolis⁸⁰, set up in front of the southernmost column of the Propylaia⁸¹. In 424 BCE, Aristophanes's combination of *ploutos* and *hygieia* might have been taken as a cynical comment on the actual situation: wealth and health were what the Athenians lacked most at the time⁸².

Interestingly, the idea of *hygieia* being poured on somebody anticipated an iconography that was not introduced until ca. 400 BCE. Some votive reliefs for the healing god Asklepios (whose cult was established in Athens in 420/19 BCE)⁸³ show the god touching his patient during incubation and thus demonstrating the healing process, as if this contact induced health⁸⁴. Physical contact is strictly avoided on votive reliefs for other cult recipients.

3. *The peplos for the city goddess*

Some of Aristophanes's remarks about Athena as the city goddess are very important for our understanding of the cult on the Acropolis. In the *Knights* and in the *Birds*, the poet refers to the peplos fabricated by Athenian women and girls and donated as the collective votive offering of the Athenians to their main goddess at her festival, the Panathenaia⁸⁵.

In the *Knights*, the poet speaks of the peplos twice. When Paphlagon and the Sausage-Seller reveal that the goodies they bring for Demos are gifts from Athena, Demos exclaims (*Eq.*

⁸⁰ The lines *Eq.* 1092-3 (Athena coming from the Acropolis) follow the mention of *plouthygieia* in *Eq.* 1091, suggesting a connection of Athena, the Acropolis, and *hygieia*.

⁸¹ IG I³ 506; MEYER 2017, 27-30 (with n. 158 on the date, ca. 430 BCE) figs. 5, 13-5.

⁸² Cf. *Av.* 603-5 on *hygieia*.

⁸³ Most recently see PILZ 2018, 149-53 fig. 1; MYLONOPOULOS 2023, 23-59 figs. 1-7 (who argues for a slightly earlier date, after the plague had struck in 430 or after the Peace of Nikias in 421 BCE).

⁸⁴ KONSTANTINIDIS 2022, 233-61. The earliest examples: Epidauros 1305 (fig. 2-4), Piraeus 405 (no. 5 fig. 7); Athens, NM 2373+ (no. 10); see also no. 1 fig. 10.

⁸⁵ There are many disputed issues concerning the peplos (irrelevant in this context). MEYER 2017, 210-43; WESENBERG 2020 (with all the sources).

1180): «Nice of her to remember the peplos!». The peplos was the ritual link of the Athenians to their goddess that remained as tangible evidence of their devotion – whereas the prayers and hymns, the procession and the sacrifices were ephemeral rites. The cited passage of the *Knights* explicitly reveals the logic of the dedication: the goddess gives because she has been given.

In an earlier passage of the play (*Eq.* 565-6), the knights praise their fathers for having been worthy of «this land and the peplos». This means, I think, that they had defended their home physically (in land and sea battles, *Eq.* 567-8) and their community psychologically (against disintegration, especially during the evacuation of the city in 480 and 479 BCE)⁸⁶. The veneration of the city goddess united the community and identified them as Athenians⁸⁷, and the peplos was the token of the Athenians' service to their goddess, as the Parthenon frieze demonstrates⁸⁸. In *Eq.* 1334, the chorus praises Demos who, after having been rejuvenated by the Sausage-Seller, seems to be the same as in the good old days (the glorious time of the Persian Wars)⁸⁹: «Your bliss is worthy of the city and of the tropaion in Marathon»⁹⁰.

The central function of the peplos as the mortals' part of the interaction with the divine is, again, explicitly revealed in *Birds* (826-31):

⁸⁶ Cf. *Vesp.* 1076-90 and below n. 89. *Contra*: SOMMERSTEIN 1981, 175: «worthy of <being depicted on> the peplos», that is, «superhuman, heroic». Similarly, BOWIE 1993, 58-9 (ranking the deeds of the fathers alongside the fight of the gods against the giants, depicted on the peplos). OSBORNE 2020, 34-5 sees a joke because of the inappropriateness of the combination of «this land» and the peplos. On the evacuation: Hdt. 8.40-1, 9.3. GARLAND 2017.

⁸⁷ SHEAR 2021.

⁸⁸ The central slab of the East frieze, above the entrance to the cella, features five mortal figures, among them the Archon Basileus holding the peplos. SPANTIDAKI 2016, XXV, fig. 01; MEYER 2017, 230-40, fig. 130, 133, 301.

⁸⁹ Cf. *Eq.* 781-5 (reference to the Battles of Marathon and Salamis); *Eq.* 1325 (the demos as a companion of Aristides and Miltiades); *Ach.* 181, 698-9; *Vesp.* 1076-90. BILES, OLSON 2025, 469-72, 639-40, 644-5. On the treatment of the past in Aristophanes, see OLSON 2010, 46-59, 63-4, 68; CAREY 2013, 123-42 («grandfather past», 124); TORDOFF 2024, 77, 123.

⁹⁰ Trans. SOMMERSTEIN 1981. Cf. *Vesp.* 711 and *Lys.* 285 (*tetrapolis* refers to Marathon), 318.

Επ. τίς δαὶ θεὸς
πολιοῦχος ἔσται; τῷ ξανοῦμεν τὸν πέπλον;
Ευ. τί δ' οὐκ Ἀθηναίαν ἑῶμεν Πολιάδα;
Πε. καὶ πῶς ἂν ἔτι γένοιτ' ἂν εὐτακτος πόλις,
ὅπου θεὸς γυνή γεγονυῖα πανοπλίαν
ἔστηκ' ἔχουσα, Κλεισθένης δὲ κερκίδα;⁹¹

When the protagonists proceed to found their Cloudcuckoo-land, the chorus leader asks: «Who will be the tutelary god? For whom should we make the peplos?». The interdependence of protection and dedication could not be expressed more poignantly. And Euelpides answers: «Why don't we let Athena be the Polias?» (*Av.* 826-8).

There might be a joke here. The verb *ξάινειν* (*Av.* 827) refers to the preparation for the weaving of the peplos, the combing of the wool⁹². This was done by female Athenians, as was the entire production process, from washing the wool to weaving the cloth. It is funny to hear the chorus leader pretend that male persons had done that work⁹³. And it is the raw material, the wool, that is combed, not the peplos. I wonder whether Aristophanes, by this odd combination of *ξάινειν* and the peplos, wanted to highlight how ignorant men actually were of the subsequent steps to be taken in order to produce the peplos and thereby emphasize how ridiculous the imagining of men preparing and weaving the peplos for Athena was. My assumption might be supported by the following verses, which aim at gender differences.

Upon Euelpides's suggestion, Peisetairos remarks: «How could a polis become well-ordered, where a god born as a woman stands in panoply, whereas Kleisthenes has the spindle?» (*Av.* 829-31). Kleisthenes was a fellow ridiculed in several of Aristophanes's plays for being effeminate⁹⁴.

⁹¹ Text by WILSON 2007. On this play, most recently: HALL 2024, 77-8; KONSTAN 2024, 183-95.

⁹² SPANTIDAKI 2016, 33. Cf. *Lys.* 536, 579; *Ecc.* 89-90.

⁹³ MEYER 2017, 210-28 (with a discussion of allegedly attested male weavers, 216-7).

⁹⁴ Cf. *Ach.* 117-21; *Eq.* 1373-4; *Th.* 574-654; *Ra.* 48-57 (see SOMMERSTEIN 1981, 218); SOMMERSTEIN 1987, 252; ANDERSON 1995, 74; TRAILL 2001, no. 575540; TSOUNPRA 2024, 118-20; BILES, OLSON 2025, 657.



Figure 10: Aerial photograph of temples for Athena on the Athenian Acropolis: the Erechtheion, the foundations of the temple destroyed by the Persians in 480 BCE, the Parthenon. View from the southwest. © Hans R. Goette

The association of Athena Polias with an Athena in panoply is intriguing. «Polias» is not attested as an epitheton for Athena until the mid-fifth century BCE⁹⁵; Aristophanes uses it only here (*Av.* 828). The traditional image of Athena as the city goddess was the *archaion agalma*, made of olive wood, one of the oldest Greek cult images. For this *agalma* the first temple had been built, replaced in late Archaic times by a peripteral temple that was destroyed by the Persians in 480 BCE, and ultimately this *agalma* was housed under the same roof as other traditional cult objects in the complex structure of the Erechtheion (fig. 10)⁹⁶. Over time, the wooden image had been equipped with various attributes, including *aegis* and *gorgoneion*, but apparently it did not have weapons⁹⁷. One would not think of the *archaion agalma* as Athena in panoply.

When Aristophanes speaks of Athena as 'Polias' and evokes the image of a female figure standing in panoply, he implicitly testifies that the *archaion agalma* had not shaped the Athenians'

⁹⁵ Hdt. 5.82; Soph. *Ph.* 134; IG I³ 363.8 (441/40-440/39 BCE). MEYER 2017, 18-9.

⁹⁶ On the temples for Athena on the Acropolis, see MEYER 2017, 43-146 figs. 21-37.

⁹⁷ On the *archaion agalma*, see MEYER 2017, 147-55.

imagination of the visual appearance of their goddess. In fact, the *archaion agalma* does not appear in the rich imagery of the Athenians at all⁹⁸. Because most images of Athena show her in martial outfit⁹⁹, Peisetairos's remark about a female god in panoply might refer to the goddess's iconography in general. However, as I argue above, Phidias's statue had an enormous impact on subsequent representations of the goddess and, I would claim, on the Athenians' imagination. There is a good chance that the poet, when speaking about the goddess standing in panoply, had the Parthenon in mind. His presentation of Athena suggests that 'Polias' refers to a function, not to a specific cult site or cult image¹⁰⁰, and that the goddess represented by the statue in the Parthenon was the same Athena as the one represented by the *archaion agalma*.

4. Conclusion

There is ample evidence for the conclusion that Aristophanes, although he rarely refers to images, was inspired by visual media, and especially by recent innovations of iconography, be it grand statuary that was to impress for centuries (Phidias's colossal statue in the Parthenon) or modest products of a contemporary enhancement of the epigraphic habit (document reliefs).

MARION MEYER
Universität Wien
marion.meyer@univie.ac.at

⁹⁸ GAIFMAN 2006, 259.

⁹⁹ In his play *Peace*, Aristophanes presents Eirene as the very opposite of Athena: *Pax* 560-1 (Eirene «took the crests and Gorgons away»).

¹⁰⁰ See the discussion in MEYER 2017, 16-23.

ABSTRACT

When Aristophanes, in his plays, mentions divinities he does not explicitly refer to any visual media. However, his 'imagination' of the gods was (as the English word implies) shaped by images that he – and his audience – saw in Classical Athens. The poet shrewdly plays with the common belief that a statue of a god actually was this god, and he confuses his audience by speaking about the acting goddess Athena but alluding to one particular statue. The *Knights*, performed in 424 BCE, show that the Athenians of the later fifth century imagined their city goddess to look like the colossal chryselephantine statue made by Phidias and erected in the Parthenon in 438 BCE (Athena Parthenos). This statue is probably also alluded to in the *Birds*, when the *Polias* of the new city is said to be fully armed.

However, Aristophanes did not only play with prestigious images. When in the 420s BCE the Athenian Assembly began to top stone inscriptions of their decrees with reliefs and, for honorary decrees, a composition was created that showed Athena (as the representative of the Athenian state) crowning the honoured person, the poet 'jumped' at this innovative visualisation of the goddess's concern for mortals and ridiculed the – traditional – metaphor of Athena holding her hand over somebody (as a guardian) by taking this gesture literally. Aristophanes makes Athena hold a pot of broth over Demos's head and, in another passage, pour *plout-hygieia* and ambrosia onto him (and garlic sauce on Paphlagon; *Knights*).

KEYWORDS

Knights — *Birds* — Athena Parthenos — Demos — Pylos — Solon — Libation — *Episkopos* — *Enargeia* — *Stephanosis* — Document Reliefs

REFERENCES

Abbreviations

BAPD = Beazley Archive Pottery Database, <<http://www.beazley.ox.ac.uk>>.

CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*.

DNO = S. KANSTEINER *et al.*, edd., *Der Neue Overbeck*, Berlin 2014.

K.-A. = KASSEL R., AUSTIN C. (edd.), *Poetae Comici Graeci*, 9 voll., Berlin-New York 1983-2022.

ThesCRA = *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, 10 voll., Los Angeles 2004-2006.

Studies

- ANDERSON C.A., *Themistocles and Cleon in Aristophanes' Knights*, 763ff., «AJPh» 110, 1989, 10-6.
- ANDERSON C.A., *The Dream-Oracles of Athena, Knights 1090-95*, «TAPhA» 121, 1991, 149-55.
- ANDERSON C.A., *Athena's Epithets*, Stuttgart 1995.
- APOSTOLAKIS K.E., KONSTANTAKOS I.M. (edd.), *The Play of Language in Ancient Greek Comedy. Comic Discourse and Linguistic Artifices of Humour, From Aristophanes to Menander*, Berlin 2024.
- BARRINGER J.M., LISSARRAGUE F. (edd.), *Images at the Crossroads: Media and Meaning in Greek Art*, Edinburgh 2022.
- BEAZLEY J.D., *Aryballos*, «ABSA» 29, 1927-8, 187-215.
- BEILFELDT R. (ed.), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung*, Heidelberg 2014.
- BILES Z.P., OLSON S.D. (edd.), *Aristophanes. Knights*, Cambridge 2025.
- BLANSHARD A., *The Problem with Honouring Samos: An Athenian Documents Relief and its Interpretation*, in NEWBY, LEADER-NEWBY 2007, 19-37.
- BLECH M., *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin 1982.
- BOWIE A.M., *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993.
- BURNETT A.P., EDMONDSON C.N. (edd.), *The Chabrias Monument on the Athenian Agora*, «Hesperia» 30, 1961, 74-91.
- CAMP II J. McK., *The Athenian Agora. Site Guide*, Princeton 2010.
- CAREY C., *Marathon and the Construction of the Comic Past*, in CAREY, EDWARDS 2013, 123-42.
- CAREY Ch., EDWARDS M. (edd.), *Marathon – 2500 Years. Proceedings of the Marathon Conference 2010*, London 2013.
- COMELLA A., *I rilievi votivi greci di periodo arcaico e classico: diffusione, ideologia, committenza*, Bari 2002.
- DASEN V., *Achilles and Ajax at Play*, in REUSSER, BÜRGE 2022, 95-101.
- DAVIES M. (ed.), *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, I, Oxford 1991.
- DAVISON C.C., *Pheidias. The Sculptures and Ancient Sources I-III*, London 2009.
- DEENE M., *Who Commissioned and Paid for the Reliefs on Honorary stelai in Classical Athens?*, «ZPE» 198, 2016, 75-87.

- DOBROV G.W. (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden 2010.
- EDMUNDS L., *Cleon, Knights and Aristophanes' Politics*, Lanham 1987.
- FARMER M.C., LEFKOWITZ J.B. (edd.), *A Companion to Aristophanes*, Hoboken 2024.
- FEHR B., *Zur religionspolitischen Funktion der Athena Parthenos im Rahmen des delisch-attischen Seebundes*, Teil I, «Hephaistos» 1, 1979, 71-91.
- FEHR B., *Zur religionspolitischen Funktion der Athena Parthenos im Rahmen des delisch-attischen Seebundes*, Teil III, «Hephaistos» 3, 1981, 55-93.
- FELDHERR A., *The Challenge of Historiographic enargeia and the Battle of Lake Trasimene*, in REITZ-JOOSSE, MAKINS, MACKIE 2021, 62-88.
- FILSER W., *Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik*, Berlin 2017.
- GAIFMAN M., *Statue, Cult and Reproduction*, «Art History» 29.2, 2006, 258-79.
- GAIFMAN M., *The Art of Libation in Classical Athens*, New Haven 2018.
- GARLAND R., *Athens Burning. The Persian Invasion of Greece and the Evacuation of Attica*, Baltimore 2017.
- GERBER D.E. (ed.), *Greek Elegiac Poetry*, Cambridge (MA) 1999.
- GEROLYMATOS A., *Espionage and Treason in Classical Greece*, Lanham 2020.
- GLOWACKI K., *A Personification of Demos on a New Attic Document Relief, «Hesperia» 72*, 2003, 447-66.
- GRETHLEIN J., HUITINK L., *Homer's Vividness: An Enactive Approach*, «JHS» 137, 2017, 67-91.
- GRETHLEIN J., HUITINK L., TAGLIABUE A., *Experience, Narrative, and Criticism in Ancient Greece. Under the Spell of Stories*, Oxford 2020.
- HALL E., *Politics and Aristophanic Comedy*, in FARMER, LEFKOWITZ 2024, 70-87.
- HENDERSON J., *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York 1991².
- HENDERSON J., *Three More Plays by Aristophanes*, London 2022.
- HENKE F., *Die Farbigkeit der antiken Skulptur. Die griechischen und lateinischen Schriftquellen zur Polychromie*, Wiesbaden 2020.
- HÖLSCHER F., *Die Macht der Gottheit im Bild. Archäologische Studien zur griechischen Götterstatue*, Heidelberg 2017.
- HOLZBERG N., *Aristophanes. Sex und Spott und Politik*, München 2010.

- HOMMEL H., *Bocksbeutel und Aryballos. Philologischer Beitrag zur Urgeschichte einer Gefäßform*, Heidelberg 1978.
- HUITINK L., *Enargeia and Bodily Mimesis*, in GRETHLEIN, HUITINK, TAGLIABUE 2020, 188-209.
- KAGAN D., *The Archidamian War*, Ithaca 1974.
- KALASHNIK Y., *Greek Gold from the Hermitage Collection*, St. Petersburg 2014.
- KALTSAS N., *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Athens 2002.
- KALTSAS N. (ed.), *Agon. The Spirit of Competition in Ancient Greece*, Athens 2008.
- KEPHALIDOU E., *Νικητής. Εικονογραφική μελέτη του αρχαίου ελληνικού αθλητισμού*, Thessaloniki 1996.
- KIDD S.E., *The Origins of Enargeia in Rhetorical and Poetic Theory*, «TAPhA» 155.1, 2025, 73-106.
- KLINGBORG P. (ed.), *Going Against the Flow. Wells, Cisterns and Water in Ancient Greece*, Stockholm 2023.
- KONSTAN D., *Birds: Utopia*, in FARMER, LEFKOWITZ 2024, 183-95.
- KONSTANTAKOS I.M., *Imaginary Wor(l)ds: Comic Language and the Construction of Fantasy*, in APOSTOLAKIS, KONSTANTAKOS 2024, 75-124.
- KONSTANTINIDIS P., *What Dreams May Come. An Incubation Relief from the Asklepion of Epidauros*, «Kernos» 35, 2022, 233-61.
- KREUZER B., «...ἐν Αθήναις δὲ γλαῦκας...». *Eulen in der Bilderwelt Athens*, «JÖAI» 79, 2010, 119-78.
- KUNZE C., *Der Alltag der Heroen. Zur Brettspielervase des Exekias*, in REUSSER, BÜRGE 2022, 71-94.
- LAGOGIANNI-GEORGAKARAKOS M. (ed.), *Known and Unknown Nikai in History, Art and Life*, Athens 2021.
- LAMBERT S.D., *Athenian State Laws and Decrees 352/1-322/1 I. Decrees Honouring Athenians*, «ZPE» 150, 2004, 85-120.
- LANG-AUINGER C., TRINKL E. (edd.), *Griechische Vasen als Medium für Kommunikation*, in CVA Österreich Beih. 3, Wien 2021.
- LAPATIN K.D.S., *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford 2001.
- LAPATIN K., *Luxus. The Sumptuous Arts of Greece and Rome*, Los Angeles 2015.

- LAWTON C.L. (ed.), *Attic Document Reliefs*, Oxford 1995.
- LAZENBY J.F., *The Peloponnesian War. A Military Study*, London 2004.
- LEIPEN N., *Athena Parthenos. A Reconstruction*, Toronto 1971.
- LEVENTI I., *The Sculptural Decoration of the Temple of Athena Nike and its Parapet. The Athenian Victories in Monumental Art of the 5th Century BC*, in LAGIANNI-GEORGAKARAKOS 2021, 78-101.
- LIEGLE J., *Der Zeus des Phidias*, Berlin 1952.
- LIPPMAN M., SCAHILL D., SCHULTZ P., *Knights 843-59, the Nike Temple Bastion, and Cleon's Shields from Pylos*, «AJA» 110, 2006, 551-63.
- LUCORE S.K., TRÜMPER M. (edd.), *Greek Baths and Bathing Culture. New Discoveries and Approaches*, Leuven 2013.
- MACK W., *Vox populi, vox deorum? Athenian Document Reliefs and the Theologies of Public Inscription*, «ABSA» 113, 2018, 365-98.
- MEIGGS R., LEWIS D. (edd.), *A Selection of Greek Historical Inscriptions to the End of the Fifth Century B.C.*, Oxford 1988.
- MEYER E.A., *Inscriptions as Honors and the Athenian Epigraphic Habit*, «Historia» 62, 2013, 453-505.
- MEYER M., *Die griechischen Urkundenreliefs*, Berlin 1989.
- MEYER M., *Athena, Göttin von Athen. Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit*, Wien 2017.
- MEYER M., *The Athenians as Warriors, oikos Members, Worshippers. Defining the Citizen*, in MEYER, ADORNATO 2020, 85-98.
- MEYER M., ADORNATO G. (edd.), *Innovations and Inventions in Athens c. 530 to 470 BCE – Two Crucial Generations*, Wien 2020.
- MEYER M., *The Skillful, the Mightful, and the Willful: Phidias, Perikles, and Aristophanes*, in *Studies in Honor of Jenifer Neils*, forthcoming. [a]
- MEYER M., *Bilder von Figuren des Mythos in Zeiten des Krieges*, in *Keramik in einer Zeit der Krisen*, forthcoming. [b]
- MITCHELL L., RUBINSTEIN L. (edd.), *Greek History and Epigraphy. Essays in Honour of P.J. Rhodes*, Swansea 2009.
- MYLONOPOULOS I., *Better Late Than Never! Asklepios' Arrival(s) in Athens*, «Kernos» 36, 2023, 23-59.
- NEWBY Z., LEADER-NEWBY R. (edd.), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge 2007.

- NEWIGER H.-J., *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, Stuttgart 1957.
- NICK G., *Die Athena Parthenos*, Mainz 2002.
- OAKLEY J.H., *A Unique New Depiction of a Panathenaic Victor*, in PALAGIA, CHOREMI-SPETSIERI 2007, 81-90.
- OAKLEY J.H., SINOS R.H., *The Wedding in Ancient Athens*, Madison 1993.
- OLSON S.D., *Comedy, Politics, and Society*, in DOBROV 2010, 35-69.
- OSBORNE R., *Politics and Laughter: the Case of Aristophanes' Knights*, in ROSEN, FOLEY 2020, 24-44.
- PALAGIA O. (ed.), *Art in Athens During the Peloponnesian War*, Cambridge 2009.
- PALAGIA O., CHOREMI-SPETSIERI A. (edd.), *The Panathenaic Games*, Oxford 2007.
- PAPINI M., *Gemma di Aspasios*, in PARISI PRESICCE et al. 2023, 199-200.
- PARISI PRESICCE C., AGNOLI N., AVAGLIANO A., DE TOMASI F. (edd.), *Fidia*, Rome 2023.
- PARKER R., *Polytheism and Society at Athens*, Oxford 2005.
- PATTON K.C., *Religion of the Gods*, Oxford 2009.
- PILZ O., *Zwischen privat und öffentlich. Bemerkungen zum Asklepieion am Südabhang der Athener Akropolis und zum sogenannten Ärzterelief, «MDAI(A)»* 133, 2018, 147-71.
- PLATT V., *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge 2011.
- REINDERS P., *Demos Pyknites. Untersuchung zur Darstellung des Demos in der Alten Komödie*, Stuttgart 2001.
- REITZ-JOOSSE B., MAKINS M.W., MACKIE C.J. (edd.), *Landscapes of War in Greek and Roman Literature*, London 2021.
- REUSSER C., BÜRGE M. (edd.), *Exekias und seine Welt*, Rahden 2022.
- RICHTER G.M.A., MILNE M.J., *Shapes and Names of Athenian Vases*, New York 1935.
- RÖNNBERG M., *Athen und Attika vom 11. bis zum frühen 6. Jh. v. Chr.*, Rahden 2021.
- ROSEN R.M., FOLEY H. (edd.), *Aristophanes and Politics. New Studies*, Leiden 2020.

- ROTROFF S.I., *The Athenian Kitchen from the Early Iron Age to the Hellenistic Period*, in SPATARO, VILLING 2015, 180-9.
- RÜTH A., *Die kommunikative Funktion Athenas in Bildern mythischer Heroen in der attischen Vasenmalerei*, in LANG-AUINGER, TRINKL 2021, 43-57.
- SCAFURO A., *The Crowning of Amphiaraios*, in MITCHELL, RUBINSTEIN 2009, 59-86.
- SCHEIBLER I., *Griechische Töpferkunst*, München 1995².
- SCHULTZ P., *The North Frieze of the Temple of Athena Nike*, in PALAGIA 2009, 128-67.
- SENA CHIESA G., SLAVAZZI F. (edd.), *Ceramiche attiche e magnogreche. Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato*, vol. I, Milano 2006.
- SHAPIRO H.A., *Dabeiseinsbilder. Athena and Her Worshippers in Attic Red-figure*, in LANG-AUINGER, TRINKL 2021, 21-41.
- SHEAR J.L., *Polis and Revolution. Responding to Oligarchy in Classical Athens*, Cambridge 2011.
- SHEAR J.L., *Serving Athena: The Festival of the Panathenaia and the Construction of Athenian Identities*, Cambridge 2021.
- SILK M.S., *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000.
- SIMON E., *Libation*, in *ThesCRA*, I, 2004, 237-53.
- SMITH A.C., *Polis and Personification in Classical Athenian Art*, Leiden 2011.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Knights*, Warminster 1981 ("The Comedies of Aristophanes", 2).
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Peace*, Warminster 1985 ("The Comedies of Aristophanes", 5).
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Birds*, Warminster 1987 ("The Comedies of Aristophanes", 6).
- SPANTIDAKI S., *Textile Production in Classical Athens*, Oxford 2016.
- SPATARO M., VILLING A. (edd.), *Ceramics, Cuisine and Culture*, Oxford 2015.
- STROSZECK J., *The Cisterns of the Athenian Kerameikos. Distribution and Recent Documentation*, in KLINGBORG 2023, 91-112.
- SWALLOW P., HALL E. (edd.), *Aristophanic Humour*, London 2020.
- THÖNE C., *Ikonographische Studien zu Nike im 5. Jh. v.Chr.*, Heidelberg 1999.
- THOMSEN A., *Die Wirkung der Götter: Bilder mit Flügelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jhs. v.Chr.*, Berlin 2011.

- TORDOFF R., *Aristophanes: Cavalry*, London 2024 ("Bloomsbury Ancient Comedy Companions").
- TRAILL J.S., *Persons of Ancient Athens*, Toronto 2001.
- TSOUMpra N., *Knights: Political Satire*, in FARMER, LEFKOWITZ 2024, 107-26.
- VIKELA E., *Griechische Reliefweihungen an Athena*, «MDAI(A)» 120, 2005, 85-161.
- WALKER A.D., *Enargeia and the Spectator in Greek Historiography*, «TAPhA» 123, 1993, 353-77.
- WESENBERG B., *Qualis peplus fuerit. Zum panathenäischen Peplos*, Möhnesee 2020.
- WILLIAMS D., *Les images de la cité – The Vase Painter's Gaze*, in BARRINGER, LISSARRAGUE 2022, 127-78.
- WILLIAMS D., OGDEN J., *Greek Gold. Jewellery of the Classical World*, London 1994.
- WILSON N.G. (ed.), *Aristophanis fabulae*, 2 voll., Oxford 2007.
- WOLF S.R., *Herakles beim Gelage*, Köln 1993.
- ZIMMER G., LEOPOLD M., *Die große bronzene Statue der Athena. Eine Werkstatt des Phidias am Süabhäng der Akropolis*, «MDAI(A)» 136/7, 2021/2, 241-362.
- ZIMMERMANN B., *Metaphors and Personifications Onstage*, in APOSTOLAKIS, KONSTANTAKOS 2024, 59-74.

BIANCA MAZZINGHI GORI

Squilibri di genere, ascese celesti e ignoranza di sé nelle *Nuvole* di Aristofane*

Introduzione

Da molti punti di vista, le *Nuvole* figurano come la più eccentrica fra le commedie superstiti di Aristofane: oltre al fatto che la nostra versione è una riscrittura probabilmente mai messa in scena¹, basti pensare che il suo protagonista Strepsiade non condivide affatto la natura vitale e assertiva che caratterizza gli altri suoi omologhi (sia maschili sia femminili)², e il finale, più che celebrarne il trionfo, ne registra un atto di vendetta frammista a pentimento. Questo articolo parte dall'idea che alla radice delle disgrazie che affliggono Strepsiade si collochi fra l'altro la sua condizione di ipergamia, un termine che in sociologia descrive i matrimoni contratti al di sopra della propria condizione sociale³.

* Il primo ringraziamento va a Alessandro Grilli, le cui lezioni mi avevano ispirato l'idea che è poi maturata in questo articolo. Ringrazio molto i revisori di *Dioniso* per aver contribuito a migliorare molto l'articolo, e Luigi Battezzato e Andrea Capra per i suggerimenti su una versione precedente. La responsabilità per ogni errore resta mia.

¹ Sulla questione della doppia versione delle *Nuvole*, si vedano DOVER 1968, LXXX-XCVIII; SOMMERSTEIN 1982, 2-4; HUBBARD 1986; OLSON 2021, 2-5. ROSEN 1997 sostiene che la seconda versione fosse intesa per essere letta anziché rappresentata; MARSHALL 2012 suggerisce che casi di riscrittura come questo fossero più frequenti di quanto si immagini.

² Sulla stravaganza di Strepsiade si vedano ad es. WHITMAN 1964, 120 ss., DOVER 1968, XXIII, DEL CORNO 1996 e GRILLI 2021b, 163-8, secondo cui Strepsiade rappresenta un antieroe, essendo l'unico fra i personaggi aristofanei a respingere completamente l'identificazione simpatetica del pubblico.

³ Un accenno a questa idea si trova già in HUNTER 1985, 97: «It is Strepsiades' misfortune to have married a lady from a different social group, and if the *Clouds* as a whole has any one 'message' it might be that one should stick to what one knows». Anche GRILLI 2021a nota la rilevanza dell'ipergamia maschile nelle *Nuvole* nel quadro di una discussione sul significato e la funzione dell'ipergamia maschile in Menandro: in risposta a LAPE 2004, 29-30, che interpreta gli effetti negativi di matrimoni con donne più ricche in relazione al contesto dell'Atene del quarto secolo, Grilli contesta questa lettura circostanziale, notando giustamente che la demonizzazione dell'ipergamia maschile è

Nella maggior parte delle società tradizionali, le unioni avvengono di norma fra pari, oppure fra un uomo di *status* superiore e una donna di *status* inferiore (la cosiddetta ipergamia femminile), mentre si scoraggiano casi di ipergamia maschile. Questa dinamica è tipica di società patriarcali che si basano sulla gerarchizzazione dei generi (concepiti in modo binario) e che cercano quindi, attraverso varie strategie, di mantenere un regime di disparità a favore degli uomini e a sfavore delle donne⁴. La disapprovazione verso l'ipergamia maschile protegge gli uomini dal trovarsi in una posizione subordinata a un soggetto sociale considerato intrinsecamente inferiore⁵. Come ha mostrato Alessandro Grilli, anche la cultura greca demonizzava l'ipergamia maschile attraverso vari esempi mitici, come quello di Aurora e Titono, quello di Selene e Endimione e quello di Adone e Afrodite⁶. Miti come questi mostrano quanto sia rischioso per un uomo mortale

un tema molto più vasto e diffuso. Sulla figura della *uxor dotata* nella commedia latina si vedano SCHUHMANN 1977, BRAUND 2005, GOLD 2020.

⁴ Con strana ironia, negli ultimi vent'anni la nozione stessa di ipergamia è stata impiegata a livello popolare in modi discriminatori e sessisti. Questo concetto sociologico è infatti penetrato all'interno della cosiddetta *manosphere*, ovvero la sub-cultura maschilista e misogina che ha prodotto il fenomeno degli *incels* (parola nata dall'espressione *involuntary celibate*) e teorie come quella della *Red Pill Philosophy*. A introdurre la nozione negli ambienti discorsivi sessisti è stato Roger F. Devlin (pseudonimo di Christopher Moore), in un articolo pseudo-accademico (dal titolo *Sexual Utopia in Power*) pubblicato nel 2006 sulla rivista iper-conservatrice *The Occidental Quarterly*. Moore, suprematista bianco e maschilista, sostiene che le donne siano per natura ipèrgame, nel senso che accettano soltanto partner di status più alto (è interessante notare che a p. 11 l'articolo fa riferimento anche alle *Ecclesiazuse* di Aristofane come esempio di utopia sessuale femminile, con una situazione di ipergamia assoluta in cui ogni donna può ambire all'uomo più attraente della città). L'idea di una natura femminile intrinsecamente ipèrgama ha avuto un'enorme diffusione nella cultura incel, che accusa le donne di scartare tutti gli uomini che non siano più ricchi o belli o potenti (le dimensioni fondamentali dello status nella teoria incel). Si veda CANNITO, FERRERO CAMOLETTO 2022 per uno studio sulla ripresa (assai confusa e contraddittoria, nonché pericolosa) di tali concetti sociologici in questi ambienti discorsivi.

⁵ Cfr. ad es. BUCKLEY 2016 sull'ipergamia e ALMANZAR 2016 sulla nozione complementare di ipogamia. Secondo uno studio (ESTEVE *et al.* 2016), nelle società occidentali moderne questa tendenza si sta invertendo, almeno se si considera il parametro dell'istruzione, con le mogli ormai mediamente più istruite dei propri mariti.

⁶ GRILLI 2012, in particolare 120-7. Grilli analizza in questa chiave anche il caso di Odisseo irretito da Calipso, e l'inversione dei ruoli di genere operata da Clitemnestra, che porta alla rovina tanto Agamennone quanto Egisto.

essere amato da una dea: il risultato è una devirilizzazione e un illanguidimento equivalenti alla morte, quando non si arriva alla morte stessa dell'uomo.

Nei paralleli mitici, lo scarto fra uomo e donna è spesso dato dalla natura mortale dell'uno e immortale dell'altra; come si vedrà meglio in questo articolo, l'ipergamia di Strepsiade va vista innanzitutto (come è normalmente intesa in sociologia) come una questione di classe, ma anche, più in generale, come uno scontro fra paradigmi esistenziali e culturali diversi. L'articolo si occuperà inoltre di portare alla luce ramificazioni e implicazioni di questo tema che sono rimaste finora inesplorate. In particolare, si vedrà che l'impatto della condizione ipergamica di Strepsiade per la vicenda delle *Nuvole* è sottolineato dall'enfasi costante sulla sua debolezza e incapacità di affermare la propria volontà. Su un piano più metaforico, infine, si può ricondurre al tema dell'ipergamia anche un livello semantico cruciale per questa commedia, ovvero quello dell'andare (troppo) in alto, che si collega anche al tema del conoscere sé stessi. Come si vuole mostrare in questo contributo, quello dell'ipergamia non è un elemento isolato di questa stravagante commedia, ma ne costituisce una chiave di lettura fondamentale: l'ipergamia maschile cattura l'essenza di Strepsiade, una tendenza a puntare troppo in alto che non si accompagna però alla capacità di osare abbastanza e che finisce quindi per essere una prova di debolezza anziché di forza.

Ipergamia e debolezza di Strepsiade

Del proprio matrimonio ipergamico ci racconta Strepsiade stesso nel prologo della commedia, ai vv. 41-55:

εἶθ' ὥφελ' ἢ προμνήστρι' ἀπολέσθαι κακῶς
 ἥ τις με γῆμ' ἐπῆρε τὴν σὴν μητέρα.
 ἐμοὶ γὰρ ἦν ἄγροικος ἡδιστος βίος,
 εὐρωτιῶν, ἀκόρητος, εἰκὴ κείμενος,
 βρύων μελίτταις καὶ προβάτοις καὶ στεμφύλοις.
 ἔπειτ' ἔγνημα Μεγακλέους τοῦ Μεγακλέους

ἀδελφιδῆν ἄγροικος ὦν ἐξ ἄστεως,
 σεμνήν, τρυφῶσαν, ἐγκεκοισυρωμένην.
 ταύτην ὅτ' ἐγάμουν, συγκατεκλινόμην ἐγὼ
 ὄζων τρυγός, τρασιᾶς, ἐρίων, περιουσίας,
 ἢ δ' αὖ μύρου, κρόκου, καταγλωττισμάτων,
 δαπάνης, λαφυγμοῦ, Κωλιάδος, Γενετυλλίδος.

50

Fosse morta male la mezzana che mi mise in testa di sposare tua madre! Io che mi facevo la mia vita contadina, dolcissima, putrida, senza pulci, indetersa, messa come viene, che strabuzzava di api, greggi, e tortini di olive. Poi, contadino com'ero, ho sposato la nipote di Megacle figlio di Megacle, che veniva dalla città, altera, viziata, tutta insignorita... Quando ho sposato questa tipa, io mi sono disteso che odoravo di mosto, di fichi messi a essiccare, di bioccoli di lana, di abbondanza, lei invece di mirra, croco, baci con la lingua, spese, golosità, Coliade e Genetillide⁷.

Strepsiade si lamenta del proprio matrimonio, mandando accidenti alla mezzana che l'aveva incoraggiato: lui, un contadino innamorato della semplicità della campagna, aveva sposato una donna altolocata, abituata ai lussi della città e amante dello sperpero⁸. Partiamo apprezzando a fondo innanzitutto la natura ipergamica del matrimonio fra Strepsiade e sua moglie. Significativo innanzitutto è il verbo ἐπῆρε con cui Strepsiade descrive l'azione della mezzana che gli 'mise in testa' di sposare questa donna di città: il verbo ἐπαίρω significa letteralmente 'sollevare, porre in alto', e quindi 'esaltare' e 'incitare' a fare qualcosa, con l'implicazione che sia al di sopra delle proprie possibilità. Questa scelta semantica giustifica la passività che Strepsiade si attribuisce: fu la mezzana che gli fece contrarre questo matrimonio, prendendolo e ponendolo (troppo) in alto. Si crea così fin da subito un'immagine

⁷ Il testo di Aristofane è citato dall'edizione di WILSON 2007; le traduzioni sono mie. I riferimenti culturali e religiosi a Coliade e Genetillide nascondono doppi sensi sessuali; si vedano i commenti di DOVER 1968, SOMMERSTEIN 1982, GRILLI 2001, OLSON 2021, *ad loc.*

⁸ Nella parentela della donna con Megacle figlio di Megacle non bisogna ricercare serietà prosopografica, ma un'indicazione del rango generalmente aristocratico della donna; Megacle era un nome ricorrente nella nobile famiglia degli Alcmeonidi. È possibile che matrimoni socialmente misti come questo fossero divenuti più comuni nell'Atene dei primi anni della guerra del Peloponneso, come suggerito da TAAFFE 1993, 32, ma il dato storico resta qui secondario.

di Strepsiade come passivo e subordinato, in questo caso nei confronti della mezzana e della moglie; come vedremo, la subordinazione al femminile marca Strepsiade in modo particolare anche nel resto della commedia. Come vedremo, infatti, il verbo ἐπαίρω ricorre in altri momenti della commedia, contribuendo a creare una matrice metaforica strettamente legata al tema degli squilibri di genere e della passività nei confronti del femminile.

Come si è menzionato, l'ipergamia può essere determinata da vari criteri; quella fra Strepsiade e sua moglie va decisamente inquadrata in un'ottica di classe. La narrativa ateniese tradizionale vede una divisione fra i pochi *plousioi*, l'élite che viveva di rendite e si dedicava a *scholé* e passatempi aristocratici, e i molti *penetes*, uno strato sociale molto ampio che includeva tutti coloro che lavoravano per sostentarsi, ma che potevano anche essere decisamente benestanti. Le classi sociali erano definite quindi non solo – e non tanto – dalla effettiva disponibilità economica, ma da fattori sociali e culturali più complessi⁹. Questa dicotomia spiega bene anche le differenze fra Strepsiade e sua moglie. Strepsiade si descrive infatti come appartenente a un mondo contadino improntato a ideali di semplicità e frugalità, antitetico a quello cittadino e aristocratico della moglie, in cui vigono lusso e raffinatezze. A contare non è quindi tanto quanto Strepsiade fosse (stato) abbiente¹⁰: è

⁹ Su questioni di classe nel mondo greco antico si vedano ad. es. DE STE. CROIX 1981; ROSE 2012; CANEVARO, LEWIS 2024; BELLOMO, CIMINO, SALDUTTI, ZUCCHETTI forthcoming.

¹⁰ Vista la natura della Commedia Antica, non è consigliabile, come fa invece DOVER 1968, XXVII-XXVIII, ricavare dati sulla condizione economica di Strepsiade dal fatto che abbia sposato una donna così altolocata: considerando il matrimonio e la facilità con cui Strepsiade si era fatto prestare somme ingenti per sostenere le spese del figlio, Dover calcola che Strepsiade avesse un patrimonio corrispondente, nell'Inghilterra degli anni Sessanta, a 60.000 sterline, una fortuna considerevole. Che non sia ammissibile leggere in chiave così realistica dati di questo tipo lo dimostra ad esempio la situazione familiare delle *Vespe*, con un padre e un figlio che sembrano appartenere a mondi e classi completamente diversi. Sebbene la Commedia Antica possa contenere elementi realistici, essa va spesso contro le aspettative razionali di coerenza, secondo una logica che SILK 1990 descrive come discontinuista. Come scrivono Grilli e Morosi proprio a proposito del matrimonio di Strepsiade, «il matrimonio tra Strepsiade e un'Alcmeonide rappresentato nelle *Nuvole* ci dice meno, insomma, sulle politiche matrimoniali nell'Atene del V sec. che sulla necessità drammatica di enfatizzare la caratterizzazione di un personaggio come debole ed esautorato in ambito familiare» (GRILLI, MOROSI 2021, 18).

la percezione delle differenze sociali, culturali e di atteggiamento nei confronti delle questioni economiche che determina lo scarto di classe fra il bifolco Strepsiade e la gran dama che lo sposa.

Come racconta Strepsiade, quando era nato il loro figlio, i due coniugi si erano scontrati sulla scelta del nome, finendo per trovare un compromesso in Fidippide¹¹. Le loro differenze si erano poi manifestate anche a proposito dell'educazione del figlio, che, purtroppo per Strepsiade, aveva presto manifestato una decisa preferenza per le aspirazioni aristocratiche e sontuarie della madre (vv. 60-74)¹². Lo stile di vita di Fidippide, dedito a cavalli e corse, aveva quindi aperto un buco di bilancio sempre più pauroso nelle tasche di Strepsiade. All'inizio della commedia, assillato dai debiti e dall'insonnia, il protagonista si risolve a mettere in atto un piano ingegnoso: Strepsiade decide di mandare suo figlio a scuola da Socrate e i suoi seguaci, perché impari tutti i discorsi necessari a rispedire a casa a mani vuote i creditori. Quando Fidippide si rifiuta di andare da ciarlatani che gli rovinerebbero l'incarnato e lo farebbero girare scalzo, Strepsiade decide di recarsi lui stesso da Socrate. A questo punto inizia l'azione vera e propria della commedia, e Strepsiade viene iniziato da Socrate al culto delle Nuvole (il coro della commedia) e a vari principi delle nuove scienze. Quando però Strepsiade si dimostra di comprendonio troppo duro, Socrate lo costringe a far studiare invece Fidippide; l'agone per decidere chi gli insegnerà viene vinto dal

¹¹ Fidippide riunisce la radice φειδ-, 'risparmiare', desiderata da Strepsiade, e quella ἵππ-, 'cavallo', richiesta dalla moglie. Vista l'importanza di Socrate in questa commedia, può essere suggestivo notare la vicinanza fra i nomi proposti dalla moglie di Strepsiade e il nome della moglie di Socrate, Santippe, insieme alla possibilità che Socrate stesso si trovasse in una situazione matrimoniale ipergamica. In base al nome stesso di Santippe e ai nomi dei figli suoi e di Socrate (Lamprocle, Menesseno e Sofronisco, con il nome del nonno paterno che viene assegnato solo al terzogenito anziché al primogenito come era la norma), BRICKHOUSE, SMITH 1989, 15 hanno infatti suggerito che Santippe fosse di famiglia nobile, superiore a quella del marito.

¹² Un'altra suggestione connessa al tema dell'ipergamia è quella evocata da HUNTER 1985, 167 n. 27: «It is interesting, but presumably no more, that what Pheidippides calls out in his dreams at v. 25, Φίλων, ἀδικεῖς. ἔλαυνε τὸν σαυτοῦ δρόμον ('Philon, that's wrong; keep to your own track') is very like the saying attributed to Pittacos on the wisdom of marrying a lady from your own social station, τὴν κατὰ σαυτὸν ἔλα ('Drive your own road') (Call. *Epigr.* 1 Pfeiffer, [Plut.] *De lib. educ.* 13f-14a)».

Discorso Peggior. Inizialmente Fidippide aiuta il padre a disfarsi dei creditori, ma presto il rovesciamento di ogni principio morale assorbito da Fidippide nel Pensatoio di Socrate si abbatte su Strepsiade stesso, che viene picchiato e umiliato dal figlio. Quando il vecchio chiede alle Nuvole perché lo abbiano ingannato, il coro gli risponde che la colpa è sua: le Nuvole hanno prima assecondato e poi osteggiato il suo piano di ingannare i creditori, allo scopo di punirlo della sua ingiustizia. Strepsiade riconosce quindi la propria colpa e dà fuoco al Pensatoio di Socrate.

La parabola negativa tracciata dalla vicenda delle *Nuvole* può dare ragione a chi considera questa commedia pesantemente contaminata dalla tragedia: tutta la trama converge nella *catastrophé finale*¹³. Per quanto riguarda Strepsiade, ad avviare la catena di azioni e disgrazie che lo porta toccare il fondo nel corso della commedia è innanzitutto il suo matrimonio ipergamico. È a causa di questo matrimonio troppo al di sopra del proprio *status* (sociale e culturale, più che strettamente economico – si veda la discussione più avanti) che Strepsiade aveva perso la pace e l'equilibrio della propria vita contadina e si era trovato poi a fronteggiare maldestramente problemi che esplodono durante la commedia stessa. È dal matrimonio con una donna aristocratica, che domina il marito anche dal punto di vista sessuale (vv. 53-5), che era nato il figlio che consuma il padre e il suo patrimonio con le spese necessarie a mantenere lo stile di vita aristocratico ispirato dalla madre.

Come si è accennato, nel mito la condizione di ipergamia maschile è inquadrata come dannosa se non letale per il maschio, che fa quasi sempre una brutta fine, a meno che non riesca a sottrarsi alla situazione di dominio da parte della donna¹⁴. Queste narrazioni costituiscono in effetti delle *cautionary tales* contro questa situazione, suggerendo agli uomini di non rendersi subordinati a una donna per non subire una castrazione metaforica e non incorrere in squilibri e pericoli. Strepsiade ignora gli avvertimenti del mito e si ritrova in una condizione di inferiorità e debolezza

¹³ Per un'analisi delle *Nuvole* come tragicommedia, si veda SILK 2000, 352 ss.

¹⁴ Cfr. *supra*, n. 6.

che lo porta nel corso della commedia a commettere sempre più errori e a causare egli stesso la propria rovina.

La debolezza di Strepsiade è sottolineata costantemente durante la commedia¹⁵. Vista l'insistenza sull'anzianità del protagonista, si potrebbe pensare che questa debolezza abbia cause anagrafiche. Tuttavia, come dimostra la vitalità degli altri protagonisti comici che si dimostrano arzilla e combattivi nonostante l'età avanzata, la debolezza di Strepsiade non dipende semplicemente dal dato anagrafico, ma può essere ricondotta allo squilibrio nei ruoli familiari e sociali¹⁶. Fin dalle primissime battute della commedia, Strepsiade proclama la propria debolezza lamentandosi di non poter punire i propri schiavi (conseguenza, secondo lui, della guerra, vv. 6-7), e si dichiara assediato dai creditori e incapace quindi di dormire (vv. 14-17). Di particolare rilevanza per il tema dell'ipergamia è l'assoluta incapacità di Strepsiade di svolgere un ruolo paterno e di esercitare la benché minima autorità sul figlio (non riuscendo neppure a svegliarlo, vv. 8-10), che riesce a farsi soddisfare in ogni capriccio e che sembra anzi incutere timore al padre. Esemplare in tal senso è lo scambio fra Strepsiade e le Nuvole, che gli chiedono perché non mandi suo figlio a scuola anziché provarci lui che è così vecchio: quando Strepsiade risponde che il figlio si rifiuta di andare al Pensatoio, le Nuvole chiedono allibite "E tu glielo lasci fare?". A mo' di giustificazione, Strepsiade descrive allora la stazza muscolare del figlio e la sua origine da donne aristocratiche (vv. 794-800).

Nei confronti del figlio, Strepsiade sembra aver avuto in effetti un rapporto più materno che paterno, e si può parlare addirittura di una inversione dei ruoli fra i genitori: Strepsiade ricorda di essersi dedicato alla cura del figlio anche nelle funzioni più basse, tipicamente svolte dalle donne e dagli schiavi di casa (vv. 1380-90)¹⁷. La madre invece figura come la fonte di ispirazione per lo

¹⁵ Sulla debolezza di Strepsiade, con particolare riferimento al rapporto con il figlio, si veda MOROSI 2017.

¹⁶ Si vedano ad es. Diceopoli negli *Acarnesi*, Filocleone nelle *Vespe*.

¹⁷ GRILLI 2021b, 165 n. 96, parla di femminilizzazione di Strepsiade. La femminilizzazione degli uomini è invariabilmente connotata come negativa in Aristofane (ad

stile di vita e l'etica del figlio; nel passo citato sopra Strepsiade enfatizza l'origine matrilineare del figlio per giustificare la propria incapacità di imporsi su di lui (vv. 799-800). Si produce quindi un rovesciamento di ruoli; Strepsiade è totalmente esautorato delle proprie prerogative paterne e ridotto quasi a una bàlia del figlio – finendo addirittura in sua balia. Il tema dell'ipergamia non è affatto estraneo all'atteggiamento succube di Strepsiade nei confronti del figlio. Vista la somiglianza fra madre e figlio, Fidippide può anzi essere considerato un'emanazione della madre. Dell'equivalenza tra l'impatto su Strepsiade del figlio e quello della moglie si fa testimone Strepsiade stesso, che spiega a Socrate di essere nei guai a causa dei cavalli purosangue (pretesi dal figlio) e di un matrimonio che lo ha distrutto (διὰ ... τὸν γάμον ὅς μ' ἐπέτριψεν, vv. 437-8). La subordinazione di Strepsiade a Fidippide rappresenta dunque anche la sua subordinazione alla moglie.

La 'sottoneria' di Strepsiade

Al tema dell'ipergamia maschile e delle sue ripercussioni sulla vicenda di Strepsiade si può collegare anche una matrice metaforica fondamentale nelle *Nuvole*, ovvero quella del guardare all'insù o dello spingersi troppo in alto. Come ha ben illustrato Francesco Morosi, l'opposizione fra sopra e sotto è un tema fondamentale nelle *Nuvole*, dove contribuisce a caratterizzare in modo negativo Socrate e i suoi seguaci come intellettuali fumosi e ciarlatani¹⁸. L'opposizione è sviluppata sia a livello testuale sia a livello drammaturgico, come mostra la prima apparizione di Socrate, particolarmente iconica: il filosofo si rivela letteralmente

es. *Vesp.* 1060-70, e i vari attacchi contro personaggi ritenuti effeminati come Clistene e Agatone) e in generale nelle fonti letterarie greche già a partire da Omero (si veda ad es. RANSOM 2011, e passi come *Il.* VII 96, VIII 163). Un parallelo non negativo per l'accudimento di un bambino da parte di un uomo adulto si può però trovare in Fenice nell'*Iliade* (spec. IX 488-91).

¹⁸ MOROSI 2021 offre uno studio generale sulla dimensione spaziale in Aristofane. Si vedano le pp. 215-30 sulle *Nuvole* e sulla caratterizzazione 'aerea' e negativa degli intellettuali anche in altre commedie di Aristofane.

sospeso a mezz'aria grazie all'uso della *mechané*, la specie di gru usata per sollevare gli attori, e alla domanda di Strepsiade che gli chiede che cosa stia combinando lassù risponde con la memorabile locuzione ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον, "aeroambulo e scruto il sole" (v. 225). Prima del suo ingresso, un allievo aveva raccontato della volta in cui Socrate se ne stava a guardare il cielo a bocca aperta per studiare i percorsi della luna, quando un gecko gli aveva cacato in bocca (vv. 171-3). Oltre a caratterizzare gli intellettuali, l'opposizione spaziale fra sopra e sotto può essere ri-collegata anche al tema degli squilibri di genere. Come vedremo, Strepsiade è marcato da quella che, con un prestito dal lessico popolare contemporaneo, potremmo chiamare 'sottoneria', trovandosi spesso sia letteralmente sia metaforicamente a sottostare e a guardare da sotto in su varie entità femminili. L'anello di congiunzione fra la chiave anti-intellettualistica e quella di genere è rappresentato dalle divinità che compongono il coro, le Nuvole.

Sebbene nel finale si smarchino da questa associazione, le Nuvole, nuove dee dei nuovi pensatori, sono per la maggior parte della commedia un emblema della connessione fra aria e teorie sofistiche, chiaramente connotata per tutta la commedia in senso assiologicamente negativo¹⁹. A partire dal momento dell'iniziazione al culto delle Nuvole e alle teorie del Pensatoio, anche Strepsiade, il vecchio contadino così abbarbicato al suo mondo, viene contagiato da questa 'aerite', almeno parzialmente. Prima ancora di vederle, l'anima di Strepsiade si è involata (ἡ ψυχὴ μου πεπότηται, v. 319). D'altronde, proprio nella scena dell'iniziazione le Nuvole promettono a Strepsiade che se imparerà le loro dottrine lo attende una gloria che si estende fino al cielo (ταῦτα μαθὼν παρ' ἐμοῦ κλέος οὐρανόμηκες / ἐν βροτοῖσιν ἔξεις, vv. 459-61). Nella conversione di Strepsiade, prontissimo a rinnegare gli dèi tradizionali e abbracciare il culto delle Nuvole, si può vedere quindi un altro esempio della tendenza di Strepsiade a ricercare un'autorità femminile a cui affidarsi. È lo stesso

¹⁹ Sulle Nuvole e le loro funzioni durante la commedia si vedano SEGAL 1969, TAAFFE 1993, 33-4.

Strepsiade, infatti, a sottolineare l'apparenza femminile delle Nuvole (vv. 341-4)²⁰; l'analogia fra la condizione ipergamica di Strepsiade e la sua riverenza nei confronti delle nuove dee è poi sottolineata dalla ricorrenza per ben due volte del verbo ἐπαίρω, già usato in riferimento alla mezzana che aveva combinato il matrimonio, nel senso di 'esaltare'. Al v. 810 sono le stesse Nuvole a descrivere Strepsiade come esaltato, quando incitano Socrate a approfittare dello stato mentale alterato di Strepsiade²¹. Al v. 1457 è invece lo stesso Strepsiade a usare il verbo, rimproverando le Nuvole per aver esaltato in modo ingannevole un vecchio contadino come lui²². In questo secondo caso specialmente, l'immagine è di nuovo quella di Strepsiade sollevato, portato in alto contro la propria volontà, ancora una volta da entità femminili.

Un altro caso si trova nella scena in cui Socrate cerca di far partorire a Strepsiade qualche trovata intelligente per sottrarsi ai debitori. Strepsiade immagina a un certo punto di interferire con il corso della luna, al quale è legata la riscossione dei debiti (vv. 749-56):

Στ.	γυναῖκα φαρμακίδ' εἰ πριάμενος Θετταλὴν καθέλοιμι νύκτωρ τὴν σελήνην, εἶτα δὴ αὐτὴν καθεύρξαίμ' εἰς λοφεῖον στρογγύλον, ὥσπερ κάτροπτον, κατὰ τηροίην ἔχων—	750
Σω.	τί δῆτα τοῦτ' ἂν ὠφελήσειέν σ';	
Στ.	ὅτι εἰ μηκέτ' ἀνατέλλοι σελήνη μηδαμοῦ, οὐκ ἂν ἀποδοίην τοὺς τόκους.	
Σω.	ὁτιγὲν τί δή;	755
Στ.	ὁτιγὲν κατὰ μῆνα τὰργύριον δανείζεται.	

²⁰ Come mostrano i versi successivi, le Nuvole possono cambiare forma, assumendo l'aspetto di vari oggetti e persone, anche maschili (347-55). Tuttavia, il fatto che in greco Νεφέλαι sia un sostantivo femminile e che le Nuvole parlino di sé al femminile (e.g. 806) e siano descritte come dee suggerisce che, al di là delle forme assunte, vadano viste come entità femminili. Sulla natura femminile delle Nuvole si veda più estesamente anche TAAFFE 1993, 33-4.

²¹ Aristoph. *Nub.* 809-11: σὺ δ' ἀνδρὸς ἐκπεπληγμένον / καὶ φανερώς ἐπηρμένον / γνοὺς ἀπολάψεις ὅτι πλείστον δύνασαι.

²² Aristoph. *Nub.* 1456-7: τί δῆτα ταῦτ' οὐ μοι τότ' ἡγορεύετε, / ἀλλ' ἄνδρ' ἄγροικον καὶ γέροντ' ἐπήρατε;

STREPSIADE	Metti che compro un'incantatrice tessala e di notte butto giù la luna, e poi la chiudo in una custodia tonda come uno specchio, e poi la sorveglio tenendola lì...
SOCRATE	Che vantaggio ne avresti?
STREPSIADE	Che vantaggio?! Se non rispunta mai più da nessuna parte nessuna luna, non dovrei più restituire i debiti.
SOCRATE	E perché mai?
STREPSIADE	Perché i soldi si prestano al mese!

Sebbene questa trovata rappresenti uno dei momenti di maggior successo di Strepsiade – e questo la dice lunga sulla quantità e la qualità dei successi del vecchio nel corso della commedia – anche qui Strepsiade dimostra la propria tendenza a puntare al ribasso, a non osare, e a sottostare ad altri – e altre. Anche questo passo può infatti essere ricollegato al tema dell'ipergamia, illustrando ulteriormente la debolezza e lo statuto subordinato di Strepsiade. Come indicazione della scadenza dei pagamenti, la luna è il grande spauracchio di Strepsiade fin dai primissimi versi della commedia (vv. 16-17). Come sottolinea anche la parabasi della commedia²³, la luna è ovviamente anche una dea, Selene, che, come si è ricordato, è protagonista di uno dei miti che illustrano i rischi dell'ipergamia maschile. La dipendenza di Strepsiade dalla luna può dunque essere vista come un'ulteriore allusione all'ipergamia. Nel proprio piano di esorcismo contro la luna e quindi contro lo scorrere del tempo, inoltre, Strepsiade si serve di un'altra persona, non a caso una donna e per giunta schiava²⁴: Strepsiade ha bisogno di una donna per attuare il proprio piano, ed è la maga tessala a detenere il potere effettivo.

Nell'idea di tirar giù la luna si può vedere oltretutto anche un altro aspetto della debolezza di Strepsiade: come è stato già

²³ Nella quale le Nuvole riportano le lamentele della Luna sul trattamento subito dagli Ateniesi (vv. 607-26).

²⁴ Sul fatto che *πριάμενος* non possa essere interpretato come 'ingaggiare', 'assoldare', ma debba riferirsi a un vero e proprio acquisto, e che quindi la donna tessala debba essere vista come una schiava, si veda GUIDORIZZI 1996, *ad loc.*, con riferimenti anche per la fama di maghe delle donne tessale e per le attestazioni di rituali per tirare giù la luna.

abbondantemente notato, Strepsiade punta al ribasso, non riesce a slanciarsi nella progettualità eroica che caratterizza la maggior parte dei protagonisti aristofanei.²⁵ In questo caso, Strepsiade può essere contrapposto in particolare a Trigeo e Pisetero, gli eroi comici più 'aerei'. Trigeo e Pisetero riescono entrambi a raggiungere il cielo, il primo a cavallo di uno scarabeo gigante, mentre il secondo (pur arrivandovi per caso) riesce addirittura a domare la popolazione degli uccelli e a creare in cielo una città. Strepsiade, perfino nella fantasia apparentemente più sfrenata, non sa immaginarsi di andare lui stesso in cielo per sfuggire alle proprie beghe. Come rivela una sua caratterizzazione *en passant* della moglie, Strepsiade dà un valore negativo alla possibilità di volare: Fidippide è figlio di donne εὐπτέροι (v. 800), letteralmente 'dalle belle ali': chiara metafora dell'altezzosità e dello *status* socialmente sovraordinato della moglie di Strepsiade, che però tradisce la sua paura di spingersi troppo in alto²⁶. L'uso del plurale femminile può inoltre suggerire un senso di inferiorità nei confronti non solo delle classi più elevate ma anche del genere femminile: nell'ottica di Strepsiade, Fidippide discende solo da donne, e la matrilinearità di questa indicazione mette in ombra il ruolo e lo status degli uomini. L'aristocrazia, e quindi il potere, è dunque identificato col femminile. In effetti, Strepsiade è sottomesso e si trova spesso in una posizione dipendente nei confronti di entità femminili che lui descrive spesso come più potenti, e superiori a lui anche da un punto di vista spaziale – la mezzana, la moglie, le Nuvole, la Luna, la schiava tessala. Il massimo a cui Strepsiade riesce a ambire, e soltanto in una fantasia, è di tirare giù e far scendere al proprio livello la Luna, in modo da controllarla (sebbene tramite la maga). La dimensione spaziale può dunque esprimere anche rapporti di potere e di squilibrio fra i generi.

²⁵ Cfr. *supra*, n. 2.

²⁶ Aristoph. *Nub.* 800: κάστ' ἐκ γυναικῶν εὐπτέρων καὶ Κοιούρας ("è figlio di donne eccelse e della Cesira").

Ignoranza di sé: not knowing one's place

Al v. 842, nel ricapitolare ciò che Fidippide potrà imparare da Socrate, Strepsiade dice anche γνώσει δὲ σαυτὸν ὡς ἀμαθὴς εἶ καὶ παχύς. Come suggerisce Olson, si può vedere in questo verso un riferimento al principio etico del *gnothi sauton*, il motto delfico che intimava la conoscenza di sé e la consapevolezza del proprio posto nel mondo²⁷. Recentemente, Christopher Moore ha sostenuto che il principio dello *gnothi sauton* ha un ruolo rilevante nelle *Nuvole*, caratterizzando l'insegnamento di Socrate, interessato soprattutto a promuovere una conoscenza di sé che permetta di migliorare sé stessi, e l'atteggiamento delle *Nuvole*, che in diversi punti rivelano a Strepsiade la sua piccolezza²⁸. Anche senza entrare nel merito di questa lettura, possiamo convenire sul fatto che l'idea del conoscere sé stessi e di avere cognizione del proprio posto nel mondo sia senz'altro un tema fondamentale in questa commedia, e suggerire che questo tema è strettamente connesso a quello dell'ipergamia. Come causa dell'ipergamia maschile si può infatti indicare una mancanza di consapevolezza del proprio *status* e del proprio posto nel mondo; come effetto, una perdita del proprio senso di identità sociale. Come abbiamo visto, Strepsiade incolpa del proprio matrimonio la mezzana che lo 'portò su', lo 'esaltò' mettendogli in testa di sposare la gran dama cittadina. Nel corso della commedia, Strepsiade smarrisce il senso della propria identità di contadino per abbracciare degenerazioni tipicamente cittadine come la filosofia socratica, nel disperato tentativo di riparare i danni causati dal proprio matrimonio e dallo stile di vita del figlio.

Prima di indagare più a fondo il tema dell'ignoranza di sé in Strepsiade, può essere utile il confronto con un passo proveniente dalla *Commedia Nuova* che può aiutare a capire meglio l'importanza del conoscere sé stessi in relazione al tema dell'ipergamia

²⁷ OLSON 2021, *ad loc.* Si veda anche la citazione di Hunter alla n. 3 sopra sulla necessità di attenersi a ciò che si conosce come messaggio delle *Nuvole*.

²⁸ MOORE 2015, con riferimenti alle varie interpretazioni del motto delfico (536 n. 5) e della sua presenza nelle *Nuvole* (535 n. 4).

maschile. Nel *Dyskolos* di Menandro, al giovane contadino Gorgia viene offerta la possibilità di un matrimonio ipergamico: Sostrato, suo futuro cognato, vuole combinare un matrimonio fra la propria sorella, che come lui può contare sull'enorme ricchezza del padre Callippide, e Gorgia, che ha invece mezzi molto limitati²⁹. Gorgia si dimostra ben consapevole della pericolosità dell'ipergamia maschile, rifiutando inizialmente la proposta (Men. *Dysc.* 825-34):

Γο.	μείζω δ' ἑμαυτοῦ πράγματ' οὔτε βούλομαι οὔτ' ἂν δυναίμην μὰ Δία βουλευθεῖς φέρειν.	825
Σω.	οὐκ οἶδ' ὅ τι λέγεις.	
Γο.	τὴν ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν δίδωμί σοι γυναῖκα, τὴν δὲ σὴν λαβεῖν— καλῶς ἔχει μοι.	
Σω.	πῶς καλῶς;	
Γο.	οὐχ ἡδύ μοι εἶναι τρυφαίνειν ἀλλοτρίοις πόνοις δοκεῖ, συλλεξάμενον δ' αὐτόν.	830
Σω.	φλυαρεῖς, Γοργία. οὐκ ἄξιον κρίνεις σεαυτὸν τοῦ γάμου.	
Γο.	ἑμαυτὸν εἶναι κέκρικ' ἐκείνης ἄξιον, λαβεῖν δὲ πολλὰ μικρ' ἔχοντ' οὐκ ἄξιον.	
GORGIA	Non voglio, e anche se volessi nemmeno potrei, per Zeus!, prendere cose più grandi di me...	
SOSTRATO	Non capisco che cosa stai dicendo.	
GORGIA	Ti do in moglie la mia sorella, ma prendere io la tua... Non serve, grazie.	
SOSTRATO	Come non serve?	
GORGIA	Non mi sembra bello fare il signore con le fatiche altrui, raccogliendone io i frutti.	
SOSTRATO	Stai farneticando, Gorgia! Tu non ti consideri de- gno di queste nozze!	
GORGIA	Mi considero degno di lei – il fatto è che non mi considero degno di prendere molto avendo poco.	

²⁹ Su questa scena, si vedano e.g. ROSIVACH 2001, IRELAND 1994; sui matrimoni fra ceti diversi nel *Dyskolos*, COX 2002.

Oltre a certificare ulteriormente il carattere umile e insieme il senso di dignità di Gorgia, questo scambio ha anche una funzione apotropaica nei confronti delle insidie dell'ipergamia maschile. Alla fine, Gorgia viene persuaso ad accettare il matrimonio, ma la sua riluttanza e ritrosia prima di farlo appaiono essenziali a garantirlo contro il rischio di smarrire e confondere la propria identità sociale. Gorgia dimostra di avere ben chiaro il proprio *status*, sia economico, sia sociale, sia morale, e le responsabilità e le aspettative che possono conseguirne. In altre parole, Gorgia sa attenersi al principio delfico *gnōthi sauton*. È fondamentale notare però che il valore personale e quello sociale sono tenuti ben distinti: Gorgia si sente degno del matrimonio per le proprie qualità morali, mentre lo considera inattuabile per la propria situazione economica³⁰. Essere consapevoli del proprio posto nel mondo non si traduce necessariamente in un atteggiamento di umiltà, ma richiede un comportamento in linea con la propria dignità.

Conoscere sé stesso, il proprio posto nel mondo – e saperlo abitare, o in alternativa saper modellare il mondo per adattarlo a sé, come vedremo meglio a breve – è proprio ciò che manca a Strepsiade, che si dimostra incapace di far valere la propria dignità di cittadino ateniese maschio adulto e la propria autorità di marito, padre e padrone. Strepsiade permette a tutti, anche ai propri schiavi, di disobbedirgli; si lascia maltrattare e dominare. Pur dichiarandosi spesso consapevole della propria identità di vecchio contadino smemorato (ad es. vv. 129-30, 483-7), inoltre, Strepsiade si lascia coinvolgere in situazioni – si lascia, come abbiamo visto, 'sollevare', 'portare su' – che non possono che portarlo a rovinose cadute. Risulta quindi pateticamente auto-illusoria la proclamazione fatta da Strepsiade ancora all'inizio della commedia: al v. 126, dopo il fallimento nel persuadere Fidippide a andare a scuola da Socrate, Strepsiade gli aveva gridato: "Guarda che io anche se sono caduto non me ne rimarrò al tappeto!", con un'immagine presa dal linguaggio della lotta per descrivere la propria

³⁰ Sulla complessità dello status di una persona e del suo valore (*timé*) come costituito dall'interazione di vari fattori, inclusi elementi di interazione intersoggettiva, si vedano CAIRNS 2019; MAZZINGHI GORI 2025b; 2025a.

intenzione di recarsi egli stesso da Socrate³¹. Difficilmente però si può vedere una vera capacità di reagire ai colpi sferrati dal figlio in quella decisione, che è piuttosto un ripiego intrapreso con titubanza e a malincuore (vv. 129-32). Come vedremo meglio a breve, la reattività annunciata da Strepsiade non emerge in realtà se non alla fine del dramma, quando, al culmine della propria rovina, il vecchio assale i socratici appiccando il fuoco al Pensatoio.

Ancor più grave, almeno dal punto di vista drammatico, della sua incapacità di assumere una postura adeguata al proprio status di cittadino ateniese e capofamiglia è tuttavia l'incapacità di Strepsiade di assurgere a eroe comico vero e proprio. La mancanza principale da parte di Strepsiade consiste in effetti nell'accettazione del mondo così come lui lo percepisce e nella rinuncia a stravolgerlo. In effetti, da questo punto di vista lo *gnothi sauton* va interpretato, più che nel senso dell'identità, nel senso delle possibilità: conoscere il proprio posto nel mondo significa conoscere le proprie possibilità, i propri orizzonti. Come mostrano gli altri eroi comici, nella commedia di Aristofane non è la realtà a tracciare i confini del possibile, che può e deve essere forgiato dalla volontà del protagonista, come nel caso della pace privata magicamente stipulata da Diceopoli negli *Acarnesi*, del volo olimpico di Trigeo nella *Pace*, del colonialismo aereo di Pisetero, o della guarigione miracolosa del dio della ricchezza da parte di Cremilo nel *Pluto*. Al contrario, Strepsiade punta costantemente al ribasso (in modo sia metaforico sia letterale) anziché osare e sovvertire la situazione in cui si trova.

Riguardo a questi punti, si possono apprezzare meglio alcuni aspetti confrontando le *Nuvole* con altre commedie aristofanee. Abbiamo già richiamato *Pace* e *Uccelli* come paralleli di segno opposto rispetto alle *Nuvole* per quanto riguarda il protagonista e la sua proiezione nello spazio: Trigeo e Pisetero non hanno paura di volare, mentre Strepsiade si trova sempre schiacciato verso il basso. Forse non casualmente, *Pace* e *Uccelli* possono essere

³¹ Per altri esempi di questa diffusa metafora sportiva, si vedano Aesch. *Eum.* 589 e Plat. *Euthd.* 277D1-2.

confrontati con le *Nuvole* anche per quanto riguarda l'ipergamia maschile: sia Trigeo sia Pisetero si uniscono nel finale a divinità femminili, rispettivamente Opora, personificazione dell'abbondanza della vendemmia e del raccolto, e Basileia, personificazione del potere detenuto un tempo da Zeus e ora da Pisetero. In questi due casi, però, le due entità femminili non rappresentano due soggetti dotati di volontà e forza autonoma, ma rappresentano le nuove prerogative e soddisfazioni godute dai due protagonisti, restando completamente passive e a disposizione dell'uomo, come dimostra anche il fatto che si tratti di personaggi muti. Trigeo e Pisetero non rischiano minimamente di essere esautorati dalle unioni con Opora e Basileia, che anzi suggellano il loro nuovo *status* sopraelevato. Pertanto, sebbene a prima vista costituiscano ipergamie del tipo più marcato, ovvero quello che troviamo nei miti sulle unioni fra dee e mortali, queste unioni hanno al contrario una valenza positiva in virtù della natura ancillare delle parti femminili (ben lontane dai ruoli di Calipso o Selene nei miti di ipogamia femminile) e del nuovo status della parte maschile, che non è più quello di un comune mortale ma che si basa adesso su un potere enorme e demiurgico³².

Vale la pena citare come parallelo ancora diverso per l'ipergamia maschile il caso di Blepiro, marito di Prassagora, protagonista femminile delle *Ecclesiazuse*. Molto più simile a Strepsiade per il suo carattere né particolarmente brillante né volitivo, Blepiro scivola durante la commedia in una posizione ipergamica, in quanto marito della nuova 'comandante' della città³³. Il matrimonio con Prassagora doveva però essere abbastanza sbilanciato fin dall'inizio, come fa intendere Blepiro quando si lamenta per aver preso moglie così vecchio, insinuando che Prassagora lo tradisca (vv. 323-5), e quando allude alla propria impotenza (vv. 465-9). In

³² Pisetero in particolare assurge a uno status di *tyrannos* (1708) e di divinità (1765).

³³ Come nota ad es. SOMMERSTEIN 1982, 12 n. 55 e *ad loc.*, agli occhi almeno di Blepiro stesso (v. 727) e della schiava di Prassagora (vv. 1124-5), il matrimonio di Blepiro e Prassagora non sembra essere annullato dalla nuova legislazione, che sulla carta aveva stabilito la fine dell'istituto del matrimonio.

una commedia che stravolge le gerarchie e i rapporti tra i generi,³⁴ il fatto che il vecchio Blepiro accetti felice la propria subordinazione alla moglie si inquadra in un gioco di rovesciamenti che esorcizza la valenza negativa dell'ipergamia. A neutralizzarla completamente concorre oltretutto il fatto che a Blepiro, pur non essendo tecnicamente il protagonista della commedia, toccano i piaceri del tipico finale comico, tra i quali l'unione sessuale con due ragazze, facilitata anche dalla moglie stessa (vv. 1136-8)³⁵.

Almeno a giudicare dalle commedie giunte fino a noi, Strepsiade resta quindi isolato nella propria condizione ipergamica negativa. Mentre altri personaggi riescono a disinnescare la valenza negativa dell'ipergamia, nel caso di Strepsiade sono la sua stessa personalità e il suo atteggiamento a impedirglielo. Il suo matrimonio non viene mai messo in discussione; più che costituirne la causa, esso rappresenta in realtà il segno della debolezza intrinseca del vecchio contadino. Con la riscossa del finale, tuttavia, Strepsiade sembra trovare finalmente una consapevolezza di sé e del proprio posto nel mondo, riuscendo, almeno simbolicamente, a ristabilire ruoli e posizionamenti³⁶. Arrampicandosi sul Pensatoio, Strepsiade recupera la posizione sovraordinata da cui era stato lontano a partire almeno dal proprio matrimonio. A fronte delle minacce del figlio che dichiara che picchierà anche la madre,

³⁴ Sulle questioni di genere nelle *Ecclesiazuse*, si vedano ad es. SAÏD 1979; FOLEY 1982, 14-21; TAAFFE 1993, 103-33; SLATER 1997; HALLIWELL 2002, 126-35; TSOUNPRA 2019; COMPTON-ENGLE 2024.

³⁵ La consueta identificazione del personaggio maschile che compare nel finale è stata contestata da OLSON 1987 e 1991, ma difesa da SOMMERSTEIN 1998, 233, e 2016. Mi trovo d'accordo con la lettura offerta ad es. da SOMMERSTEIN 1998, 32, e COMPTON-ENGLE 2024, 258-9, sul fatto che il finale delle *Ecclesiazuse* annulli in parte il rovesciamento dei ruoli apportato dalla ginecocrazia di Prassagora, che non a caso scompare al v. 724 e non ritorna in scena durante il finale. Blepiro diventa quindi un «substitute protagonist» (COMPTON-ENGLE 2024, 259), che riempie il vuoto causato tra l'altro dal fatto, messo in luce da SCOTT 2017, che ai personaggi femminili (anche quelli più positivi e potenti, come Lisistrata e Prassagora) non è concesso di godersi i piaceri alimentari, materiali e sessuali di cui possono e devono godere invece i protagonisti maschili. Si veda HALLIWELL 2002 per la considerazione complementare che il finale delle *Ecclesiazuse* oscura le potenzialità di liberazione sessuale femminile contemplate dal nuovo regime. Sul *gamos* comico, si veda GRILLI 2021a.

³⁶ Sul ribaltamento anche spaziale del finale, si veda MOROSI 2021, 228-30.

Strepsiade reagisce con un atteggiamento di difesa nei confronti della moglie (v. 1444), ristabilendo i ruoli reciproci. Non è un caso che la moglie riemerge solo adesso, e che appaia adesso in una situazione di vulnerabilità. Anziché il solito trionfo con *gamos* del protagonista comico, si ha qui una vendetta che però sembra almeno dare al personaggio la misura delle proprie possibilità, passando dalle chiacchiere sofisticate all'azione trasgressiva, e recuperando forse il proprio ruolo sovraordinato di marito³⁷.

Conclusioni

In questo articolo si è partiti dalla constatazione dell'importanza della situazione matrimoniale di Strepsiade per individuare le varie ramificazioni del tema dell'ipergamia maschile e degli squilibri di genere. Questa analisi fa emergere con più chiarezza l'importanza delle dinamiche di genere nella commedia e la loro codificazione in termini spaziali, mettendo in luce una rete di metafore e rimandi che ne rivelano un livello ulteriore di complessità e spessore. Oltre a evidenziare gli effetti che la situazione coniugale ha avuto su Strepsiade e sulle sue vicende, si è notato come Strepsiade si trovi in una posizione subordinata non solo nei confronti della moglie (e del figlio che di lei costituisce l'ipostasi), ma di tutta una serie di entità femminili, da cui si sente spesso o sovrastato o portato (troppo) in alto. Questo tema innerva a livello metaforico tutta la commedia, con un'opposizione sotto/sopra che, oltre che all'opposizione fra buonsenso popolare e cultura sofisticata, può essere ricondotta anche a questioni di genere e potere. Nella prospettiva chiaramente patriarcale e

³⁷ Il finale della commedia non dà indicazioni sulla sorte di Fidippide. Non è chiaro in quale edificio entri Fidippide quando esce definitivamente di scena al v. 1475, urlando un ultimo insulto contro il padre. La maggior parte dei commentatori ritiene che entri nella casa di Strepsiade, mentre NUSSBAUM 1980, 78, suggerisce che Fidippide vada nel Pensatoio, e che sia quindi soggetto anche lui alla vendetta di Strepsiade. Questa idea sembra però cozzare con il ristabilimento della moralità tradizionale nel finale della commedia: attentare alla vita del proprio figlio sarebbe un sacrilegio di cui difficilmente Strepsiade vorrebbe macchiarsi adesso. Si veda SOMMERSTEIN 1982, *ad loc.*

velatamente misogina delle *Nuvole*, Strepsiade deve tornare a occupare una posizione sovraordinata e a liberarsi dalla subordinazione al femminile. Seguendo questo ragionamento, il tema dell'ipergamia ci ha condotto a quello del conoscere sé stessi. Strepsiade difetta fra le altre cose anche di conoscenza di sé, e in due sensi distinti (e apparentemente contraddittori). Da una parte, Strepsiade si fa trascinare in situazioni, come il matrimonio ipergamico, i debiti, o la scuola socratica, che non si addicono a un vecchio contadino di limitate capacità come lui. Dall'altra, Strepsiade ignora le possibilità positive a cui potrebbe avere accesso se reclamasse il proprio statuto eroico di protagonista comico, capace di crearsi la realtà desiderata. In quanto eroe comico, Strepsiade dovrebbe infischiarne della propria debolezza e osare, intraprendendo qualcosa di grandioso; un barlume di questa energia si trova solo nel finale, in cui Strepsiade riesce almeno a recuperare una posizione sovraordinata in senso aggressivo nei confronti di Socrate e protettivo nei confronti della moglie. La tensione fra le due prospettive rientra perfettamente nella complessità della commedia aristofanea, che fa della contraddizione una delle proprie cifre.

BIANCA MAZZINGHI GORI

Università di Milano

bianca.mazzinghi@unimi.it

ENGLISH TITLE

Gender Imbalances, Celestial Ascents, and Self-ignorance in Aristophanes' *Clouds*

ABSTRACT

This paper examines issues of gender in Aristophanes' *Clouds*, highlighting the importance and the dramatic function of Strepsiades' subordination to various women and female entities such as the Clouds. Strepsiades' hypergamic marriage with an upper-class woman represents his first mistake, which disempowers him and triggers the chain of events that lead to his ruin. By maintaining a position of passivity towards various female entities, Strepsiades relinquishes his

dignity as an Athenian citizen and his stature as a comic hero, proving that he does not know his place in the world. The theme of gender imbalances and that of self-ignorance develop within a spatial metaphorical matrix built on the relationship between low and high, as illustrated for instance by the fact that Strepsiades often feels dragged upward against his will by female figures such as the procuress. By shedding light on the interactions between these thematic and semantic clusters, the article explores further layers of complexity in the *Clouds*.

KEYWORDS

Gender — Women — Class — Subordination — Socrates — Old Comedy — Menander, *Dyskolos* — Aristophanes, *Clouds*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALMANZAR J.M., *Hypogamy*, in *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Family Studies*, Chichester 2016, 1-3.
- BELLOMO M., CIMINO A.M., SALDUTTI V., ZUCCHETTI E. (edd.), *Class and Classics: Subalterns and the Production of Classical Culture*, Berlin forthcoming.
- BRAUND S.M., *Marriage, Adultery, and Divorce in Roman Comic Drama*, in SMITH 2005, 39-70.
- BRICKHOUSE T.C., SMITH N.D., *Socrates on Trial*, Oxford 1989.
- BROSSARD M. (ed.), *Aristophane: Les Femmes et la Cité*, Lyon 1979.
- BUCKLEY R.R., *Hypergamy*, in *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Family Studies*, Chichester 2016, 1-2.
- CAIRNS D.L., *Honour and Kingship in Herodotus. Status, Role, and the Limits of Self-assertion*, «Frontiers of Philosophy in China» 14.1, 2019, 75-93.
- CANEVARO M., LEWIS D., *Between 'The Character of the Athenian Empire' and 'The Origins of the Peloponnesian War' (and beyond): The Popularity of the Athenian Empire Revisited*, «Polis» 41.1, 2024, 176-202.
- CANNITO M., FERRERO CAMOLETTO R., *The Rules of Attraction: An Empirical Critique of Pseudoscientific Theories about Sex in the Manosphere*, «Sexes» 3.4, 2022, 593-607.
- COMPTON-ENGLE G., *Assemblywomen: Gender*, in FARMER, LEFKOWITZ 2024, 247-61.
- COX C.A., *Crossing Boundaries through Marriage in Menander's Dyskolos*, «CQ» 52.1, 2002, 391-4.

- DEL CORNO D., *Introduzione*, in DEL CORNO, GUIDORIZZI 1996.
- DEL CORNO D., GUIDORIZZI G. (edd.), *Aristofane: Le Nuvole*, Milano 1996.
- DOVER K.J. (ed.), *Aristophanes, Clouds. Edited with Introduction and Commentary*, Oxford 1968.
- ESTEVE A., SCHWARTZ C.R., VAN BAVEL J., PERMANYER I., KLESMENT M., GARCIA J., *The End of Hypergamy: Global Trends and Implications*, «Population and Development Review» 42.4, 2016, 615-25.
- FARMER M.C., LEFKOWITZ J.B. (edd.), *A Companion to Aristophanes*, Hoboken (NJ) 2024.
- FOLEY H.P., *The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' Lysistrata and Ecclesiazusae*, «CP» 77.1, 1982, 1-21.
- FRANKO G.F., DUTSCH D. (edd.), *A Companion to Plautus*, Hoboken (NJ) 2020.
- GOLD B.K., *The Wife in Charge, the Husband Humiliated*, in FRANKO, DUTSCH 2020, 165-78.
- GRILLI A., *Storie di Venere e Adone: bellezza, genere, desiderio*, Milano-Udine 2012.
- GRILLI A., *Forme del gamos comico: semantica e ideologia delle strutture temporali nella commedia attica antica*, «Dioniso» n.s. 10/11, 2020-2021, 141-224. [a]
- GRILLI A., *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*, Pisa 2021. [b]
- GRILLI A., MOROSI F., *Aristofane: interpretazione e interpretazioni*, «Dioniso» n.s. 10/11, 2020-2021, 7-35.
- GUIDORIZZI G. (ed.), *Aristofane. Le Nuvole*, Milano 1996.
- HALLIWELL S., *Aristophanic Sex: the Erotics of Shamelessness*, in NUSSBAUM, SIHVOLA 2002, 120-42.
- HENDERSON J. (ed.), *Aristophanes: Essays in Interpretation*, Cambridge 1980 («YCS» 26).
- HUBBARD T.K., *Parabolic Self-Criticism and the Two Versions of Aristophanes' Clouds*, «ClAnt» 5.2, 1986, 182-97.
- HUNTER R.L., *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985.
- IRELAND S., *Personal Relationships and Other Features of Menander*, «ElAnt» 2.4, 1994. <<https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V2N4/ireland.html>> (ultimo accesso 15 dicembre 2025).
- LAPE S., *Reproducing Athens: Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*, Princeton-Oxford 2004.

- LEWIS D.M., CANEVARO M., CAIRNS D.L. (edd.), *Slavery and Honour in the Ancient Greek World*, Edinburgh 2025.
- MARSHALL H.R., *Clouds, Eupolis and Reperformance*, in MARSHALL, KOVACS 2012, 55-68.
- MARSHALL C.W., KOVACS G. (edd.), *No Laughing Matter. Studies in Athenian Comedy*, London-New York 2012.
- MAZZINGHI GORI B., *Roots of Honour. Babies and Recognition Dynamics in Greek Literature and Thought*, «CQ» n.s. 75.1, 2025, 1-12. [a]
- MAZZINGHI GORI B., *Negotiating Respect and Oikeiotēs: The Honour of Menander's Slaves*, in LEWIS, CANEVARO, CAIRNS 2025, 139-58. [b]
- MOORE C., *Socrates and Self-knowledge in Aristophanes' Clouds*, in «CQ» n.s. 65.2, 2015, 534-51.
- MOROSI F., *Disonora il padre: padri e figli tra Nuvole e Vespe*, «Dioniso» n.s. 7, 2017, 5-38.
- MOROSI F., *Lo spazio della commedia: identità, potere e drammaturgia in Aristofane*, Roma 2021.
- NUSSBAUM M., *Aristophanes and Socrates on Learning Practical Wisdom*, in HENDERSON 1980, 43-87.
- NUSSBAUM M., SIHVOLA J. (edd.), *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, Chicago-London 2002.
- OLSON S.D. (ed.), *Aristophanes' Clouds: A Commentary*, Ann Arbor 2021.
- PELLING C. (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990.
- RANSOM C., *Aspects of Effeminacy and Masculinity in the Iliad*, «Antichthon» 45, 2011, 35-57.
- ROSE P.W., *Class in Archaic Greece*, Cambridge-New York 2012.
- ROSEN R.M., *Performance and Textuality in Aristophanes' Clouds*, «The Yale Journal of Criticism» 10.2, 1997, 397-421.
- ROSIVACH V.J., *Class Matters in the Dyskolos of Menander*, «CQ» n.s. 51.1, 2001, 127-34.
- SAÏD S., *L'Assemblée des Femmes: les femmes, l'économie et la politique*, in BROSSARD 1979, 33-69.
- SCOTT N., *Women and the Language of Food in the Plays of Aristophanes*, «Mnemosyne» 70.4, 2017, 666-75.

- SEGAL C., *Aristophanes' Cloud-Chorus*, «Arethusa» 2.2, 1969, 143-61.
- SCHUHMAN E., *Der Typ Der Uxor Dotata in Den Komödien Des Plautus*, «Philologus» 121.1-2, 1977, 45-65.
- SILK M.S., *The People of Aristophanes*, in PELLING 1990, 150-73.
- SILK M.S., *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000.
- SLATER N.W., *Waiting in the Wings: Aristophanes' Ecclesiazusae*, «Arion» 5.1, 1997, 97-129.
- SMITH W.E. (ed.), *Satiric Advice on Women and Marriage: From Plautus to Chaucer*, Ann Arbor 2005.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes: Clouds*, Warminster 1982.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes: Ecclesiazusae*, Warminster 1998.
- SOMMERSTEIN A.H., *On Chremes in Aristophanes' Ecclesiazusae*, «Mnemosyne» 69.6, 2016, 1040-2.
- DE STE. CROIX G.E.M., *The Class Struggle in the Ancient Greek World*, London 1981.
- TAAFFE L., *Aristophanes and Women*, London-New York 1993.
- TSOUMPR N., *Sex Can Kill: Gender Inversion and the Politics of Subversion in Aristophanes' Ecclesiazusae*, «CQ» n.s. 69.2, 2019, 528-44.
- WHITMAN C.H., *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA) 1964.
- WILSON N.G. (ed.), *Aristophanis fabulae*, 2 voll., Oxford 2007.

LAURA FICUCIELLO

I tribunali di Aristofane

1. Introduzione

Le opere di Aristofane ritraggono in modo straordinario il paesaggio urbano ateniese negli anni cruciali compresi tra la Guerra del Peloponneso e la restaurazione della democrazia, durante i quali l'*asty* si trasformò definitivamente in un grosso agglomerato¹: in quel periodo, infatti, a causa dell'instabilità diffusa, si verificò un poderoso inurbamento della popolazione rurale che, costretta a rifugiarsi in città, occupò tutti gli spazi disponibili, comprese le Lunghe Mura, le torri della cinta urbana, il *Pelargikon* e persino le aree di culto, ad eccezione dell'Acropoli e dell'*Eleusinion*².

Ma negli anni a cavallo tra i decenni finali del V e quelli iniziali del IV sec. a.C., in cui la città visse un periodo turbolento anche sul piano istituzionale, la testimonianza di Aristofane si rivela una fonte insostituibile anche nel documentare la cultura politica e sociale ateniese, trasmettendoci uno spaccato, sospeso tra realtà e finzione, su alcuni aspetti specifici, come l'organizzazione e il funzionamento dei tribunali ateniesi, che ci vengono fatti rivivere attraverso la vita quotidiana dei dicasti, in un momento storico che precede le riforme del sistema giudiziario descritte in modo puntuale da Aristotele nell'*Athenaion Politeia*³.

¹ Il tema del sovraffollamento urbano di Atene durante la Guerra del Peloponneso è trattato in particolare negli *Acarnesi*, attraverso il protagonista Diceopoli (*Dikaio-polis*), che esprime tutto il suo disprezzo per la vita urbana e il desiderio di tornare alla sua casa in campagna, lamentando il malcontento causato dalla sovrappopolazione: l'opera riflette magistralmente il disagio degli Ateniesi che, al fine di proteggersi dalle invasioni spartane che devastavano l'Attica, abbandonarono le campagne per rifugiarsi all'interno delle mura della città affrontando condizioni difficili, con molti rifugiati costretti a vivere in spazi ristretti e precari, come i torrioni delle mura cittadine.

² Thuc. II 17.

³ Arist. *Ath. Pol.* 3.6, 16.8, 53.2-3, 57.2-4, 63-69.

Il periodo è quello successivo alla riforma radicale di Efialte che, nel 462 a.C., ridusse i poteri dell'Areopago, trasferendo molte funzioni giudiziarie e amministrative alla *Boule* e ai tribunali popolari⁴. Qualche decennio più tardi, tuttavia, tra la fine del V secolo e il primo quarto del IV secolo a.C., in un contesto di crisi politica e sociale, furono realizzate ulteriori riforme che miravano a garantire maggiore trasparenza, efficienza e partecipazione democratica attraverso la creazione di un archivio centrale di raccolta e codificazione delle leggi, l'istituzione di un collegio di *nomothetai*, e l'introduzione di alcune riforme procedurali, come l'assegnazione giornaliera dei giudici ai tribunali, selezionati con il sistema di sorteggio, e i pannelli dicastici di dimensioni variabili a seconda dei casi da giudicare⁵.

Le commedie di Aristofane si collocano cronologicamente proprio a cavallo di tale breve periodo nel corso del quale i siti, gli edifici, gli strumenti e le procedure giuridiche cambiarono rapidamente e molte volte⁶.

Nelle *Vespe*, in particolare, Aristofane rappresenta i giurati, impersonati dal Coro di eliaisti e da Filocleone, come un gruppo di anziani impoveriti dalla guerra e ossessionati dal potere e dal guadagno perché dipendenti economicamente dal salario di giudice di tre oboli per comprare olio e fichi: essi formano una comunità di sodali composta da uomini di demi vicini che si recano insieme in città incamminandosi con largo anticipo per essere selezionati per il servizio in tribunale, nell'ambito di un sistema giudiziario privo di professionisti e gestito da cittadini dilettanti e magistrati improvvisati nominati per sorteggio⁷.

⁴ Sulle riforme di Efialte, cfr. SEALY 1964; JONES 1987.

⁵ BOEGEHOUD 1972; ROBERTSON 1990; VOLONAKI 2001; ATKINSON 2003; CANEVARO 2013 e 2015.

⁶ Sulle riforme delle procedure giuridiche del V e IV secolo a.C. e sul ruolo delle corti popolari nella democrazia ateniese dopo il ripristino della democrazia nel 410 a.C. e nel 403/2 a.C., in seguito ai colpi di stato oligarchici del Consiglio dei Quattrocento e del regime dei Trenta, si veda CAMMACK 2022.

⁷ Aristoph. *Vesp.* 214-33; cfr. anche Paflagone in Aristoph. *Eq.* 255, e Strepsiade in Aristoph. *Nub.* 863-4.



Figura 1: Il funzionamento del sistema di voto *psephophoria* con l'utilizzo del *kemos* (dis. P. Langmuir, BOEGEHOLD 1995).

Il meccanismo di voto, come prova Filocleone (che si tiene in casa tutta una spiaggia per evitare che gli manchino i sassolini per votare)⁸, rinvia alla *psephophoria*, che prevedeva l'uso di due pietre (*psephoi*)⁹, una per la condanna e una per l'assoluzione, che venivano introdotte attraverso il *kemos*, un coperchio bombato in vimini che univa le due urne utilizzate per la votazione, garantendo la segretezza della procedura (fig. 1)¹⁰. Ricorre inoltre l'uso della *klepsydra*¹¹, per cronometrare le arringhe degli oratori

⁸ Aristoph. *Vesp.* 109-10.

⁹ Sull'uso di *psephoi* come elementi di calcolo, Hdt. II 36.4; Aristoph. *Vesp.* 656; *Ran.* 1251-63.

¹⁰ Aristoph. *Vesp.* 97-9, 1339; Aristoph. *Eq.* 1147-50. Cfr. *sch. vet.* Aristoph. *Vesp.* 99 a-b Koster; *sch. vet.* Aristoph. *Eq.* 1150a Jones; *Ancd.* Bk. I, 275.25-7. Sulla segretezza garantita dal *kemos* nella *psephophoria*, Arist. *Ath. Pol.* 68-9. Sul significato di *kemos* (museruola) in ambito giudiziario, BOEGEHOLD 1963, 366-8; per la ricostruzione del *kemos*, BOEGEHOLD 1995, 28-9, fig. 1; per le attestazioni letterarie del *kemos*, ivi, 211-3.

¹¹ Aristoph. *Vesp.* 93; per l'impiego metonimico del termine, ad indicare un tribunale, *sch. vet.* Aristoph. *Vesp.* 93a-c Koster; Suda, s.v. κλεψύδρα; con la stessa valenza ricorre anche in Aristoph. *Ach.* 693.

e votare sui verdetti¹², e della tavoletta di valutazione in cera, il *pinakion timetikon*¹³, che impiastriava le unghie di Filocleone¹⁴.

Le *Vespe*, degli ultimi decenni del V sec. a.C., è quindi un'opera particolarmente preziosa perché contiene dettagli relativi alla vita giudiziaria ateniese che non si sovrappongono alle informazioni che, tra finzione e realtà, traiamo pochi anni dopo dalle *Ecclesiazuse*: da un confronto tra le due commedie, si deduce chiaramente che, agli inizi del IV sec. a.C., erano intervenuti alcuni cambiamenti procedurali soprattutto per quanto attiene al sistema di assegnazione dei giudici ai tribunali. Nelle *Vespe*, del 422 a.C., i dicasti, che appaiono nel sogno di Sosia come pecore ammantate riunite in assemblea sulla Pnice, sono qualificati come membri di una giuria grazie al bastone (*baktērion/baktería*) di colore simile a quello del tribunale a cui erano assegnati, in accordo con la descrizione aristotelica¹⁵. Per esercitare la funzione di giudice, tuttavia, vigeva il principio del «chi prima arriva meglio alloggia»: le corti, cioè, pubblicavano un programma e il numero dei giudici richiesti per il giorno, e i cittadini che volevano essere *dikastai* facevano la coda all'ingresso del tribunale che era di loro competenza all'inizio della giornata per essere selezionati¹⁶. Si percepisce, tuttavia, che i giurati sapevano o presumevano quale caso avrebbero ascoltato, e si evince che il sistema di assegnazione era meno casuale rispetto a quello descritto da Aristotele¹⁷. Nelle *Nuvole*, del resto, Socrate e Strepsiade discutono su come manipolare l'ordinamento giudiziario, trasmettendo la percezione di un sistema facilmente influenzabile¹⁸.

¹² Arist. *Ath. Pol.* 67.2. Per la ricostruzione della *klepsydra* in base ai rinvenimenti nell'agora di Atene, BOEGEHOOLD 1995, 77-8, tav. 13 (M 1); per le attestazioni letterarie della *klepsydra* in ambito giudiziario, ivi, 226-30, nn. 306-23.

¹³ Aristoph. *Vesp.* 167.

¹⁴ Aristoph. *Vesp.* 106; per il funzionamento di tale sistema di voto, cfr. *sch. vet.* Aristoph. *Vesp.* 106 a-c Koster, in cui si spiega che la linea lunga condanna, la breve assolve (cfr. BOEGEHOOLD 1995, 234-235, nn. 334-6); sui sistemi di voto, LOPEZ-RABATEL 2019.

¹⁵ Aristoph. *Vesp.* 31-3; Arist. *Ath. Pol.* 65.1-2.

¹⁶ Cfr. Aristoph. *Vesp.* 689-90, per l'esclusione dei giurati che arrivano in ritardo.

¹⁷ Arist. *Ath. Pol.* 63-6.

¹⁸ Aristoph. *Nub.* 768-72; 877-1114.

Nelle opere successive al 404 a.C., come nelle *Ecclesiazuse* (392 a.C.), si intuisce che è avvenuta l'introduzione del sistema del sorteggio con le lettere dell'alfabeto tramite l'utilizzo del *klērōtērion*, uno strumento che la protagonista Prassagora propone di adoperare per organizzare banchetti piuttosto che processi¹⁹. L'introduzione di tale dispositivo segna un importante cambiamento nella procedura, perché i giudici, che prima prestavano servizio annualmente presso lo stesso tribunale, venivano sorteggiati ogni giorno per essere assegnati ad un tribunale che quindi era sempre diverso, come indica successivamente Aristotele²⁰. Il passo del *Pluto* in cui si fa riferimento ai giurati che «cercano di avere molte lettere»²¹, suggerisce che il sistema fosse ancora in una fase di sperimentazione²², e che il sorteggio a cui fa riferimento Aristofane non riguardasse l'assegnazione dei giudici ai vari tribunali, ma alle diverse sezioni nell'ambito di una stessa corte²³: il tentativo di iscriversi a più sezioni, infatti, aumentava la possibilità di essere selezionati e ricevere il compenso, alimentando la satira verso il nuovo sistema, vulnerabile a frodi e manipolazioni²⁴.

¹⁹ Aristoph. *Ecc.* 673-86. Cfr. BOEGEHOLD 1984, 23-29.

²⁰ Arist. *Ath. Pol.* 63-9.

²¹ Aristoph. *Pl.* 277-8; 1164-7. Cfr. BOEGEHOLD 1984.

²² La più antica attestazione letteraria del *kleroterion*, contenuta in una commedia di Aristofane, il *Geras* del 410 a.C. (fr. 152 K.-A. = Poll. X 61), sembra fare riferimento ad un dispositivo di tipo diverso rispetto al meccanismo messo a punto successivamente (Dow 1939, 12-13); per la possibilità che *klerotris* sia una variante di *klērōtērion*, BOEGEHOLD 1995, 215-6, n. 266 (*sch. vet.* Aristoph. *Vesp.* 674 a-e Koster).

²³ Le lettere dell'alfabeto (A-K) erano utilizzate per identificare le sezioni dei giurati all'interno delle tribù: ogni giurato riceveva un *pinakion* (tessera identificativa) con una lettera che indicava la sua sezione, e ciascuna sezione era poi assegnata ai tribunali tramite un processo di sorteggio. Ma è anche possibile che le lettere rappresentassero le sezioni interne di un grande tribunale con un elevato numero di giurati, come l'*Heliaia*. Sul problematico meccanismo di funzionamento del *kleroterion*, e sulle possibili variazioni di utilizzo del dispositivo intercorse nel tempo, Dow 1939; BISHOP 1970; THOMPSON, WYCHERLEY 1972, 52-4, 70; CARAWAN 2016. Una restituzione grafica del dispositivo è in BOEGEHOLD 1995, 33, fig. 3; per il frammento dall'*agora* di Atene, ivi, 58, tav. 6; per le testimonianze letterarie del *kleroterion*, ivi, 230-4.

²⁴ La spiegazione in *sch. Tz.* Aristoph. *Pl.* 1166 Massa Positano, che riferisce le lettere nel *Pluto* ai *dikasteria* ateniesi su ciascuno dei quali era scritta una lettera («Nel cortile dell'Areopago, davanti alle porte, è scritto Alfa, nell'*Heliaia* Eta, in quello di *Phreattos* un Delta, e similmente negli altri. Per questo motivo [Aristofane] disse: "Sono desiderosi di essere iscritti in molte lettere"»), non è credibile, perché si tratta di tribunali con competenze diverse e distanti tra loro, motivo per cui è probabile che lo

2. I tribunali di Aristofane tra finzione e realtà

I riferimenti ai tribunali ateniesi nelle commedie di Aristofane sono sempre satirici e finalizzati a criticare il sistema giudiziario, la corruzione, l'eccessiva burocratizzazione e la cultura litigiosa della città.

Spesso, quindi, si tratta di corti fittizie, inventate per enfatizzare la sua critica sociale, come la casa del protagonista delle *Vespe*, Filocleone, che viene trasformata in un tribunale improvvisato per parodiare l'ossessione dei cittadini ateniesi per i processi, al punto che vengono immaginati i *dikasteridia*²⁵, i piccoli tribunali casalinghi che, come gli *Hekateia*, stanno dappertutto, agli incroci viari e davanti alle porte delle case²⁶. A volte i tribunali sono evocati per metonimia dalla *κιγκλῖς*, la cancellata girevole che regolava l'ingresso dei giurati²⁷, o dalle palizzate in legno che correavano intorno alle corti (*δούρακτοι*)²⁸.

In molte opere, tuttavia, si fa riferimento anche a tribunali ateniesi reali, o realistici, che in taluni casi pongono nella condizione di dover stabilire se si tratti di immaginazione o realtà.

I tribunali di Aristofane, quindi, rappresentano un caso di studio per il quale occorre procedere alla comparazione non facile

scoliasta abbia effettuato una commistione tra le notizie di Aristofane e quelle trasmesse da Aristotele (Arist. *Ath. Pol.* 63.1-5, 64.1, 65-6.1); cfr. BOEGEHOLD 1995, 156 (75). Per l'ubicazione del tribunale del *Phreattos* al Pireo, Paus. I 28.11; Phot. *Bibl.* 535a22-34; *Anecd. Bk. I*, 311.17-22. Per la possibile confusione nella tradizione lessicografica tra i tribunali di Zea e *Phreattos* che, in quanto tribunale molto antico, poteva essere situato in un *temenos* al Falero piuttosto che al Pireo, BOEGEHOLD 1974 e 1995, 49-50; per le altre fonti sul *Phreattos*, Id. 1995, 146-8.

²⁵ Aristoph. *Vesp.* 800-4.

²⁶ Sugli *Hekateia* ateniesi posti ai crocicchi e agli incroci stradali, FICUCIELLO 2008, 47-9, 206-8.

²⁷ Aristoph. *Vesp.* 119-24; 774-5 con *sch.* Cfr. Arist. *Ath. Pol.* 65.1; Harp. s.v. *κιγκλῖς*; Poll. VII 122; VIII 124; EM, s.v. *κιγκλῖς*; Lex. *Patmense*, s.v. *κιγκλῖς*.

²⁸ Aristoph. *Vesp.* 385-6, 552-3, 830-1 con *sch.* Cfr. Poll. VIII.17. *Kinklis* e *dryphaktoi* erano presenti anche al *Bouleuterion* (Aristoph. *Eq.* 640-2, 674-675; D. 25.23; Xen. *Hell.* II 3,50 e 55) come parte dello stesso sistema, forse dotato di porta girevole inserita in una recinzione (RHODES 1972, 33-44; Roux 1976), mentre Plutarco riferisce che durante un ostracismo una parte dell'*agora* era recintata con *dryphaktoi* (Plut. *Arist.* 77-8). Per le attestazioni di *kinklis* e *dryphaktoi*, che sembrano assumere significati diversi a seconda dei contesti, BOEGEHOLD 1995, 195-201.

tra la tradizione letteraria e la documentazione materiale contemporanea, il cui accostamento richiede molta prudenza.

Cominciamo dai tribunali reali. L'Areopago, il tribunale aristocratico che si insediava presso l'omonima collina, occupandosi principalmente di casi di omicidio e di questioni religiose²⁹, e che aveva subito una forte contrazione dei poteri dopo le riforme di Efialte³⁰, è del tutto assente nelle commedie, a differenza dell'*Heliaia*, il principale tribunale popolare per dispute civili, politiche e penali³¹: composto da 6000 giurati divisi in sezioni³², viene rappresentato da Aristofane come sede di corruzione e manipolazione politica³³.

Nelle *Vespe* viene menzionato, inoltre, il *Parabyston*, che Aristofane definisce «Tribunale degli Undici»³⁴, un corpo giuridico che sarebbe stato creato da Solone per garantire l'applicazione delle leggi, l'esecuzione delle pene, la supervisione delle prigioni, la confisca e la vendita di beni e tutti i procedimenti legati ai crimini più gravi, come furti, rapimenti e omicidi, e procedure particolari come l'arresto di criminali colti in flagrante (*apagoge*)³⁵. Pausania

²⁹ Sul tribunale dell'Areopago (D. 23.63-70; Arist. *Ath. Pol.* 57.2; Poll. VIII 117 e 125; Phot. *Bibl.* 535a22-24; *Ancd.* Bk. I, 311.10), cfr. MACDOWELL 1963, 98-109; WALLACE 1989; BOEGEHOLD 1995, 3, 44-7, 126-35; BRAUN 1998. Per i resti relativi all'omonima collina, presso la quale sorgeva il santuario delle *Semnai* (Paus. I 28.4-7; cfr. *Ancd.* Bk. I, 253.26), JUDEICH 1931, 299-301; VANDERPOOL 1950, 34-7; TRAVLOS, FRANTZ 1965, in part. 159-63; THOMPSON, WYCHERLEY 1972, 218; sugli *horoi* del *bouleuterion* dell'Areopago, LALONDE 2013.

³⁰ Sui cambiamenti nel tempo dei poteri dell'Areopago, dal rafforzamento dopo le Guerre Persiane al progressivo indebolimento dopo le riforme di Efialte, si vedano, oltre a SEALY 1964, DE BRUYN 1995 e BERTI 2003; per un quadro di sintesi, MARGINESU 2010; si veda inoltre LALONDE 2013.

³¹ Paus. I 28.8; Poll. VIII 121. Per le altre fonti letterarie sull'*Heliaia*, BOEGEHOLD 1995, 162-73. Sui poteri e funzioni dell'*Heliaia*, HANSEN 1981-2.

³² Sul numero dei 6000 giudici all'epoca di Aristofane, cfr. Aristoph. *Vesp.* 660-3.

³³ Aristoph. *Av.* 109-11; *Eq.* 255-6, 897-8; *Nub.* 863; *Vesp.* 88-110; cfr. *sch. vet.* Aristoph. *Av.* 109 Holwerda; *Eq.* 255 e 898; *Nub.* 863; *Plut.* 277 e 1166; *Vesp.* 88, 771-2.

³⁴ Aristoph. *Vesp.* 1108-9. Per l'identità tra il *Parabyston* e il 'tribunale degli Undici', Lys. fr. 116, in Poll. VIII 121; Harp. s.v. *παράβυστον*. Sul tribunale 'degli Undici', si veda, inoltre, D. 24.105. Cfr. anche BOEGEHOLD 1995, 93; BURGESS 2005.

³⁵ Cfr. Arist. *Ath. Pol.* 52.2, in part. per lo svolgimento dei processi ai *kakourgoi*; in base a tale testimonianza è stato dedotto in modo arbitrario che il processo contro Eussiteo per l'uccisione di Erode, che si svolse tra 425 e 415 a.C. in un tribunale chiuso dell'*agora* (Antiph. 5.10-11), si fosse tenuto nel *Parabyston* davanti agli Undici; Aristotele, tuttavia, specifica che in tale tribunale aveva luogo solo la prima udienza seguita dalla

distingue il *Parabyston* dal *Trigonon* per competenze e per colore (uno è verde: *Batrachioun*; l'altro è il rosso: *Phoinikioun*), e per le caratteristiche parlanti dei loro nomi, essendo il primo in una posizione nascosta o poco conosciuta della città, il secondo prendendo il nome dalla forma triangolare³⁶.

Il principale tribunale oggetto di dibattito, tuttavia, è il *Kainon*³⁷, il Tribunale Nuovo, che lo scolio alle *Vespe* annovera come una delle quattro corti che faceva parte di un complesso di *dikasteria* insieme al *Τρίγωνον*, al *Μέσον* e al *Παράβυστον* noti da altri riferimenti letterari³⁸.

L'esistenza del *Kainon* sembra trovare una conferma in un documento frammentario di confisca dei *Poleitai* del 342/1-339/8 a.C. in cui si fa riferimento ad una sistema di corti dei Nuovi Tribunali di cui facevano parte la Prima e la Media, informazione da cui si desume l'esistenza di una ipotetica 'Terza corte'³⁹. Il documento, quindi, conferma l'effettiva denominazione del tribunale *Kainon* che, ai tempi di Aristofane, poteva corrispondere ad una corte singola alla quale se ne aggiunsero, nell'arco di un ottantennio, altre due che avrebbero formato un complesso di almeno tre edifici a carattere giudiziario denominato dei 'Tribunali Nuovi'⁴⁰.

condanna, ma in caso di mancata confessione, gli accusati sarebbero stati giudicati da un tribunale popolare. Per l'esame delle fonti, BOEGEHOLD 1995, 6-8, 11-15 e 184, dove, tuttavia, si discute di un'improbabile associazione tra il tribunale degli Undici/*Parabyston* e un tribunale 'presso le mura', non altrimenti attestato, desunto da un'interpretazione forzata di Aristoph. *Vesp.* 1108-9; per le altre fonti sul *Parabyston*, BOEGEHOLD 1995, 178-83.

³⁶ Paus. I 28.8. Sul *Parabyston* e *Trigonon* come corti distinte, si vedano anche: Poll. VIII 121; *sch. vet.* Aristoph. *Vesp.* 120c Koster; sul *Trigonon*, inoltre: *Anecd.* Bk. I, 307.12; *sch.* 243b Dils in D. 24.123; Harp. s.v. *Τρίγωνον δικαστήριον*; Phot. s.v. *Τρίγωνον*.

³⁷ Aristoph. *Vesp.* 119-20.

³⁸ *Sch. vet.* Aristoph. *Vesp.* 120c Koster. Per il *Parabyston* e il *Trigonon*, vd. *supra*; per il *Meson*, Phot., s.v. *Τρίγωνον*; Poll. VIII 121.

³⁹ Agora XIX, P26, ll. 365-6 (Agora I 1749): [δικαστήριον πρῶτον τῶν καινῶν]; ll. 461-2: δικαστήριον τὸ μέσον τῶν καινῶν. Il *dikasterion to meson ton kainon* è attestato anche in Agora I 5656 = SEG XXV 180, ll. 13-14 (330-322 a.C.).

⁴⁰ Nonostante gli editori dei testi epigrafici abbiano escluso una relazione tra il *Kainon* di Aristofane e i 'tribunali nuovi' delle iscrizioni, perché posteriori di circa 80 anni, si segnala che R.E. Wycherley, isolatamente, invitava a considerare che la denominazione potesse essere rimasta in uso anche molto tempo dopo la realizzazione degli edifici (WYCHERLEY 1978, 60).

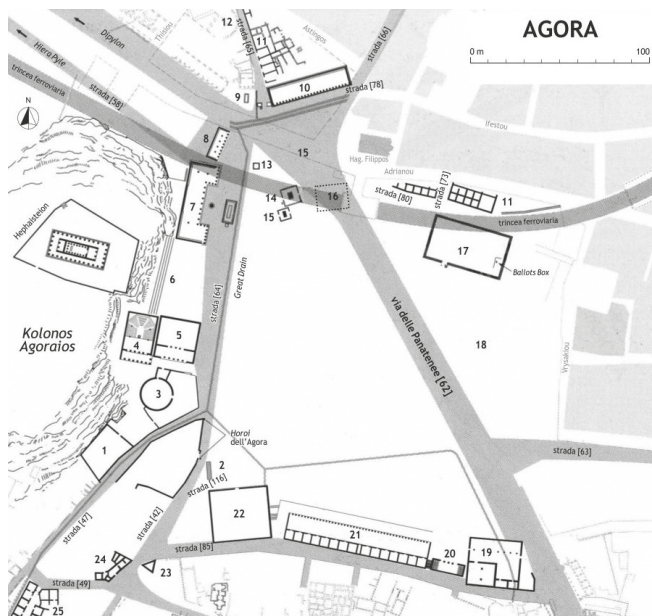


Figura 2: Restituzione dell'*agora* alla fine del V sec. a.C.
(dis. I. Travlos 1970, W.B. Dinsmoor JR. 1982;
riel. da GRECO 2014, "SATAA" 1.3, fig. 512).

1. cd. *Strategheion* / *Poleterion*; 2. Basamento del Monumento degli Eroi Eponimi (fase del V sec. a.C.); 3. *Tholos*; 4. Nuovo *Bouleuterion*; 5. Vecchio *Bouleuterion* (*Metreon* e archivi); 6. Gradini in *poros*; 7. Stoa di Zeus *Eleutherios*; 8. Stoa *Basileios*; 9. Altare; 10. Stoa cd. *Poikile* (delle Erme?); 11. Botteghe; 12. Casa del pozzo J2:4; 13. *Crossroads Enclosure*; 14. Altare dei Dodici Dei; 15. *Eschara*; 16. *Perischoinisma*; 17. Edificio A; 18. Area di abitazioni e botteghe; 19. Zecca; 20. Fontana Sud-Est; 21. Stoa Sud I; 22. Peribolo rettangolare (*Aiakeion*); 23. *Abaton* Triangolare; 24. Casa di Mikion e Menon; 25. Edificio in *poros*.

Risulta complicato, invece, provare ad associare tale deduzione alle informazioni degli scolî e dei lessicografi che elencano quattro corti (*Kainon*, *Parabystron*, *Meson* e *Trigonon*) come parti del complesso definito *ta dikasteria* che, in numerose fonti, a partire da Aristotele, sembra identificare anche un luogo topografico, situato in un distretto specifico della città⁴¹.

⁴¹ Arist. *Ath. Pol.* 63.1-2 e 5; 65.2; sch. vet. Aristoph. *Vesp.* 120c Koster; Phot., s.v. Τρίγωνον; Poll. VIII 121 elenca anche il *Meizon*.

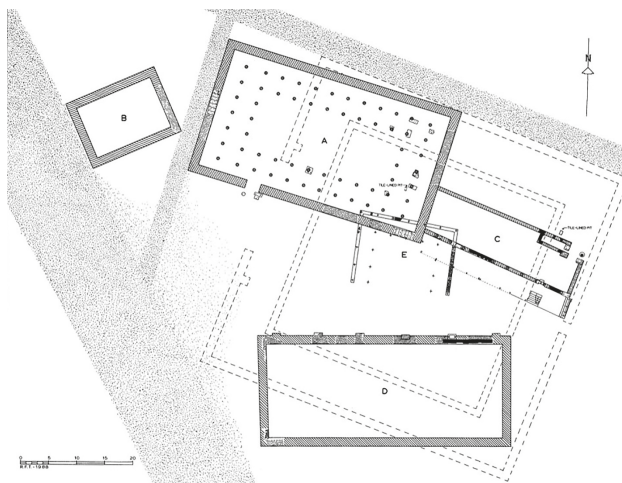


Figura 3: Planimetria degli Edifici A-D
(dis. R.F. Townsend 1988; riel. da TOWNSEND 1995).

Quando ci spostiamo dalle fonti letterarie ed epigrafiche alla realtà archeologica, la questione diventa più complessa, perché si registra la tendenza a proporre attribuzioni basate su combinazioni tra fonti di diversa natura, senza considerare che, nel caso specifico di Atene, la nostra conoscenza sul terreno della città è, tutto sommato, estremamente limitata e basata prevalentemente sulle indagini condotte dalla Scuola Archeologica Americana nell'area dell'*agora* del *Kerameikos* (fig. 2).

3. I tribunali dell'*Agora* del *Kerameikos*

Gli scavi condotti presso il settore orientale dell'*agora* hanno offerto qualche elemento utile all'argomento di cui ci stiamo occupando, perché vi sono stati effettuati alcuni rinvenimenti relativi alle pratiche giudiziarie in connessione a quattro fabbricati, simili per morfologia e, forse, anche per funzioni, che vengono costruiti tra la fine del V ed il IV sec. a.C.⁴² (figg. 2.17; 3-4).

⁴² TOWNSEND 1995b.

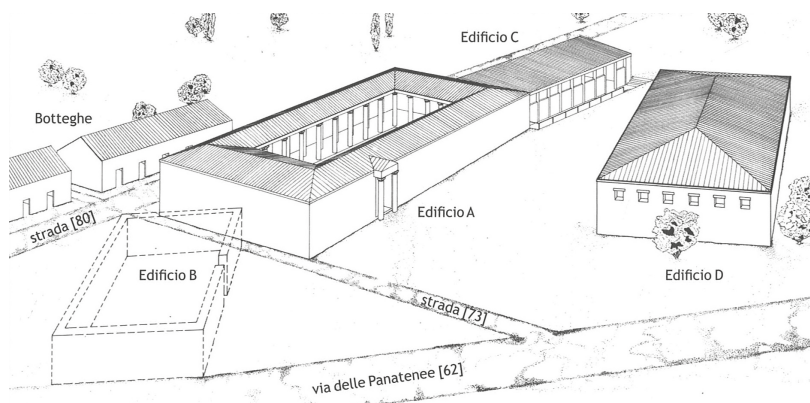


Figura 4: Ricostruzione assonometrica degli Edifici A-D
(dis. R.F. Townsend 1988; riel. da TOWNSEND 1995).

La zona era occupata in precedenza da case-bottega, con annesse attività artigianali anche di tipo metallurgico⁴³, mentre un apprestamento riconducibile ad un *perischoinisma* (spazio recintato con una fune) potrebbe confermare la vocazione giuridica dell'area⁴⁴. Si tratta di una serie di basi in calcare di Kara che, poste immediatamente ad est dell'Altare dei Dodici Dèi e allettate nei primi decenni del V sec. a.C. nel battuto della Via delle Panatenee, erano funzionali ad alloggiare una struttura temporanea definita da pali verticali in legno, legati con funi o corde, che recingevano uno spazio quadrangolare di circa 180 mq (12 x 15 metri) con un ingresso sul lato orientale (figg. 2.16, 5)⁴⁵. L'apprestamento, che presenta non pochi problemi connessi alla cronologia del suo impianto e del suo periodo d'uso (che sembrerebbe circoscritto ad un *range* compreso tra gli inizi e la fine del V sec. a.C.)⁴⁶, è stato

⁴³ Si tratta delle cd. *Rubble Structures*, per le quali vd. TOWNSEND 1995b, 18-23, 137-9, 168-71.

⁴⁴ Per le attestazioni letterarie del lemma *perischoinisma*, WICHERLEY 1957, nn. 529-36.

⁴⁵ SARAGA 2013; CAMP 2015, 473-5. Per il problema stratigrafico della via delle Panatenee, si veda FICUCIELLO 2008, 136-153, in part. 140-3.

⁴⁶ La prima fila, la più settentrionale, interpretata come *balbis*, fu scoperta nel 1972 e datata nella seconda metà del V sec. a.C. (SHEAR 1975, 363-5, tav. 82:d); la seconda fila, scoperta nel 2010-2011, è stata datata agli inizi del V sec. a.C. (cfr. riferimenti nella n. precedente); se è possibile che vi siano stati dei rimaneggiamenti in epoca post-persiana,

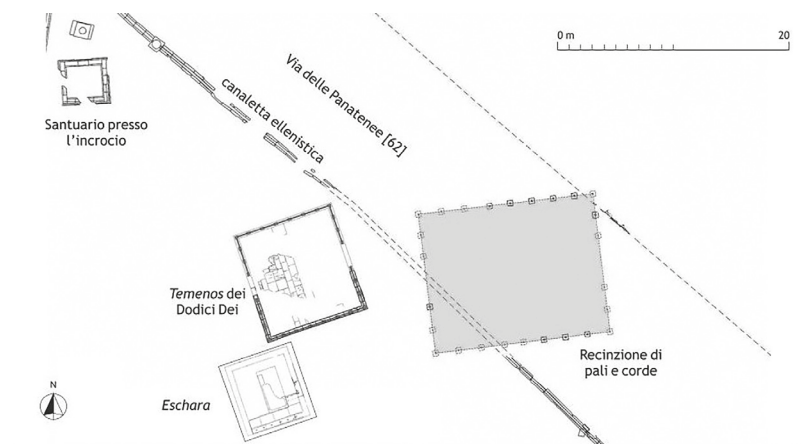


Figura 5: Rilievo delle basi in *poros* per alloggiare la recinzione del *perischoinisma* (da GRECO 2014, "SATAA" 1.3, fig. 653).

messo in relazione con le *ostrakophoriai*⁴⁷, non senza dubbi e perplessità⁴⁸.

La zona dell'*agora* in cui si trova il recinto rappresenta una località di cruciale importanza per la topografia ateniese perché l'area è caratterizzata da una serie di monumenti carichi di un forte valore politico e simbolico: la posizione della recinzione nella piazza, infatti, sembra coerente con il *Perischoinisma* menzionato da Plutarco che pone tale struttura in stretta relazione topografica sia con il *bomos* dei Dodici Dèi che con la statua ellenistica di Demostene⁴⁹, un monumento, quest'ultimo, che

meno chiara è la comprensione della situazione stratigrafica successiva alla fine del V sec. a.C., quando in un primo momento era sembrato che l'apprestamento fosse entrato in disuso: alcuni elementi, infatti, parrebbero attestarne l'obliterazione o la dismissione solo in età ellenistica, in concomitanza con la costruzione del canale lungo il margine occidentale della via delle Panatenee, ma non vi sono ancora elementi definitivi al riguardo; altrettanto problematica è la relazione con il tracciato della via delle Panatenee di epoca classica che appare incompatibile con il percorso attualmente conosciuto: nell'area recintata, infatti, che occupa il centro della carreggiata, sono del tutto assenti le tracce dei carriaggi presenti negli spazi adiacenti (cfr. CAMP 2015).

⁴⁷ LIPPOLIS 2006, 44-50.

⁴⁸ DI CESARE 2020.

⁴⁹ Plut. X *Orat.* 847a: «La statua si trova vicino al *perischoinisma* e all'Altare dei Dodici; è opera di Polieucto». Per la relazione topografica tra la statua di Demostene e

Pausania descrive in prossimità del gruppo dei Tirannicidi in bronzo di *Kritios* e *Nesiotes*⁵⁰. Questi elementi topografici sono di estremo interesse per l'argomento che stiamo trattando perché proprio presso la statua di Armodio, la protagonista delle *Ecclesiastazuse* decide collocare i *kleroteria* per sorteggiare e assegnare i posti per i banchetti che si dovranno tenere nei *dikasteria* e nelle *stoai* al posto dei processi⁵¹.

Il *Perischoinisma* costuirebbe, quindi, un apprestamento del V sec. a.C. che era ancora visibile, se non al tempo di Plutarco, all'epoca della sua fonte, che però non può risalire più indietro dell'età ellenistica per la trasmissione della relazione topografica con la statua di Demostene. Il recinto per le *ostrakophoriai*, tuttavia, era dotato di dieci varchi, uno per ogni tribù, e doveva quindi occupare uno spazio molto ampio, forse al centro della piazza presso l'*Orchestra* e il successivo *Odeion* di Agrippa, e non trovarsi sulla via delle Panatenee⁵².

Sulla base di altre testimonianze letterarie, inoltre, deduciamo che ad Atene dovevano esistere anche altri dispositivi dello stesso tipo del *perischoinisma* dell'*agora*, realizzati in epoche diverse e utilizzati per scopi diversi: Alcifrone, ad esempio, nel II sec. d.C., fa riferimento ai *thesmothetai* inghirlandati d'edera «presso il recinto di corde» in riferimento ad un impianto simile o affine a quello scoperto, ma forse di un'altra epoca, che non necessariamente doveva trovarsi nell'*agora*⁵³; altri riferimenti letterari sono più generici e rimandano a recinzioni provvisorie, assimilabili ai *dryphakttoi*, per circoscrivere spazi per riunioni, consigli e processi presso

il tempio di Ares, cfr. Paus. I 8.2-4. Prima della scoperta delle basi in calcare, si riteneva che il *perischoinisma* fosse collocato sul lato opposto della piazza, tra l'Altare e la *Stoa Basileios*, in base alla testimonianza di Poll. VIII 20 (WHYCHERLEY 1955, 117-8; LAVELLE 1982).

⁵⁰ Paus. I 8.5. Per la base con l'epigramma di Simonide attribuita al gruppo dei Tirannicidi rinvenuta tra il tempio di Ares e l'*Odeion* di Agrippa (IG P 502), BRUNNSÅKER 1971; per l'identificazione del piedistallo monumentale di età ellenistica che avrebbe sorretto il gruppo scultoreo con la base lungo la via delle Panatenee, presso l'*Odeion*, BALTES 2020; STEWART *et al.* 2022.

⁵¹ Aristoph. *Ecc.* 675-90.

⁵² DI CESARE 2020, fig. 12.9.

⁵³ Alciph. *Epist.* 2.3.11.

la *Stoa Basileios*⁵⁴ o presso l'ingresso della *Boule*⁵⁵; sono attestate, infine, le recinzioni erette presso le corti giudiziarie allo scopo di regolamentare l'accesso ai tribunali⁵⁶.

Secondo E. Lippolis sarebbe stata proprio quest'ultima la funzione svolta dalla recinzione dell'*agora* a partire dalla fine del V sec. a.C.⁵⁷, cioè da quando la zona a est della via delle Panatenee fu oggetto di una grande riorganizzazione che, in poco meno di un secolo, portò alla realizzazione di un complesso di quattro edifici a corte centrale, convenzionalmente indicati come Edifici A-D, che si ritengono funzionalmente correlati e che sono stati e identificati come tribunali (fig. 2.17, 3-4)⁵⁸.

L'Edificio A, il più antico e il più grande della serie e, inizialmente, completamente aperto, precede di pochi anni l'Edificio B, collocato presso un trivio definito su un lato dalla via delle Panatenee: risalenti all'ultimo quarto del V sec. a.C., A e B sono coevi alle *Vespe* di Aristofane, mentre ad un periodo successivo risalgono l'Edificio C, a forma di *stoa* (340 a.C. ca.), e l'edificio D (325 a.C. ca.)⁵⁹.

R.F. Townsend, che ha pubblicato gli scavi, ha proposto di riconoscere negli Edifici A-C il complesso delle tre Nuove Corti menzionate nell'epigrafe dei *Poletai* del 342/1 a.C. sopra ricordata⁶⁰, perché le strutture presentano una cronologia coerente con l'iscrizione e una disposizione compatibile con la possibilità di riconoscere nell'Edificio A il tribunale di Mezzo in alternativa al *Proton*, in base alla scelta tra un criterio topografico e uno cronologico, nel B il *Proton* in alternativa al *Meson*, mentre C sarebbe il terzo tribunale più recente⁶¹.

Con la costruzione dell'Edificio D, i tribunali, in accordo con l'enumerazione in alcune fonti, diventerebbero quattro (*Kainon*, *Parabyston*, *Meson* e *Trigonon*), ma è a questo punto che si crea un

⁵⁴ D. 25.23: *perischoinisetai*; Harp., s.v. ἀπεσχοινισμένος; Poll. VIII 123-4.

⁵⁵ Harp., s.v. ἀπεσχοινισμένος.

⁵⁶ Poll. VIII 123-4, 141; il verbo impiegato è *perischoinizein*, ma in VIII 123: περὶ σχοίνισμα [scil. τοῦ δικαστηρίου].

⁵⁷ LIPPOLIS 2006, 47-8.

⁵⁸ TOWNSEND 1995a.

⁵⁹ TOWNSEND 1995b, 24-36, 40-9, 139-42.

⁶⁰ *Agora* XIX, P26, ll. 365-6.

⁶¹ TOWNSEND 1995b, 49.

cortocircuito a causa dell'impossibilità di combinare i nomi trasmessi dalle attestazioni letterarie e le evidenze archeologiche: in base al criterio topografico, se l'edificio A è il *Meson*, in B va riconosciuto il *Trigonon*, perché situato in uno spazio triangolare, e in C il *Parabyston*, come proverebbero alcune tegole con un'iscrizione dipinta, integrata in τὸ π[α]ραβύστο⁶². La Corte degli Undici, tuttavia, esisteva già ai tempi di Aristofane, mentre l'edificio C è più recente; in base a tale restituzione, inoltre, il *Kainon* finirebbe per coincidere con il tribunale più recente, cioè con l'Edificio D, che non esisteva alla fine del V sec. a.C. ed è successivo anche rispetto all'epoca dell'epigrafe.

L'attribuzione dei nomi in base alla successione temporale degli edifici non consente migliori risultati: se l'Edificio A è il *Kainon*, quindi il [δικαστήριον π]ρώτον τῶν καιν[ών] dell'epigrafe, e l'Edificio B è il *Parabyston*, l'Edificio C dovrebbe coincidere con il *Trigonon*, ma in questo caso salta la relazione con la forma o con lo spazio triangolare, e lo stesso risultato si ottiene anche se identifichiamo l'edificio C con il *Meson* e attribuiamo l'Edificio D al *Trigonon*. Alcuni studiosi, infine, hanno proposto di riconoscere nell'Edificio A, che era dotato di un'area interna scoperta di circa 900 metri quadrati, l'*Heliaia*⁶³. Sebbene l'etimologia di *Heliaia* non abbia probabilmente alcuna attinenza con il sole, nonostante la connessione istituita dagli scolasti⁶⁴, le battute di Aristofane sul «prendere il sole all'*Heliaia*» o «giudicare al sole» (ἡλιάσει πρὸς ἥλιον)⁶⁵ farebbero propendere per un edificio scoperto⁶⁶.

Tali attribuzioni, tuttavia, che si basano su una combinazione forzata di riferimenti letterari, iscrizioni ed evidenze archeologiche, non convincono del tutto: innanzitutto il *perischoinisma* dell'*agora*, da cui eravamo partiti, mal si concilia con lo spazio

⁶² SEG XLIV 237; cfr. TOWNSEND 1995b, 47-8.

⁶³ BOEGEHOLD 1995, 10-5; TOWNSEND 1995b, 48-9.

⁶⁴ Sch. vet. Aristoph. Eq. 255a-b Jones; sch. rec. Aristoph. Nub. 863b Koster; sch. vet. Aristoph. Vesp. 88b e 772b, e Koster; sch. vet. Aristoph. Av. 109a Holwerda; inoltre, Suda, s.v. ἡλιαστής; ἥλιος; sch. 63 Dilts in D. 24.21; Anecd. Bk. I, 310.32; EM, s.v. ἡλιαία. Cfr. BOEGEHOLD 1995, 93. Per l'identificazione dell'Edificio A con l'*Heliaia*, BOEGEHOLD 1995, 104-5.

⁶⁵ Aristoph. Vesp. 771-2.

⁶⁶ BOEGEHOLD 1995, 12.

recintato per i sorteggi dei giudici, perché anche tale dispositivo aveva dieci ingressi, uno per ogni tribù, e altrettanti varchi per l'accesso ai *dikasteria*⁶⁷. L'identificazione dell'Edificio A con l'*Heliaia*, inoltre, crea qualche problema perché tale struttura doveva avere una capacità di ca. 6000 persone⁶⁸ (il corpo dei dicasti fu ridotto a 1.500 solo all'epoca di Aristotele)⁶⁹ mentre è stato stimato che il *Building A* avrebbe potuto ospitare circa 1500-2000 giudici. L'*Heliaia* e il *Parabyston*, inoltre, rappresentavano istituzioni forse risalenti a Solone (inizi VI sec. a.C.)⁷⁰, mentre gli edifici A e B dell'*agora* sono datati entro la fine del V sec. a.C.: tale cronologia, che coincide le riforme del sistema giudiziario ateniese a cui si è fatto cenno, ci consente, al massimo, di identificare l'Edificio A con il *Kainon* di Aristofane, e di riconoscere tutto il complesso come quello dei "Tribunali Nuovi" testimoniati delle epigrafi.

Ma ora bisogna soffermarsi un momento sulla funzione precipua di queste strutture dell'*agora* e sui rinvenimenti che sono stati utilizzati per identificarle come tribunali: essi consistono in una serie di oggetti connessi alle note pratiche giudiziarie, tra cui una *klepsydra* del 400 a.C. ca. con un'iscrizione della tribù *Antiochis*, che fu trovata, però, a notevole distanza dall'area in questione, in un pozzo a sud-est della *Tholos*⁷¹, e potrebbe quindi provenire da un edificio per conservare varie attrezzature utilizzate dai pritani nei processi, organizzati per tribù, condotti dalla *boule* o dall'*eklesia*⁷². Tra i rinvenimenti figurano, inoltre: dieci sfere per *kleroterion*, di cui nove provenienti dall'area della *Tholos* e sei con lettere incise, il cui impiego potrebbe essere funzionale, tuttavia, ad assegnare i posti nel *bouleuterion*⁷³; *pinakia*, oggetti molto diffusi

⁶⁷ Arist. *Ath. Pol.* 63.1-2.

⁶⁸ Sui 6000 giudici ad Atene intorno al 422 a.C., Aristoph. *Vesp.* 660-3.

⁶⁹ Arist. *Ath. Pol.* 68.1; cfr. Harp., s.v. ἡλιαία καὶ ἡλιαίσις; Lex. *Patmense*, s.v. ἡλιαία; *And.* Bk. I, 189.20-21; I, 262.10-13; I, 310.28-311.2.

⁷⁰ Arist. *Ath. Pol.* 7.3; D. 23.28 (include Solone fr. 16/a Leão, Rhodes); D. 24.105 (include Solone fr. 23d Leão, Rhodes); Lys. 10.16 (contiene Solone fr. 23c Leão, Rhodes). Cfr. BOEGEHOLD 1995, 17-30, 23, 27; nn. 134, 136 e 138.

⁷¹ BOEGEHOLD 1995, 77-8, 85, tav. 13 (M 1); fig. 4, pozzo H 12:11.

⁷² YOUNG 1939, 282-4.

⁷³ BOEGEHOLD 1995, 65-6. Per la testimonianza di Filocoro (*FGrHist* 328 F 140) in cui si parla dell'introduzione dei posti assegnati nel *bouleuterion* sotto l'arcontato di Glaucippo nel 410/9 a.C., vd. *sch. vet.* Aristoph. *Pl.* 972i Chantry. Cfr. BOEGEHOLD 1995, 155-6, n. 73.

anche nelle tombe e non necessariamente riconducibili ad un uso dicastico⁷⁴; gettoni in bronzo (*tokens*) di svariati tipi per l'accesso a edifici pubblici come tribunali, *bouleuterion*, teatro⁷⁵; alcuni dischetti di bronzo del voto, infine, rinvenuti all'interno dei canali di terracotta dismessi dell'Edificio A, nei livelli che precedono l'obliterazione definitiva dell'edificio (fig. 1.17), vengono interpretati arbitrariamente come oggetti pertinenti ad una *ballot box*, un'urna elettorale (*kibotos*) di cui non vi è alcuna traccia⁷⁶.

Tutti questi ultimi rinvenimenti elencati risalgono all'ultima fase di uso degli edifici A-D che, alla fine del IV sec. a.C., furono interamente distrutti per essere sostituiti, agli inizi del III sec. a.C., da un Edificio con Peristilio che avrebbe replicato le funzioni dei quattro precedenti (fig. 6): dotato di un grande spazio centrale delimitato da colonnati, sarebbe stato progettato per ospitare i tribunali ateniesi, con una struttura che avrebbe potuto accogliere fino a quattro corti, ciascuna con una giuria di 500 membri suddivisi in 25 sezioni, disposte nei quattro angoli del cortile (figg. 7-8)⁷⁷.

La costruzione del Peristilio Quadrato, tuttavia, fu interrotta pochi anni dopo l'apertura del cantiere e poi smantellata definitivamente all'inizio del II sec. a.C. per far spazio alla costruzione della *Stoa* di Attalo (fig. 9): secondo Townsend, il materiale lapideo del Peristilio sarebbe stato riutilizzato per la costruzione della *South Stoa II*, nella zona meridionale dell'*agora* (fig. 9.21) e, in particolare, lo studioso ritiene che lungo l'epistilio siano stati reimpiegati alcuni blocchi con incise sulla superficie a vista alcune lettere, ancora visibili, che non hanno un ordine o una funzione discernibili, e che potrebbero riferirsi ai settori di un edificio precedente con baie di seduta designate e con la funzione di tribunale⁷⁸. Per costruire il Peristilio Quadrato, tuttavia, era stato reimpiegato molto materiale proveniente dallo smantellamento

⁷⁴ BOEGEHOLD 1995, 59-64, tavv. 7-8.

⁷⁵ BOEGEHOLD 1995, 67-76, tavv. 9-11.

⁷⁶ BOEGEHOLD 1995, 37-40, 104-5, n. 6, 111; TOWNSEND 1995b, 27-8. Per la procedura di voto con il *kibotos*, Arist. *Ath. Pol.* 64.

⁷⁷ BOEGEHOLD 1995, 108-13; TOWNSEND 1995b, 50-106, fig. 8.

⁷⁸ TOWNSEND 1995b, 58, 93-4, fig. 4; cfr. BOEGEHOLD 1995, 109-13, 205.

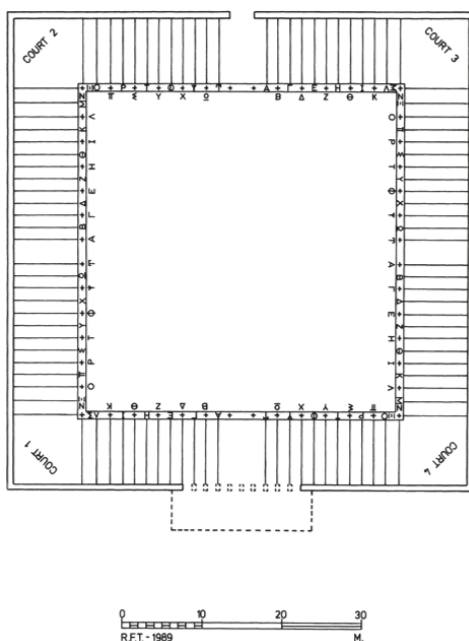


Figura 7: Planimetria dell'Edificio con Peristilio con le ipotetiche corti dei tribunali secondo R.F. Townsend (da TOWNSEND 1995b).

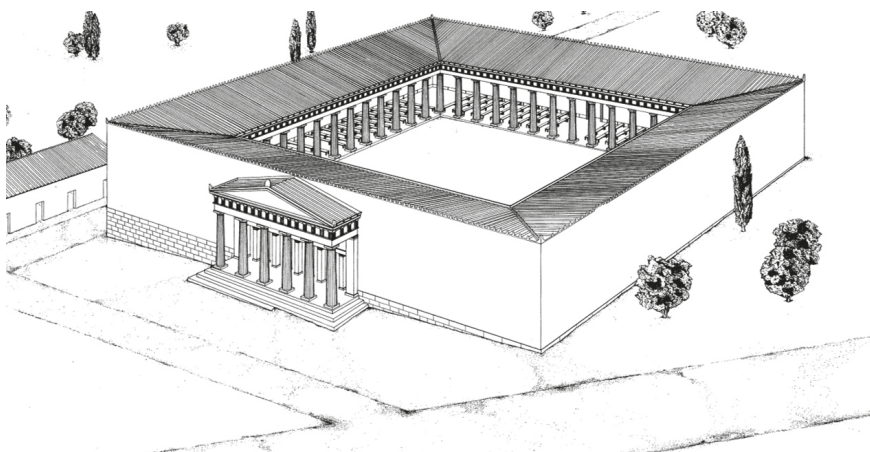


Figura 8: Ricostruzione assometrica dell'Edificio con Peristilio (da BOEGEHOLD 1995, fig. 10).

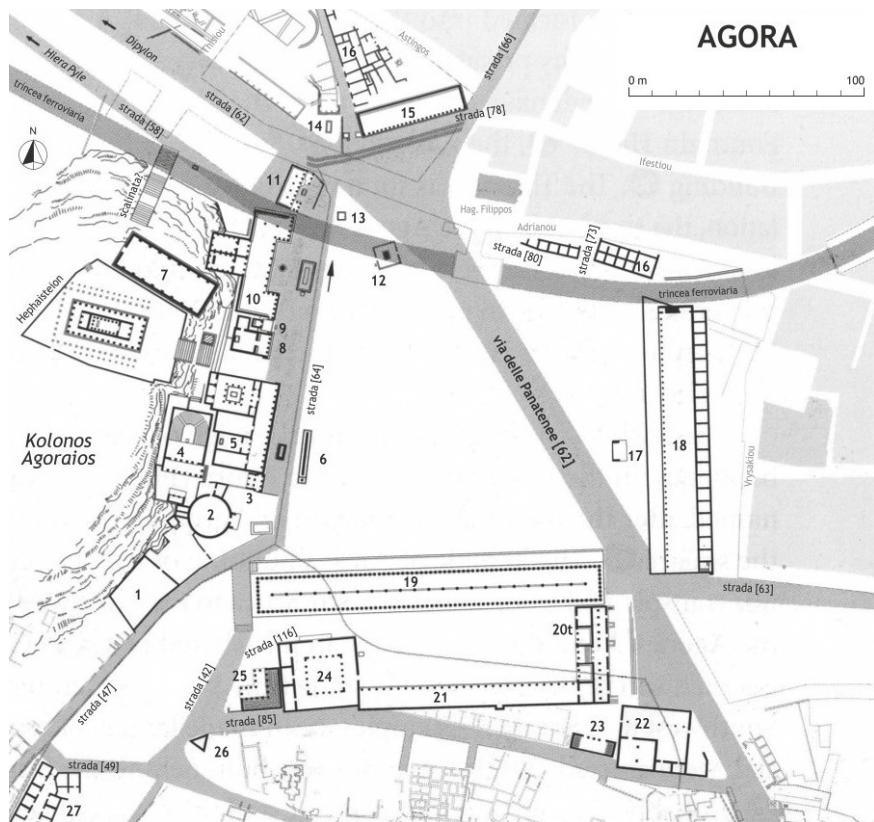


Fig. 9. Restituzione dell'agora di Atene alla fine del II sec. a.C.

(dis. di I. Travlos 1974, W.B. Dinsmoor Jr. 1982;

riel. da GRECO 2014, SATAA 1.3, fig. 518).

1. C.d. *Strategeion*/Poleterion; 2. *Tholos*; 3. *Propylon*; 4. Nuovo *Bouleuterion*; 5. *Metroom*;
6. Monumento degli Eroi Eponimi; 7. Arsenale (?); 8. Cd. Tempio di Apollo *Patroos* (tempietto di Zeus *Phratrios* e *Athena Phratria* in Lippolis 1998/2000); 9. Cd. Tempio di Zeus *Phratrios* e *Athena Phratria* (*naiskos* di Zeus in Lippolis 1998/2000); 10. *Stoa* di Zeus *Eleutherios*; 11. *Stoa Basileios*; 12. Altare dei Dodici Dei; 13. Pozzo J5; 14. Altare;
15. *Stoa* cd. *Poikile* (delle Erme?); 16. Botteghe; 17. *Bema*; 18. *Stoa* di Attalo; 19. *Stoa* di Mezzo;
20. Edificio Est; 21. *Stoa* Sud; 22. Zecca; 23. Fontana Sud-Est; 24. Peribolo rettangolare (*Aiakeion*); 25. Fontana di Sud-Ovest; 26. *Abaton* triangolare; 27. Edificio in *poros*.

o rimodellamento anche di altri edifici dell'*agora* e, per quanto attiene alle lettere incise, esse si trovano anche su elementi del *geison*, successivamente riutilizzati in altri monumenti, con la funzione di consentire il corretto montaggio degli elementi durante la costruzione, secondo una pratica ampiamente diffusa nei cantieri edilizi antichi⁷⁹.

Tornando ai nostri edifici A-D, siamo sicuri che essi costituissero un complesso di tribunali? Un'interpretazione differente è stata prospettata da F. Börner che, nel 1996, riprendendo un'idea avanzata in un primo momento dal Thompson nel 1952, che aveva ipotizzato una funzione commerciale per il Peristilio Quadrangolare⁸⁰, reputa che tali complessi rettangolari siano stati dei mercati recintati perché presentano una forma (una corte aperta o colonnata, interamente circondata da un muro) affine a quella del Mercato di Cesare e Augusto⁸¹.

Una spia che depone a favore di tale ipotesi viene dell'edificio E (fig. 3) che, realizzato dopo la distruzione delle strutture A-D, fu utilizzato, tra la fine del IV e gli inizi del III sec. a.C., come struttura temporanea con funzione commerciale durante la costruzione del Peristilio Quadrato⁸². Va considerato, infine, il cd. *Brick Building* che, eretto dopo la distruzione del Peristilio Quadrato e prima della *Stoa* di Attalo, presenta una struttura in mattoni crudi e un pavimento sopraelevato rispetto al livello del suolo: anche tale edificio non aveva affatto una funzione di tipo giudiziario perché ospitava attività commerciali e artigianali ed era dotato di una fila di cinque negozi, con una stanza anteriore destinata al pubblico e una posteriore per lo stoccaggio, e di ambienti per la vendita di cibi e bevande o connesse con la lavorazione dei metalli⁸³.

⁷⁹ Sui reimpieghi effettuati negli edifici dell'*agora*, TOWNSEND 1995b, 30-4, 61, 103-4, *passim*.

⁸⁰ THOMPSON 1952, 99-102.

⁸¹ BÖRNER 1996, 128-49.

⁸² TOWNSEND 1995b, 36-8.

⁸³ TOWNSEND 1995b, 107-12, fig. 14.

Tutti gli edifici della zona nord-orientale dell'*agora*, inoltre, non solo furono costruiti facendo ricorso prevalentemente a materiale di reimpiego, ma presentano anche un complesso sistema di smaltimento idrico, con reti di canalizzazioni, di drenaggio e bacini di raccolta, che li fa sembrare idonei più per le attività commerciali che per le funzioni pubbliche e giuridiche: sebbene sia appurato che tutta la zona ad est dell'*agora* necessitasse di drenaggi a causa delle infiltrazioni dell'Eridano, è tuttavia ampiamente noto che tale spazio era tradizionalmente destinato allo svolgimento del mercato, funzione alla quale allude chiaramente Aristofane quando impiega il termine *agora* come metafora commerciale⁸⁴.

La vocazione commerciale della zona orientale dell'*agora* è infine provata dalle strutture modeste o temporanee (case-botteghe con cortili e laboratori di bronzisti) realizzate con materiali poveri (mattoni di fango e pietre) che precedono la realizzazione dei nostri edifici e i cui materiali, dopo la distruzione, furono riciclati per la costruzione del Building A⁸⁵: in tale edificio, quindi, si potrebbe verosimilmente riconoscere il primo della serie di capannoni che andavano a comporre i cosiddetti *kykloi* di cui parlano le fonti⁸⁶, cioè i mercati specializzati che erano suddivisi in base al genere di prodotti che vi erano venduti⁸⁷.

Il *perischoinisma* che transennava la via delle Panatenee, se escludiamo che, come ritenuto inizialmente⁸⁸, possa aver avuto un'attinenza con le corse dello stadio, ad esempio fungendo da alloggio per le paratie che dividevano i concorrenti, potrebbe recuperare una funzione strettamente connessa al commercio praticato nella piazza se interpretato come postazione funzionale ai magistrati che erano preposti al servizio di vigilanza urbana

⁸⁴ Per lo spazio ad est dell'*agora* come sede del mercato, FICUCIELLO 2021; per l'impiego del termine *agora* come metafora commerciale in Aristofane, vd. il contributo di E. Greco in questo volume.

⁸⁵ TOWNSEND 1995b, 38-40.

⁸⁶ Harp., Hsch. e Suda, s.v. κύκλος; Poll. VII 11; X 18; Ael. VH II 1; sch. Aristoph. Eq. 137c Jones.

⁸⁷ BÖRNER 1996; FICUCIELLO 2021.

⁸⁸ SHEAR JR. 1975, 363-5.

(*astynomoi*), affinché non fossero violati gli spazi pedonali in cui erano previste restrizioni o interdizioni ai veicoli su ruote⁸⁹, e agli ispettori del mercato (*agoranomoi*), che supervisionavano le merci che arrivavano nell'*agora*, vigilavano sulle transazioni, sovrintendevano alla *kapeleia*, organizzata in base alla tipologia di prodotti e secondo un calendario prestabilito, fissavano i prezzi e controllavano che fosse effettuato il prelievo fiscale (*telos*) attraverso gli esattori (*telonai*)⁹⁰.

Se gli edifici a est dell'*agora* avessero ospitato anche i tribunali, dovremmo ammettere che le funzioni commerciali e quelle giudiziarie condividessero gli stessi spazi – una commistione alla quale potrebbe alludere anche Aristofane⁹¹ – come viene supposto per la successiva Stoa di Attalo, dotata di stanze su due piani ipoteticamente destinate a entrambe le funzioni, e per la Basilica adrianea, fiancheggiata da un profondo portico con botteghe⁹².

Nelle *Vespe*, tuttavia, i tribunali vengono rappresentati come luoghi angusti, nei quali i giudici sostano spesso per lungo tempo in piedi, schiacciati alle pareti, con la testa rivolta verso il basso, immobili e stipati come larve nelle celle⁹³: tale descrizione mal si concilia con i cortili dell'*agora*, mentre è compatibile con ambienti o stanze di strutture come le *stoai* che, nelle *Eccelsiazuse*, sembrano fungere anche da *dikasteria*. Nel suo piano di rifunzionalizzare tutte le strutture della città in vista della condivisione completa, la protagonista, Prassagora, spiega a Blepiro (Aristoph. *Ecc.* 675-89):

⁸⁹ Sulle interdizioni al traffico su ruote nelle città romane, VAN TILBURG 2011.

⁹⁰ Il battuto all'interno del *perischoinisma*, datato al secondo quarto del V sec. a.C. e in uso fino alla fine del secolo, risultava di fattura molto accurata e privo di tracce di carriaggi (SHEAR JR. 1975, 362-3; CAMP 2015, 475). Sugli *agoranomoi* come ispettori del mercato e di tutte le attività connesse al commercio, Aristoph. *Ach.* 723, 824, 968; *Vesp.* 1407; Arist. *Ath. Pol.* 50-51; *Pol.* 1299b17 e 1321b12-14; *Lys.* 22.16; *Pl. Leg.* 917a-b.

⁹¹ Cfr. Aristoph. *Eq.* 1257-8, in relazione alla pseudoetimologia di Agoracrito.

⁹² Per la Stoa di Attalo, FIANDRA 1958; per le botteghe inserite nella facciata della ricca *domus* con *atrium* tra la basilica e la stoa attalide, SHEAR 1973, 142-4. Per la successione delle botteghe lungo il versante settentrionale della piazza in relazione alla viabilità, FICUCIELLO 2008, 165-6, 175-7.

⁹³ Aristoph. *Vesp.* 1109-11.

- Βλ. τὸ δὲ δεῖπνον ποῦ παραθήσεις; 675
 Πρ. τὰ δικαστήρια καὶ τὰς στοιάς ἀνδρῶνας πάντα
 [ποιήσω.
- Βλ. τὸ δὲ βῆμα τί σοι χρήσιμον ἔσται;
 Πρ. τοὺς κρατήρας καταθεῖναι
 καὶ τὰς ὑδρίας· καὶ ῥαψιδεῖν ἔσται τοῖς
 [παιδαρίοισιν
 τοὺς ἀνδρείους ἐν τῷ πολέμῳ, κεῖ τις δειλὸς
 [γεγένηται,
 ἵνα μὴ δειπνῶσ' αἰσχυνόμενοι.
- Βλ. νῆ τὸν Απόλλω, χάριέν γε. 680
 Πρ. τὰ δὲ κληρωτήρια ποῖ τρέψεις;
 εἰς τὴν ἀγορὰν καταθήσω.
 καῖτα στήσασα παρ' Ἀρμοδίῳ κληρώσω
 [πάντας, ὅπως ἂν
 εἰδῶς ὁ λαχὼν ἀπίη χαίρων ἐν ὁποίῳ γράμματι
 [δειπνεῖ
 καὶ κηρύξει τοὺς ἐκ τοῦ βῆτ' ἐπὶ τὴν στοιάν
 [ἀκολουθεῖν
 τὴν βασίλειον δειπνήσοντας· τὸ δὲ θῆτ' ἐς τὴν
 [παρὰ ταύτην, 685
 τοὺς δ' ἐκ τοῦ κάππ' ἐς τὴν στοιάν χωρεῖν τὴν
 [ἀλφιτόπωλιν.
- Βλ. ἵνα κάπτωσιν;
 Πρ. μὰ Δί' ἀλλ' ἵν' ἐκεῖ δειπνῶσιν.
 Βλ. ὅτῳ δὲ τὸ γράμμα
 μὴ ἔξελκυσθῇ καθ' ὃ δειπνήσει, τούτους
 [ἀπελῶσιν ἅπαντες.
- Πρ. ἀλλ' οὐκ ἔσται τοῦτο παρ' ἡμῖν.
- BLEPIRO E il pranzo dove lo servirai?
 PRASSAGORA Trasformerò i tribunali e i portici in refettori.
 BLEPIRO E la tribuna come la userai?
 PRASSAGORA Per metterci i crateri e le brocche d'acqua; e poi servirà ai bambini per recitare le gesta degli eroi in guerra: così se uno è stato vigliacco si vergognerà di andare a pranzo.
- BLEPIRO Buona questa, per Apollo! E le urne dei sorteggi? Cosa te ne farai?

- PRASSAGORA Le collocherò in piazza. Poi radunerò tutti vicino alla statua di Armodio e farò il sorteggio: così chi è estratto sa in quale gruppo mangerà e ci andrà tutto contento. L'araldo annuncerà che quelli della lettera *beta* lo devono seguire per mangiare al portico del re; quelli col *theta* al portico accanto, e quelli della lettera *kappa* andranno al portico del grano.
- BLEPIRO Perché non gli *skappi* la fame?
- PRASSAGORA Ma no, per Zeus! Perché è lì che mangeranno⁹⁴.

Le *stoai* dell'*agora* di Atene, tuttavia, assolvevano ad altre funzioni precipue e non erano necessariamente o formalmente designate come tribunali. La *Stoa Basileios* (fig. 2.8), una delle *sto(i)* ai oggetto del sorteggio di Prassagora⁹⁵, era utilizzata occasionalmente dal Consiglio dell'Areopago e dall'*archon basileus* per le udienze preliminari connesse ai reati di *asebeia* e in alcuni casi di omicidio⁹⁶, e non è escluso che vi si svolgessero banchetti⁹⁷. Per quanto riguarda la vicina *stoa Theta*⁹⁸, possiamo sicuramente escludere l'associazione con il *Theseion* proposta dallo scoliasta ad Aristofane⁹⁹, non solo perché tale edificio non era una *stoa*, ma anche perché il *Theseion* si trovava in un'altra zona della città che non aveva alcuna relazione topografica con l'*agora* del *Kerameikos*¹⁰⁰; anche l'identificazione della *Theta* con la *Stoa Poikile*, perché dotata di dipinti con soggetto *Theseus*, non è convincente, nonostante l'edificio fosse stato la sede di alcuni processi nel IV sec. a.C.¹⁰¹. L'ipotesi credibile è di far coincidere tale portico con la *stoa* dei Traci (*Thrakon stoa*) che, nota anche come *stoa* delle Erme, rappresentava un monumento posto – in accordo con la relazione topografica di vicinanza suggerita da Aristofane – a breve distanza dalla *Stoa Basileios*, nella zona cd. 'delle Erme'

⁹⁴ Il testo di Aristofane è citato dall'edizione di WILSON 2007; la traduzione è mia.

⁹⁵ Aristoph. *Ecc.* 684-5.

⁹⁶ D. 25.23. Cfr. BOEGEHOLD 1995, 44-5, 97.

⁹⁷ BERGQUIST 1990.

⁹⁸ Aristoph. *Ecc.* 684-5.

⁹⁹ *Sch. vet.* Aristoph. *Ecc.* 685c Regtuit.

¹⁰⁰ GRECO 2008, 4-5.

¹⁰¹ D. 45.17; *IG II²* 1641, ll. 25-33; *IG II²* 1670, ll. 34-5.

(fig. 2.10)¹⁰². La *Stoa Kappa*¹⁰³, infine, la cui denominazione sembra connessa a un gioco di parole fonetico e semantico con il verbo *kapto* (mangiare avidamente) del verso successivo, corrisponde all'*Alphitopolis*, la *stoa* in cui si immagazzinavano e, soprattutto, si vendevano gli *alphita*, che è stata riconosciuta nella *Stoa Sud I* adiacente all'*Aiakeion* (fig. 2.21-22), un monumento quest'ultimo che, nel IV sec. a.C., era utilizzato proprio per lo stoccaggio dei cereali¹⁰⁴. La *Stoa Sud I* viene tradizionalmente interpretata come la sede di varie attività: di tipo amministrativo, in relazione alle transazioni commerciali¹⁰⁵; di tipo giudiziario, in relazione ad alcuni tribunali o sezioni di corti giudiziarie¹⁰⁶; di tipo rituale o di rappresentanza, in connessione a pratiche cerimoniali che prevedevano il consumo di pasti collettivi¹⁰⁷.

Il *bema*, infine, sul quale Prassagora propone di alloggiare damigiane di vino e brocche d'acqua mentre i bambini recitano l'epica¹⁰⁸, non può riferirsi alla tribuna della *Prnice*¹⁰⁹ e nemmeno a quella di un generico tribunale¹¹⁰, ma ad un apprestamento reale posto nello spazio dell'*agora*¹¹¹: più che al *lithos* davanti alla *Stoa Basileios*¹¹², sarei propensa a riferirlo ad una piattaforma o pedana per esibizioni rapsodiche che, in accordo con una pratica introdotta da Pisistrato¹¹³, doveva trovarsi proprio nell'*Orchestra* o nelle sue immediate adiacenze, tra cui non escluderei il

¹⁰² DI CESARE 2012, 138-48.

¹⁰³ Aristoph. *Ecc.* 686.

¹⁰⁴ DI CESARE 2012, 148-60.

¹⁰⁵ VANDERPOOL 1968 in base SEG XXIV 157 per il passaggio di consegne dei *metro-nomoi* con misure di bronzo per il grano. Per la funzione commerciale, BÖRNER 1996, 106-19.

¹⁰⁶ THOMPSON, WHYCHERLEY 1972, 74-8.

¹⁰⁷ LIPPOLIS 2012, 86-92; MARCHETTI 2012, 210-7.

¹⁰⁸ Aristoph. *Eccl.* 677.

¹⁰⁹ Aristoph. *Ach.* 683-4; *sch. vet.* Aristoph. *Ach.* 683 b-c Wilson.

¹¹⁰ *Sch. vet.* Aristoph. *Ecc.* 677a-b Regtuit.

¹¹¹ Sui molteplici significati di *bema*, tra i quali è contemplato anche l'*ekklyklema*, cfr. *Anecd. Bk. I*, 219.28-31; Hsch., s.v. βῆμα.

¹¹² Sul blocco in pietra, sul quale prestavano annualmente giuramento gli arconti al momento di entrare in carica (Arist. *Ath. Pol.* 7.1 e 55.5; Philoch. *FGrHist* 328 F 21, *ap. Harp.*, Phot., Suid., s.v. λίθος; Plut. *Sol.* 25.2; Poll. VIII 86), CAMP 2010, 79, fig. 48.

¹¹³ CAROLI 2011.

piedistallo a gradoni recentemente identificato come il supporto del gruppo dei Tirannicidi in alternativa alle fondazioni poste presso la base di Simonide davanti all'*Odeion* di Agrippa¹¹⁴.

La restituzione della scena immaginata nelle *Ecclesiazuse*, quindi, è senza dubbio 'realistica', perché appare coerente, anche nella finzione, con la topografia reale dei monumenti dell'*agora*.

4. *I tribunali delle Vesp*

A differenza delle *stoai* delle *Ecclesiazuse*, non abbiamo nessun elemento per ritenere che i tribunali ateniesi citati nelle *Vesp* dovessero trovarsi nell'*agora* del *Kerameikos*.

Oltre al *Kainon* e al *Parabyston* (Tribunale degli Undici), di cui si è già discusso, nella commedia ricorre il dibattuto tribunale con ἡρώων di *Lykos*¹¹⁵: descritto come un *temenos* recintato da canne di giunco e provvisto di stuoie di canapa¹¹⁶, potrebbe essere un'invenzione comica di Aristofane per alludere in chiave satirica ad un tribunale che nel linguaggio comune era chiamato con altri nomi.

Gli scolî ad Aristofane, tuttavia, collocano l'*heroon* di Lico presso i tribunali, o un tribunale specifico, dove i giudici ricevevano e spartivano con l'eroe la paga dicastica (δικαστικὸν μισθόν) da cui deriverebbe l'espressione «la compagnia di Lico» (Λύκου δεκάς)¹¹⁷. Eratostene, citato in Arpocrazione, e successivamente i lessicografi, spiegano che l'origine dell'espressione comica, poi divenuta proverbiale, derivava da una relazione tra *Lykos* e la corruzione (δεκάζων) perché presso la statua dell'eroe, ritratto in sembianze animali, si riunivano i giudici che accettavano le tangenti in gruppi di dieci, da cui sarebbe derivata l'espressione «la compagnia di Lico»¹¹⁸. Polluce, pur ribadendo la

¹¹⁴ BALTES 2020, fig. 1, nn. 1 e 5.

¹¹⁵ Aristoph. *Vesp.* 387-94, 818-23.

¹¹⁶ Cfr. *sch. vet.* Aristoph. *Vesp.* 394a, c, d Koster.

¹¹⁷ Aristoph. *Vesp.* 389a-c.

¹¹⁸ Harp., s.v. δεκάζων; cfr. Hsch., s.v. Λύκου δεκάς; *Lex. Cantabr.* 349.10; Phot., s.v. Λύκου δεκάς; Suda, s.v. Λύκου δεκάς.

stessa tradizione, include il tribunale di *Lykos* tra quelli ben noti di Atene¹¹⁹. L'idea che *Lykos* nelle sembianze di un lupo assurge a patrono o eroe dei tribunali potrebbe tuttavia essere un'invenzione di commentatori successivi ad Aristofane per spiegare le allusioni nella commedia.

Non ci sono prove concrete, quindi, che confermino l'esistenza reale di un tribunale di *Lykos*. Alcuni riferimenti contenuti nelle *Vespe*, tuttavia, sembrano evocare un luogo preciso connesso a un culto di Apollo che era posto in relazione con un tribunale specifico: nella preghiera di Filocleone, ad esempio, si crea un gioco di parole con un riferimento scherzoso a *Lykos* e, dopo aver creato nel pubblico l'aspettativa di sentire *Lykeios*, il protagonista promette di non pisciare e scorreggiare sul tappetino di canne nel *temenos*, in chiaro riferimento al proverbio ateniese che alludeva alla pratica diffusa di defecare presso il *Pythion*¹²⁰; prima del processo casalingo, inoltre, vengono compiuti rituali in cui viene invocato Apollo Febo, *Pythios* e *Agyeus*¹²¹, mentre secondo alcuni commentatori il Coro farebbe esplicitamente riferimento al culto di Apollo *Patroos* quando invita Filocleone ad invocare i *theoi patroi*¹²². Suggerimento da tali riferimenti, A.L. Boegehold ha proposto di riconoscere tale corte nelle quattro gradinate in *poros* ai piedi del *Kolonos Agoraios* perché contigue al tempio di Apollo *Patroos* che fu visto da Pausania tra il *Metron* e la *Stoa* di Zeus *Eleutherios* (fig. 6.9)¹²³. Il culto di Apollo in questa area, tuttavia, non è attestato prima del IV sec. a.C.¹²⁴, e la funzione di tribunale attribuita alle gradinate ai piedi del *Kolonos Agoraios* è altrettanto aleatoria (fig. 2.6): oltre che come sede del vecchio *bouleuterion*¹²⁵, i gradoni sono stati più recentemente identificati come pertinenti ad un *theatron* arcaico connesso con

¹¹⁹ Poll. VIII 121, τὸ ἐπὶ Λύκῳ.

¹²⁰ Aristoph. *Vesp.* 389-94. Cfr. BOEGEHOLD 1995, 95. Per il gesto di empietà che sarebbe stato commesso da Pisistrato il Giovane presso il *Pythion*, Thuc. VI 61.2.

¹²¹ Aristoph. *Vesp.* 860-84.

¹²² Aristoph. *Vesp.* 386-7. Cfr. e.g. SOMMERSTEIN 1983, *ad loc.*

¹²³ Paus. I 3.4. Cfr. BOEGEHOLD 1967; BOEGEHOLD 1995, 95, 188, fig. 2, tav. 1.

¹²⁴ CROMLEY 2006; LAWALL 2009; *contra* LIPPOLIS 2009.

¹²⁵ MILLER 1995.

le feste Panatenaiche e, più in generale, con gli spettacoli, le cerimonie e gli eventi che si tenevano nell'*agora*¹²⁶.

Può essere di un certo interesse, invece, la tradizione letteraria che connette il toponimo *Lykeios* con l'epiteto di Apollo, che a sua volta sarebbe da collegare a *Lykos*, figlio del re *Pandion* e fratello di Egeo¹²⁷, progenitore della stirpe dei Licomidi (*Lykomidai*) da cui discendeva anche Temistocle. La connessione del toponimo con un tribunale potrebbe essere trasmessa indirettamente da Plutarco che, nell'indicare le basi logistiche degli Ateniesi nello scontro con le Amazzoni, elenca una serie di località che corrispondono alle sedi di tribunali ancestrali (il *Palladion*, l'*Ardeetos* e, infine, il Liceo)¹²⁸. L'*heroon* di *Lykos*, se ammettiamo che sia esistito, doveva quindi trovarsi presso il celebre ginnasio, nel *proasteion* orientale della città, non lontano dalla chiesa di *Agios Nikodemos* che, in origine, era consacrata ad un non altrimenti noto *Lykodemos*¹²⁹.

In tale restituzione non sfugge la relazione, non sappiamo se realistica o parodica, tra il culto di Apollo *Lykeios*, connesso a *Lykos* e ad un ipotetico tribunale che si trovava presso il Liceo¹³⁰, e il culto di Apollo *Delphinios*¹³¹, con l'omonimo tribunale istituito da Egeo¹³², che si trovava nella valle dell'Illiso, non lontano dal *Pythion*¹³³.

¹²⁶ GRECO 2014, 903-8.

¹²⁷ Paus. I 19.3; Hsch. e Suda, s.v. Λυκεῖον ποτόν.

¹²⁸ Plut. *Thes.* 27; cfr. Philoch. *FGrHist* 328 F 13. Cfr. anche Isocr. 18.52; Aeschin. 2.87; D. 23.71; 47.70 e 59.9; Arist. *Ath. Pol.* 57.3; Harp., s.v. Βουλευέσσεως; Phanod. *FGrHist* 325 F 16; sch. 194 Dilts in Aeschin. 2.87; Poll. VIII 118; Suda, s.v. ἐπὶ Παλλαδίῳ; Eust. *ad Od.* 1.321. Per tutte le fonti sul *Palladion*, tribunale preposto a giudicare gli accusati di omicidi involontari e di stranieri e meteci, e di tentato omicidio, BOEGEHOLD 1995, 47-8, 139-46.

¹²⁹ Per una sintesi dei rinvenimenti connessi alla topografia dell'area del Liceo, si veda MARCHIANDI 2011.

¹³⁰ Cfr. Paus. I 19.1 e 3.

¹³¹ Sul santuario di Apollo *Delphinios*, vd. WYCHERLEY 1978, 166-7; ROBERTSON 2005, 52-8; KYRIAKOU 2007, 22-4.

¹³² D. 23.74; 40.11; Arist. *Ath. Pol.* 57.3; Isocr. 12.9; Paus. I 28.10; Poll. VIII 119; Harp., Suda, *EM* e *Lex. Patmense* in D. 23.74; Harp., s.v. ἐφέται. Per tutte le fonti sul tribunale *epi Delphinioi*, che giudicava gli omicidi per giusta causa, BOEGEHOLD 1995, 48-9, 135-9.

¹³³ Sul santuario di Apollo *Pythios* ad Atene, GRECO 2009a.

Sul Liceo possiamo aggiungere qualche altro elemento, perché il luogo viene menzionato esplicitamente da Aristofane nella *Pace* in relazione all'addestramento per gli opliti¹³⁴, e infatti l'area doveva essere in rapporto topografico con l'*Epilykeion*, sede dell'arconte polemarcho¹³⁵. Al ginnasio del Liceo, già attivo nella seconda metà del V secolo a.C. e frequentato assiduamente da Socrate¹³⁶, sembra fare esplicito riferimento anche il Coro dei vecchi dicasti nelle *Vespe* che, per rimarcare la solidarietà con Filocleone, descrivono il protagonista, che risiede non lontano dall'*heroon* di *Lykos*, come se fosse un compagno di ginnasio con il quale in passato avevano condotto imprese militari¹³⁷. Le scene delle *Vespe*, quindi, sembrano evocare spazi e luoghi distanti dal *Kerameikos*.

Resta da chiarire la qualifica di Filocleone come giudice presso il tribunale di *Lykos* in apparente contraddizione con l'attività dello stesso presso l'*Heliaia*.

Ora noi non sappiamo se, sin dai tempi di Solone, esistesse un edificio chiamato *Heliaia* o se l'assemblea pubblica prendesse il nome di *Heliaia* quando si riuniva per giudicare sotto la supervisione dei sei tesmoteti: dopo le riforme di Efialte, infatti, sembra che il nome di *Heliaia* venisse attribuito a tutto il sistema di tribunali popolari, e solo intorno alla metà del IV sec. a.C., quando il numero di eliaisti era ormai notevolmente ridotto, si sarebbe costruito un edificio che portava tale nome¹³⁸.

Il Peribolo rettangolare, costruito tra il VI e gli inizi del V secolo a.C. presso l'angolo sud-occidentale dell'*agora* (fig. 2.22), è stato in passato identificato come *Heliaia* perché, secondo alcuni studiosi, le sue caratteristiche (ampia corte scoperta, recinzione, una capacità di circa 1500 persone) sembrano riconducibili ad un

¹³⁴ Pax 354-6 con sch.; Hsch. e Suda, s.v. Λύκειον; *Anecd.* Bk. I, 277.10-2.

¹³⁵ Arist. *Ath. Pol.* 3.5; cfr. Hsch., s.v. Ἐπιλύκειον; Suda, s.v. ἀρχων; *Anecd.* Bk. I, 449.17-25.

¹³⁶ Pl. *Euthd.* 271a; *Euthphr.* 2a; *Smp.* 223d; D. Chrys. *Or.* 57.11; Ael. *VH* IX 29.7. Cfr. anche Theopomp. *FGrHist* 115 F 136 e Philoch. *FGrHist* 328 F 37 ap. Harp. e Suda, s.v. Λύκειον; Hsch., s.v. Λύκειον; *Anecd.* Bk. I, 277.10-2; Luc. *Anach.* 7; sch. 231 Dilts in D. 24.114; Suda, s.v. γυμνάσια; Harp., s.v. Ἀκαδήμεια; St. Byz., s.v. Λύκειον.

¹³⁷ Aristoph. *Vesp.* 354-64.

¹³⁸ D. 47.12; Arist. *Ath. Pol.* 68.1; cfr. HANSEN 1981-2, 9-15; BOEGEHOLD 1995, 3-6, 17-20, 168 (118).

tribunale¹³⁹, ma è ormai unanimemente accettata l'identificazione di R. Stroud con l'*Aiakeion*¹⁴⁰, edificio nel quale venivano stoccati i cereali provenienti dalla cleruchie di Lemno, Imbro e Sciro secondo quanto previsto dalla Legge di Agirrio del 374 a.C.¹⁴¹

Più in generale, potremmo anche aggiungere che nessuna fonte colloca l'*Heliaia* nell'*agora* del *Kerameikos* e, quindi, non necessariamente tale edificio va ricercato in tale spazio.

Il sogno di Sosia in apertura delle *Vespe* può essere illuminante, perché le pecore ammantate, in chiara allusione agli eliaisti che avevano ricevuto dai tesmoteti il bastone colorato, sono riunite sulla Pnice, l'unico edificio conosciuto di Atene che effettivamente avrebbe potuto consentire il raduno plenario dei 6000 *heliastai*¹⁴², anche se gli edifici che si sono succeduti nel corso del V sec. a.C. non corrispondono ai resti attualmente visibili sulla collina¹⁴³.

Il termine *Heliaia*, prima della costruzione dell'omonimo edificio alla metà del IV sec. a.C., potrebbe quindi indicare l'assemblea plenaria dei dicasti, in accordo con l'etimologia derivante dalla parola ionica ἁλιαία (assemblea) trasmessa da lessicografi e scolasti¹⁴⁴: in quest'ottica tale raduno poteva tenersi nel luogo dell'assemblea per eccellenza, cioè sulla Pnice¹⁴⁵, senza considerare che

¹³⁹ THOMPSON 1954, 33-9; THOMPSON, WYCHERLEY 1972, 62-5; THOMPSON 1988; CAMP 1995, 99-103.

¹⁴⁰ Hdt. V 89.

¹⁴¹ SEG XLIV 35. Cfr. STROUD 1998, 85-108 e 2010, 16-9; *contra* MORENO 2003 e 2007, 113.

¹⁴² Cfr. BOEGEHOLD 1995, 24, nn. 17 e 18.

¹⁴³ L'edificio assembleare sulla Pnice al quale si fa riferimento nelle *Vespe* è riconducibile alla I fase edilizia che, attribuita a Clistene o a Efilte, sfruttava la pendenza naturale della collina, con la cavea rivolta verso la città e il *bema* a valle, e aveva una capacità di circa 5.000-6.000 persone (cfr. Aristoph. *Ach.* 19-33; *Eq.* 754, 783; *Av.* 31-3, 42). Intorno al 404 a.C. ca. la cavea fu ribaltata e accolta in una struttura *ex aggere* con riempimento, di dimensioni tuttavia ridotte rispetto a quelle attualmente visibili che sono ascrivibili alla III fase di età licurghea, con il *bema* posto nella parte alta del declivio e una capacità di 6.500-8.000 persone. Cfr. KOUROUNIOTES, THOMPSON 1932; HANSEN 1982; per la II fase, STANTON 1996; per i calcoli sulla capienza, HANSEN 1996.

¹⁴⁴ Steph. Byz., s.v. ἁλιαία; EM, s.v. ἁλιαία; sch. 63 in D. 24.21; *Ancd.* Bk. I, 310.32; *Lex. Patmense*, s.v. ἁλιαία ap. D. 23.28. Cfr. BOEGEHOLD 1995, 19, 169 (124).

¹⁴⁵ Hsch., s.v. ἁλιαία τὸ δικαστήριον, specifica che l'*ekklesia*, la *boule* e l'*heliaia* sono assemblee distinte, ma in riferimento alla composizione, non al luogo fisico delle riunioni. Per la definizione della Pnice come *dikasterion*, cfr. sch. vet. Aristoph. *Ach.* 683c Wilson.

alcuni lessicografi mettono in relazione l'*Heliaia* con l'*agora* di Cercope¹⁴⁶, che non coincide con l'*agora* del *Kerameikos*¹⁴⁷.

Ma nelle *Vespe* si fa riferimento anche ad altri tribunali: Filocleone, che nel prologo era stato definito da Xantia come un *fileliastes*¹⁴⁸, nell'agone si vanta di avere uno straordinario potere su uomini politici ben noti¹⁴⁹, facendo riferimento ad un particolare collegio di *dikastai* in seno all'*Heliaia*, il Tribunale dei Tesmoteti, che si occupava di casi politici e prevedeva l'uso di giurie popolari molto ampie, e che Antifonte e Andocide sembrano indicare come luogo topografico¹⁵⁰.

Aristotele, inoltre, nell'elencare le funzioni dei tesmoteti (stabilire il numero di dicasti per ciascuna corte e in ciascun processo e gestire tutti i sorteggi) fa riferimento ad una procedura che richiedeva un edificio o uno spazio molto ampio che in alcuni casi coincideva con il *Theseion*¹⁵¹; quest'ultimo si trovava in prossimità topografica con il *Thesmotheteion*, o *Thesmothesion*, un edificio nel quale gli arconti, che vigilavano sulla legislazione e sul funzionamento dei tribunali, si incontravano per prendere pasti insieme, e che varie fonti collocano accanto al Pritaneo, alle pendici orientali dell'Acropoli¹⁵².

¹⁴⁶ Hsch., s.v. ἄγορὰ Κερκώπων; Eust. *Od.* 2.7; 10.552.

¹⁴⁷ Per le fonti sulla *Kerkopia agora*, WICHERLEY 1957, 669-73, e Plut. *Thes.* 36, in riferimento al rimpatrio delle ossa di Teseo nel *Theseion*; un'invocazione a Cercope 'dai piedi di serpente' è in Aristoph. *Vesp.* 438; per l'ubicazione, ROBERTSON 1998; cfr. GRECO 2010, 24.

¹⁴⁸ Aristoph. *Vesp.* 88.

¹⁴⁹ Aristoph. *Vesp.* 605-30; 750-60; 775.

¹⁵⁰ Andoc. 1.28 parla di un *dikasterion* dei *thesmothetai* mentre Antiph. 6.21-4 si riferisce ad una *heliaia* dei *thesmothetai* che successivamente è chiamata *dikasterion*. Una *heliaia* dei *thesmothetai* è attestata anche in IG P 40, ll. 74-6. Cfr. BOEGEHOLD 1995, 5, (96) (97) (130).

¹⁵¹ Arist. *Ath. Pol.* 63.1-2; cfr. Aeschin. 3.13. Per le fonti sul *Theseion*, WICHERLEY 1957, 113-9.

¹⁵² Le principali relazioni topografiche sono istituite tra Arist. *Ath. Pol.* 3.5 e Paus. I 17.1-2 e I 18.1-4; Poll. VIII 111; *And.* Bk. I, 449.19; Hsch., s.v. Πρυτανεῖον; sch. 24 Cufalo in Pl. *Prt.* 337d6. Per l'ubicazione del *Theseion*, LUCE 1998, GRECO 2008, 4-5; per il *Thesmotheteion*, si veda inoltre D. 21.85, che definisce l'edificio *to ton archonton oikema*, in cui prima solo i tesmoteti, poi da Solone tutto il collegio degli arconti, che vigilavano sulla legislazione e sul funzionamento dei tribunali, si incontravano e prendevano pasti insieme; cfr. ROBERTSON 1998, 283-4.

Il baricentro topografico di tutte le operazioni descritte su sorteggi e assegnazioni dei tribunali da parte dei tesmoteti potrebbe quindi non coincidere con l'*agora* del *Kerameikos*.

Nelle *Vespe*, inoltre, si fa riferimento anche ad un altro edificio che si trova sul versante orientale dell'Acropoli: nella parodia del processo casalingo in cui si processano i cani e si chiamano a testimoniare gli oggetti¹⁵³, si allude alle cause intentate per morte accidentale, provocata da animali o oggetti inanimati, che si tenevano nell'*Epalxis*, un tribunale/prigione annesso al Pritaneo¹⁵⁴. Quest'ultimo edificio fungeva anch'esso da tribunale ed era, inoltre, la sede delle udienze preliminari (*prodikasiai*) degli accusati di omicidio durante i tre mesi antecedenti al processo¹⁵⁵.

Attualmente non si riconoscono resti appartenenti al Pritaneo ma, alla luce delle sporadiche ma persistenti confusioni nella letteratura moderna, va ribadito che ad Atene il Pritaneo e la *Tholos* dell'*agora* sono strutture separate e distinte, come aveva già intuito Miller prima della scoperta del santuario di Aglauro¹⁵⁶. Il Pritaneo, che Pausania descrive come vicino al santuario dei Dioscuri¹⁵⁷, dovrebbe trovarsi alle pendici orientali dell'Acropoli¹⁵⁸, e l'*Epalxis*, come suggerisce Miller, doveva essere un suo annesso¹⁵⁹.

Il versante orientale/sud-orientale dell'Acropoli è anche la sede della corte che nelle *Vespe* si riuniva nell'*Odeion* di Pericle¹⁶⁰: tale edificio¹⁶¹, concepito per ospitare i concerti e il proagone

¹⁵³ Aristoph. *Vesp.* 890-1005.

¹⁵⁴ *Ancd.* Bk. I, 243.16-18; *EM*, s.v. ἑπαλξις.

¹⁵⁵ Antiph. 6.42; Phot., s.v. προδικασία; Suda, s.v. προδικασία. Cfr. BOEGEHOLD 1995, 149-50.

¹⁵⁶ MILLER 1978, 4-23, 38-66; per la scoperta del santuario di Aglauro, DONTAS 1983. Sul rapporto *Tholos*/Pritaneo e per la distinzione tra la Pritaneo e *Prytanikon*, LEVI 1923-4; VANDERPOOL 1935.

¹⁵⁷ Paus. I 18.1-3.

¹⁵⁸ Per l'ubicazione del Pritaneo, KALLIGAS 1994, 25-7, che isolatamente identifica l'edificio con l'*Odeion* di Pericle; inoltre: MILLER 1995, 211-2, 243; LUCE 1998, 10-1; ROBERTSON 1998, 287-8, 298-9; SCHMALTZ 2006; GRECO 2009b, 220-228. Per un quadro di sintesi, LONGO 2011, 514-20.

¹⁵⁹ Sull'*Epalxis* come edificio annesso al Pritaneo, MILLER 1978, 18-9.

¹⁶⁰ Aristoph. *Vesp.* 1109.

¹⁶¹ TRAVLOS 1971, 378, 387-91, fig. 91.

delle Dionisie¹⁶², fu impiegato in vari momenti storici anche per assolvere ad altre funzioni e utilizzato come edificio assembleare¹⁶³, come granaio¹⁶⁴, e anche come tribunale, per le cause connesse alle forniture di cereali (*dikai sitou*)¹⁶⁵ e come sede del processo nel quale i Trenta fecero condannare i prigionieri eleusini¹⁶⁶; non è stato escluso, infine, che, per le sue dimensioni e la capacità di ca. 1500 persone, tale edificio possa coincidere con il tribunale chiamato *Meizon*¹⁶⁷, e che, dopo la riduzione del numero dei dicasti, abbia potuto fungere da luogo del raduno plenario dell'*Heliaia*¹⁶⁸.

Alcuni commentatori, infine, in accordo con i lessicografi¹⁶⁹, sono propensi a identificare l'*Odeion* con la sede del 'tribunale dell'arconte'¹⁷⁰, un *dikasterion* che ricorre in un passo delle *Vespe*¹⁷¹ e in un documento epigrafico del 421-20 a.C.¹⁷². Proprio il passo di Aristofane, tuttavia, consente di escludere l'identità tra i due tribunali, non solo perché il Coro delle *Vespe* cita in successione entrambe le corti in chiara opposizione (οἱ μὲν ... οἱ δὲ / οἱ δ'... οἱ δὲ...), ma anche perché nel contesto, in cui si descrive lo sciogliere dei vecchi giudici da un tribunale all'altro, non avrebbe senso nominare due volte lo stesso *dikasterion* con nomi diversi¹⁷³. Sarebbe plausibile che il 'tribunale dell'arconte' possa coincidere con il Pritaneo, sede dell'arconte eponimo, in cui si tenevano anche alcuni processi per omicidio oltre alle udienze preliminari¹⁷⁴, in alternativa alla *Stoa Basileios*, sede dell'*archon Basileus*.

¹⁶² Sch. 145 Dilts in Aeschin. 3.66-7; sch. vet. Aristoph. *Vesp.* 1109a Koster.

¹⁶³ Plut. *Per.* 13.5.

¹⁶⁴ D. 34.37; 59.52; Poll. VIII 33; *Anecd.* Bk. I, 317.31-318.2; Phot., s.v. Ωιδεῖον; Suda, s.v. Ωιδεῖον.

¹⁶⁵ D. 59.52-4; Poll. VIII 33.

¹⁶⁶ Lys. 12.67; Xen. *Hell.* II 4.8-10.

¹⁶⁷ Poll. VIII 121.

¹⁶⁸ Cfr. BOEGEHOLD 1995, 5-6, 9, 11-4, 94, 176.

¹⁶⁹ Phot., s.v. Ωιδεῖον; Suda, s.v. Ωιδεῖον.

¹⁷⁰ BOEGEHOLD 1995, 6.

¹⁷¹ Aristoph. *Vesp.* 1108-9.

¹⁷² IG P 82, ll. 26-8.

¹⁷³ Aristoph. *Vesp.* 1107-9.

¹⁷⁴ BOEGEHOLD 1995, 148-50, 173.

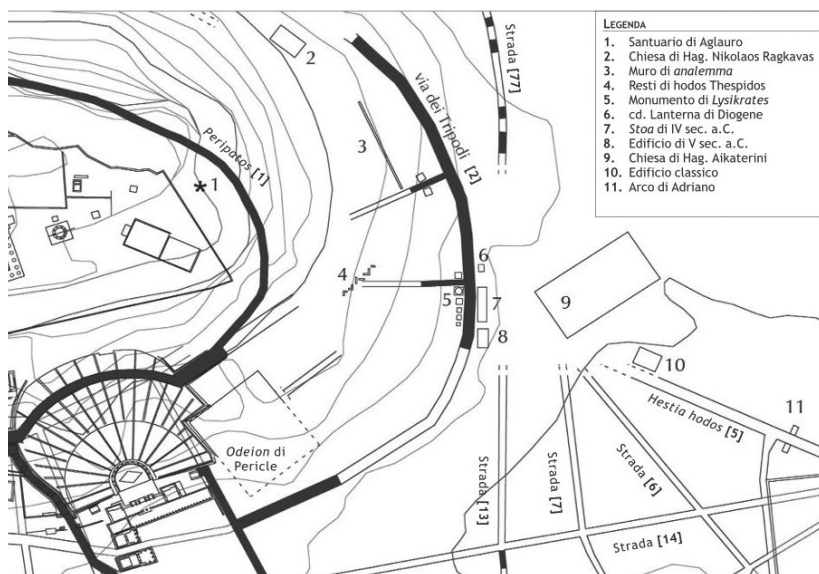


Figura 10: La zona della cd. *Archaia Agora* con le principali emergenze monumentali (da FICUCIELLO 2008).

L'Odeion, il Pritaneo con l'Epalxis, il Thesmotheteion e il Theseion si trovano tutti nella zona sud-orientale dell'asty, nella zona della cd. *agora archaia* (fig. 10).

A una certa distanza dal *Kerameikos*, inoltre, doveva trovarsi anche la corte di *Lykos*, se la riteniamo connessa al Liceo, oppure, in alternativa, il tribunale oggetto della parodia che era correlato ad un culto di Apollo e dotato di *heroon*, in allusione al *Pythion* o al *Delphinion*¹⁷⁵, che, come i tribunali ancestrali del *Palladion*¹⁷⁶ e dell'*Ardettos*¹⁷⁷, gravitavano presso la valle dell'Ilisso¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Per l'ubicazione del *Delphinion*, cfr. TRAVLOS 1971, 83-90; ROBERTSON 2005, 52-8; KYRIAKOU 2007, 22-4.

¹⁷⁶ Per l'ubicazione del *Palladion* nel settore orientale/sud-orientale di Atene, FG^rHist 323 F 18 ap. Plut. *Thes.* 275. Cfr. BOEGEHOLD 1995, 47-8, 97-8.

¹⁷⁷ Presso tale tribunale ogni anno prestavano giuramento gli eliaisti in connessione ad un *heroon* (Hyp. ap. sch. 145 Dilts in Aeschin. 1.64; Poll. VIII 122; Harp., Hsch., Phot., Suda, s.v. Ἀρδῆττός; Ancd. Bk. I, 183.4, I, 207.2-5 e I, 443.24-31).

¹⁷⁸ Per l'ubicazione dell'*Ardettos* presso l'omonima collina, Ancd. Bk. I, 183.4 e I, 443.24-31; Poll. VIII 122; Harp., Hsch. e Suda, s.v. Ἀρδῆττός. Cfr. BOEGEHOLD 1995, 186-7.

Il quadro topografico di riferimento intorno al quale ruotano i luoghi evocati nelle *Vespe*, quindi, riconduce ad un'area distante dall'*agora* del *Kerameikos*.

5. Conclusioni

In conclusione, i tribunali di Atene citati in Aristofane erano sparsi in vari distretti urbani, come prova il coro delle *Vespe* impegnato a correre da una parte all'altra della città, ma ciò che sembra emergere con chiarezza è che, ai tempi del commediografo, il termine *dikasterion/ta dikasteria* viene impiegato per indicare prima di tutto la corte, o il complesso delle corti, e solo secondariamente i luoghi in cui si tenevano i processi, che potevano corrispondere anche a strutture destinate ad altre specifiche funzioni, come la *Pnice*, che poteva fungere da luogo di raduno plenario degli eliaisti, e le *stoai* dell'*agora* del *Kerameikos* citate nelle *Ecclesiiazuse*.

Rimane aperta la questione dell'identificazione del tribunale *Kainon*. I continui incitamenti del coro delle *Vespe* a proporre un discorso 'nuovo' con argomentazioni 'nuove', non consente di escludere che sia parodiata una nuova corte, di recente istituzione, più che un tribunale di recente costruzione¹⁷⁹. Le 'Nuove corti', tuttavia, sono note anche epigraficamente, ma se siamo disposti a identificare tale complesso nelle strutture A-D scoperte nell'*agora*, dobbiamo anche ammettere che, come per le *stoai* delle *Ecclesiiazuse*, doveva trattarsi di edifici polifunzionali, nei quali l'attività giudiziaria coesisteva o si alternava con l'esercizio di pratiche commerciali.

Gli edifici principali in cui si amministrava la giustizia, tuttavia, non si trovavano nell'*agora* del *Kerameikos* ma gravitavano presso l'area alle pendici est e sud dell'Acropoli, dove è plausibile che avvenissero i sorteggi da parte dei tesmoteti. Tale spazio potrebbe coincidere con il *Symbolon*, una località dal nome parlante, che

¹⁷⁹ Aristoph. *Vesp.* 1050-60.

si trovava presso un incrocio viario non distante dalla zona dei tribunali (*para ta dikasteria*)¹⁸⁰. L'espressione *ta dikasteria*, quando sarà usata con accezione topografica¹⁸¹, potrebbe quindi indicare una zona, prossima agli *archeia*, posta ad est o a sud dell'Acropoli. Si tratta, tuttavia, di spazi che conosciamo poco o in modo molto vago e approssimativo: per il momento, quindi, non possiamo che affidare alla nostra potente immaginazione la restituzione della loro forma, struttura e precisa ubicazione.

LAURA FICUCIELLO

Università di Napoli "L'Orientale"

laura.ficuciello@unior.it

ENGLISH TITLE

The Lawcourts of Aristophanes

ABSTRACT

The article examines the Athenian courts depicted in Aristophanes' comedies, comparing fiction and reality. The satirical depiction of courts in works such as *Wasps* and *Ecclesiazusae* highlights the prominent role played by popular courts in Athenian society and political culture between the late 5th and early 4th centuries BCE, a period in which contemporary judicial reforms introduced the system of drawing lots for judges. Despite numerous literary and epigraphic sources and some finds in the *Kerameikos Agora*, the topographical location of these structures remains uncertain and a matter of debate, both due to the ambiguity of the texts and the lack of definitive archaeological evidence. The relationship between the courts and other public buildings, such as the *stoai* of the *Kerameikos agora* or the structures on the eastern

¹⁸⁰ Plutarco parla della località *Symbolon* in relazione alle corti giudiziarie raggiungibili dalla via degli Ermoglifi (Plut. *Mor. De. gen.* 10.580 d-f). YOUNG 1951, 139, 151 e 160, identificò tale luogo presso l'attuale *platia Thissio* per le presunte relazioni con la cd. 'Via dei Marmorari' e con il Peribolo quadrangolare già identificato come *Heliiaia*; cfr. BOEGHOLD 1995, 160 e FICUCIELLO 2008, 48-9. Il principale problema topografico in merito all'ubicazione di tale luogo in un distretto distante dall'*agora* del *Kerameikos* è connesso alla casa di Andocide che viene citata nel passo plutarcheo in relazione ai *dikasteria*: in base al contenuto dell'orazione *De Misteriis*, infatti, tale abitazione doveva trovarsi a breve distanza dal luogo del processo, tenutosi presso la *Stoa Basileios*; il dettaglio topografico, tuttavia, potrebbe rivelarsi poco attendibile se riferito al tempo di Plutarco.

¹⁸¹ Arist. *Ath. Pol.* 63.1-2, 4-5; 64, 1; 65-6, 1; Plut. *Mor. De. gen.* 10.580 d-f.

slope of the Acropolis, including the *Prytaneion*, the *Odeion* of Pericles, and the *Thesmotheion*, is particularly evident. The contribution therefore invites to reflect both on the multifunctional nature of the structures that housed the popular courts and on the complexity of Athenian judicial topography, leaving some interpretative questions open.

KEYWORDS

Aristophanes — Athenian Courts — Lawcourts — Dikasteria — Heliaia

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ATKINSON J., *Athenian Law and the Will of the People in the Fourth Century BC*, «AClass» 46, 2003, 21-47.
- BALTES E.P., *A Monumental Stepped Statue Base in the Athenian Agora*, «Hesperia» 89, 2020, 339-77.
- BERGQUIST B., *Sympotic Space: A Functional Aspect of Greek Dining-Rooms*, in MURRAY 1990, 37-65.
- BERTI M., *Il «dogma» e l'egemonia dell'Areopago ad Atene ([Aristot.] Ath. Pol. XXIII 1-2)*, «Dike» 6, 2003, 115-38.
- BISHOP J.D., *The Cleroterium*, «JHS» 90, 1970, 1-14.
- BOEGEHOLD A.L., *Toward a Study of Athenian Voting Procedure*, «Hesperia» 32, 1963, 366-74.
- BOEGEHOLD A.L., *Philokleon's Court*, «Hesperia» 36, 1967, 111-20.
- BOEGEHOLD A.L., *The Establishment of a Central Archive at Athens*, «AJPh» 76, 1972, 23-30.
- BOEGEHOLD A.L., *Ten Distinctive Ballots: The Law Court in Zea*, «CIAnt» 9, 1974, 7-19.
- BOEGEHOLD A.L., *Many Letters: Aristophanes Plutus 1166-1167*, in RIGSBY 1984, 23-9.
- BOEGEHOLD A.L. (ed.), *The Lawcourts at Athens: Sites, Buildings, Equipment, Procedure and Testimonia*, Princeton 1995 ("The Athenian Agora" XX-VIII).
- BORLENGHI A., CHILLET C., HOLLARD V., LOPEZ-RABATEL L., MORETTI J.-C. (edd.), *Voter en Grèce, à Rome et en Gaule. Pratiques, lieux et finalités*, Paris 2019.
- BÖRNER F., *Die bauliche Entwicklung Athens als Handelsplatz in archaischer und klassischer Zeit*, München 1996.

- BRAUN M., *Die „Eumeniden“ des Aischylos und der Areopag*, Tübingen 1998.
- BRUNNSÅKER S., *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes*, Stockholm 1971.
- BURGESS S.J., *The Athenian Eleven: Why Eleven?*, «Hermes» 133, 2005, 328-36.
- CAMMACK D., *The Popular Courts in Athenian Democracy*, «Journal of Politics» 84.4, 2022, 1997-2010.
- J. McK. CAMP II, *Square Peribolos*, in BOEGEHOLD 1995, 99-103.
- J. McK. CAMP II, *The Athenian Agora. Site Guide*, Princeton 2010.
- J. McK. CAMP II, *Excavations in the Athenian Agora, 2008-2012*, «Hesperia» 84, 2015, 467-513.
- CANEVARO M., *Nomothesia in Classical Athens: What Sources Should We Believe?*, «CQ» 63, 2013, 139-60.
- CANEVARO M., *Making and Changing Laws in Ancient Athens*, in CANEVARO, HARRIS 2015 <<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199599257.013.4>> (ultimo accesso 7 febbraio 2026).
- CANEVARO M., HARRIS E. (edd.), *Oxford Handbook of Ancient Greek Law*, Oxford 2015.
- CARAWAN E., *Court Reform, Klērōtēria, and Comic Testimony*, «CJ» 111, 2016, 385-416.
- CAROLI M., *Gli scribi del tiranno, i librai del demos*, «ASAA» 89, 2011, 9-24.
- CAVALIER L., DESCAT R., DES COURTILS J. (edd.), *Basiliques et agoras de Grece et d'Asie Mineure*, Bordeaux 2012.
- COULSON W.D.E., PALAGIA O., SHEAR JR. T.L., SHAPIRO H.A., FROST F.J. (edd.), *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy*. Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classical Studies at Athens (December 4-6, 1992), Oxford 1994.
- CROMEY R.D., *Apollo Patroos and the Phratries*, «AC» 75, 2006, 41-69.
- DE BRUYN O., *La compétence de l'Aréopage en matière de procès publics: des origines de la polis athénienne à la conquête romaine de la Grèce (vers 700-146 avant J.-C.)*, Stuttgart 1995.
- DI CESARE R., *Studio storico-topografico di un brano aristofaneo (Ecclesiazuse, 681-686)*, «ASAA» 90, 2012, 137-66.
- DI CESARE R., *Performing Athens: Urban Spaces and Polis Identity c. 530-470 BCE*, in MEYER, ADORNATO 2020, 189-210.
- DONTAS G., *The True Aglaurion*, «Hesperia» 52, 1983, 48-63.

- DOW S., *Aristotle, the Kleroteria, and the Courts*, «HSPH» 50, 1939, 1-34.
- DROUGOU S., EUGENIDOU D., KRITZAS C., PENNA B., TSOURTI I., GALANI-KRIKOU M., RALLI E. (edd.), *ΚΕΡΜΑΤΙΑ ΦΙΛΙΑΣ. Τιμητικός Τόμος για τον Ιωάννη Τουράτσογλου*, Β. Επιγραφική, αρχαιολογία, varia, Athina 2009.
- FIANDRA E., *La stoa di Attalo nell'agora ateniese*, «Palladio» 8, 1958, 97-116.
- FICUCIELLO L., *Le Strade di Atene*, Atene 2008 ("SATAA. Studi di Archeologia e di Topografia di Atene e dell'Attica" 4).
- FICUCIELLO L., *Strade commerciali ed economia urbana di un quartiere di Atene*, in MAINET, MORARD 2021, 9-26.
- FORSÉN B., STANTON G.R. (edd.), *The Pnyx in the History of Athens*. Proceedings of a International Colloquium Organized by the Finnish Institute at Athens (1994), Helsinki 1996.
- GRECO E. (ed.), *Teseo e Romolo. Le origini di Atene e Roma a confronto*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Atene, 30 giugno – 1 luglio 2003), Atene 2005 ("Tripodes" 1).
- GRECO E., *Atene: traffico urbano e percorsi cerimoniali nella 'città a forma di ruota'*, in MERTENS 2008, 3-12.
- GRECO E., *Nota sul santuario di Apollo Pizio ad Atene*, in DROUGOU et al. 2009, 291-7. [a]
- GRECO E., *Su alcuni studi di topografia ateniese alla SAIA: vecchie ipotesi e nuove prospettive*, «ASAA» 87, 2009, 217-33. [b]
- GRECO E., *Sulla Topografia di Atene: un'introduzione ai problemi*, in GRECO 2010-2015, vol. I (2010), 19-43.
- GRECO E., *L'Agora del Ceramico e i suoi 'predecessori'*, in GRECO 2010-2015, vol. III (2014), 895-917.
- GRECO E. (ed.), *Topografia di Atene, Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, 8 voll., Atene-Paestum 2010-2015 ("SATAA. Studi di Archeologia e di Topografia di Atene e dell'Attica" 1.1-8).
- HANSEN M.H., *The Athenian Heliia from Solon to Aristotle*, «C&M» 33, 1981-1982, 9-47.
- HANSEN M.H., *The Athenian Ecclesia and the Assembly-Place on the Pnyx*, «GRBS» 23, 1982, 241-9.
- HANSEN M.H., *Reflections on the Number of Citizens Accomodated in the Assembly Place on the Pnyx*, in FORSÉN, STANTON 1996, 23-33.
- HANSEN M.H., RAAFLAUB K. (edd.), *Studies in the Ancient Greek Polis*. Papers from the Copenhagen Polis Centre 2, Stuttgart 1995 («Historia» Einzel. 95).

- JONES L.A., *The Role of Ephialtes in the Rise of Athenian Democracy*, «CIAnt» 6, 1987, 53-76.
- JUDEICH W., *Topographie von Athen*, München 1931².
- KALLIGAS P.G., *Η περιοχή του ιερού και του θεάτρου του Διονύσου στην Αθήνα*, in COULSON, PALAGIA, SHEAR JR., SHAPIRO, FROST 1994, 25-30.
- KOUROUNIOTES K., THOMPSON H.A., *The Pnyx in Athens. A Study Based on Excavations Conducted by the Greek Archaeological Service*, «Hesperia» 1, 1932, 90-217.
- KYRIAKOU D., *Το Ολυμπιεϊόν και η ευρύτερη περιοχή – The Olympieion and the Surrounding Area*, Athina 2007.
- LALONDE G.V., *Two Horos Inscriptions of the Bouleuterion of the Areopagus: Epigraphy and Topography*, «Hesperia» 82, 2013, 435-57.
- LAVELLE B.M., *A Note on Perischoinisma*, «RFIC» 110, 1982, 129-39.
- LAWALL M.L., *The Temple of Apollo Patroos dated by an Amphora Stamp*, «Hesperia» 78, 2009, 387-403.
- LEVI D., *Il Pritaneo e la Tholos di Atene*, «ASAA» 6-7, 1923/24, 1-25.
- LIPPOLIS E., *Lo spazio per votare e altre note di topografia sulle agorai di Atene*, «ASAA» 84, 2006, 37-62.
- LIPPOLIS E., *Le moderne peregrinazioni di Apollo e di Afrodite nell'Agora di Atene*, «ASAA» 87, 2009, 235-73.
- LIPPOLIS E., *Edifici pubblici e pasto rituale in Attica*, «Thiasos» 1, 2012, 81-92.
- LONGO F., *Tra l'Olympieion e l'Acropoli, Quadro generale storico-topografico*, in GRECO 2010-2015, vol. II (2011), 511-24.
- LOPEZ-RABATEL L., *Le vote dans le monde grec, procédures et équipement*, in BORLENGHI et al. 2019, 25-56.
- LUCE J.M., *Thésée, le synoecisme et l'agora d'Athènes*, «RA» 1998, 3-31.
- MACDOWELL D.M., *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*, Manchester 1963.
- MAGNETTO A., ERDAS D., CARUSI C. (edd.), *Nuove ricerche sulla legge granaria ateniese del 374-3 a.C.*, Pisa 2010.
- MAINET G., MORARD T. (edd.), *Roman Street and Urban Economy. Proceedings of the 19th International Congress of Classical Archaeology Archaeology and Economy in the Ancient World*, Cologne/Bonn 2018, Heidelberg 2021.
- MARCHETTI P., *Métamorphoses de l'agora d'Athènes à l'époque augustéenne*, in CAVALIER, DESCAT, DES COURTILS 2012, 207-23.

- MARCHIANDI D., *Le terme sotto la chiesa di Hag. Nikodemos*, in GRECO 2010-2015, vol. 2 (2011), 445-7.
- MARGINESU G., *Il tribunale dell'Areopago*, in GRECO 2010-2015, vol. 1 (2010), 219-21.
- MERTENS D. (ed.), *Stadtverkehr in der antiken Welt. Internationales Kolloquium zur 175 des Deutschen Archäologischen Instituts Rom*, 21. bis 23. April 2004, «Palilia» 18, Wiesbaden 2008.
- MEYER M., ADORNATO G. (edd.), *Innovations and Inventions in Athens c. 530 to 470 BCE – Two Crucial Generations*, Wien 2020.
- MILLER S.G., *The Prytaneion: Its Function and Architectural Form*, Berkeley-Los Angeles-London 1978.
- MILLER S.G., *Old Metroon and Old Bouleuterion in the Classical Agora of Athens*, in HANSEN, RAAFLAUB 1995, 133-56.
- MORENO A., *Athenian Bread-Baskets. The Grain-Tax Law of 374-3 B.C. Re-interpreted*, «ZPE» 145, 2003, 97-106.
- MORENO A., *Feeding the Democracy. The Athenian Grain Supply in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Oxford-New York 2007.
- MURRAY O. (ed.), *Symptotica. A Symposium on the Symposion*, Oxford 1990.
- OIKONOMOU S., DOGA-TOLE M. (edd.), *Αρχαιολογικές Συμβολές*, vol. II: Αττική. Α' και Γ' Εφορείες Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων (Museum of Cycladic Art), Athens 2013.
- RHODES P.J., *The Athenian Boule*, Oxford 1972.
- RIGSBY K.J. (ed.), *Studies Presented to Sterling Dow on His Eightieth Birthday*, Durham (NC) 1984 ("Greek, Roman, and Byzantine Monographs" 10).
- ROBERTSON N., *The Laws of Athens, 410-399 BC: the Evidence for Review and Publication*, «JHS» 110, 1990, 43-75.
- ROBERTSON N., *The City Center of Archaic Athens*, «Hesperia» 67, 1998, 283-302.
- ROBERTSON N., *Athenian Shrines of Aphrodite, and the Early Development of the City*, in GRECO 2005, 43-112.
- ROUX G., *Aristophane, Xénophon, le Pseudo Demosthène et l'architecture du bouleuterion d'Athènes*, «BCH» 100, 1976, 475-83.
- SARAGA N., *Νέα στοιχεία από τη σωστική ανασκαφική έρευνα της Α' Εφορείας στην Αρχαία Αγορά της Αθήνας*, in ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, DOGA-TOLE 2013, 129-47.
- SCHMALZ G.C.R., *The Athenian Prytaneion Discovered?*, «Hesperia» 75, 2006, 33-81.

- SHEAR JR. T.L., *The Athenian Agora: Excavations of 1971*, «Hesperia» 42, 1973, 121-79.
- SHEAR JR. T.L., *The Athenian Agora: Excavations of 1973-1974*, «Hesperia» 44, 1975, 331-74.
- SEALEY R., *Ephialtes*, «CPh» 59, 1964, 11-22.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Wasps*, Warminster 1983 ("The Comedies of Aristophanes" 4).
- STANTON G.R., *The Shape and Size of the Athenian Assembly Place in its Second Phase*, in FORSÉN, STANTON 1996, 7-21.
- STEWART A., FRISCHER B., ABDELAZIZ M., *Fear and Loathing in the Hellenistic Agora. Antenor's Tyrannicides Return*, «Hesperia» 91, 2022, 311-50.
- STROUD R.S., *The Athenian Grain-Tax Law of 374/3 B.C.*, Princeton 1998 («Hesperia» Suppl. 29).
- STROUD R.S., *Future Research on the Athenian Grain Tax Law*, in MAGNETTO, ERDAS, CARUSI 2010, 235-42.
- THOMPSON H.A., *Excavations in the Athenian Agora: 1951*, «Hesperia» 21, 1952, 83-113.
- THOMPSON H.A., *Excavations in the Athenian Agora: 1953*, «Hesperia» 23, 1954, 31-67.
- THOMPSON H.A., *Building for a More Democratic Society. The Athenian Agora after Ephialtes*, in Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας (Αθήνα 4-10 Σεπτεμβρίου 1983), vol. 4, Athina 1988, 198-204.
- THOMPSON H.A., WYCHERLEY R.E., *The Agora of Athens: The History, Shape and Uses of an Ancient City Center*, Princeton 1972 ("The Athenian Agora" XIV).
- TOWNSEND R.F., *The Square Peristyle and Its Predecessors*, in BOEGEHOLD 1995, 104-13. [a]
- TOWNSEND R.F., *The East Side of the Agora: The Remains Beneath The Stoa of Attalos*, Princeton 1995 ("The Athenian Agora" XXVII). [b]
- TRAVLOS J., *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, London 1971 (*Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen 1971).
- TRAVLOS J., FRANTZ A., *The Church of St. Dionysios the Areopagite and the Palace of the Archbishop of Athens in the 16th Century*, «Hesperia» 34, 1965, 157-202.
- VANDERPOOL E., *Tholos and Prytanikon*, «Hesperia» 4, 1935, 470-5.
- VANDERPOOL E., *The Apostle Paul in Athens*, «Archaeology» 3, 1950, 33-47.
- VANDERPOOL E., *Metronomoi*, «Hesperia» 37, 1968, 73-6.

- VAN TILBURG C., *Traffic Policy and Circulation in Roman Cities*, «AClass» 54, 2011, 149-71.
- VOLONAKI E., *A Re-publication of the Athenian Laws in the Last Decade of the Fifth Century B.C.*, «Dike» 4, 2001, 137-67.
- WALLACE R.W., *The Areopagos Council, to 307 B.C.*, Baltimore-London 1989.
- WILSON N.G. (ed.), *Aristophanis fabulae*, 2 voll., Oxford 2007.
- WYCHERLEY R.E., *Two Notes on Athenian Topography*, «JHS» 75, 1955, 117-21.
- WYCHERLEY R.E., *Literary and Epigraphical Testimonia*, Princeton 1957 ("The Athenian Agora" III).
- WYCHERLEY R.E., *The Stones of Athens*, Princeton 1978.
- YOUNG S., *An Athenian Clepsydra*, «Hesperia» 8, 1939, 274-84.
- YOUNG R.S., *An Industrial District in Athens*, «Hesperia» 20, 1951, 135-288.

EMANUELE GRECO

L'agora di Aristofane

1. Premessa

Dalla tradizione antica precedente l'età classica ricaviamo il doppio senso della parola *agora*, derivazione nominale dal verbo *ageiro*, in quanto, innanzitutto, assemblea e poi luogo dell'assemblea, fino alla sua accezione principale che sarà quella di piazza del mercato. Venendo ad Atene, mi limito a richiamare sommariamente una complessa discussione che riguarda una certa ambiguità nella definizione dello spazio con una probabile area destinata alle funzioni politiche e culturali della piazza, situata alle pendici sud-orientali dell'Acropoli, e l'emergere successivo della grande *agora* di Atene nella spianata alle falde orientali del *Kolonos Agoraios* (fig. 1).



Figura 1: Planimetria dell'*asty* di Atene con le principali emergenze topografiche e monumentali (riel. dis. I. Travlos).

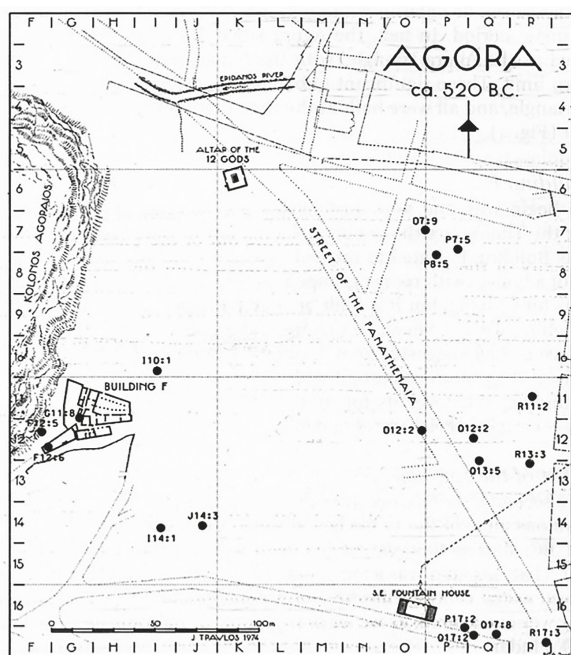


Figura 2: L'area dell'*agora* intorno al 520 a.C. ca. con l'Edificio F, l'Altare dei Dodici Dei e la Fontana di Sud-Est (dis. I. Travlos, da CAMP 2005).

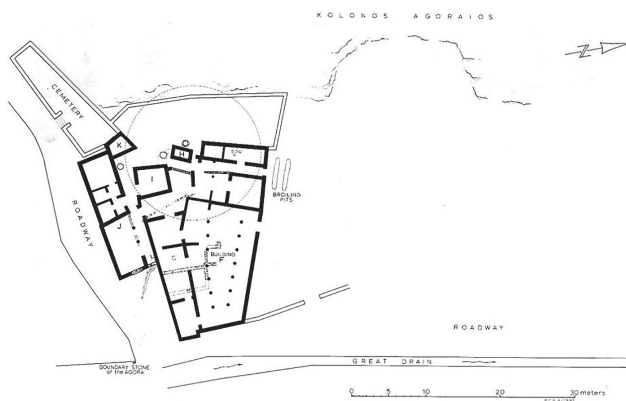


Figura 3: La grande casa con cortile colonnato, cd. Edificio F (dis. I. Travlos).

Quest'ultima è la piazza che, con i suoi edifici politici, è venuta definendosi non prima degli anni di poco precedenti, e di quelli immediatamente successivi, all'epoca delle guerre persiane; è questa l'*agora* nella quale dobbiamo immaginare, senza ombra di dubbio, che agiscano i protagonisti del teatro di Aristofane.

Piuttosto che partire dalle citazioni aristofanee della parola *agora*, che è l'argomento che a breve tratterò, credo che valga la pena, in via preliminare, soffermarsi brevemente sulla situazione topografica e architettonica, valorizzata e garantita dalla ricerca archeologica, da mettere in relazione con i testi di Aristofane.

Prendiamo le mosse dal lato ovest della piazza, quello caratterizzato, in modo massiccio, dagli edifici politici sin dalla metà del VI secolo a.C., quando venne costruita la grande casa con cortile colonnato, un vero e proprio palazzetto (cd. Edificio F) nel quale si può identificare la residenza dei tiranni, di Pisistrato e dei suoi figli (figg. 2-3).

Si arriva a questa conclusione considerando due elementi: in primo luogo, il carattere eccezionale della dimora, identificabile, soprattutto a ragione della sua cronologia, con la residenza di un personaggio eminente; in secondo luogo, il contesto urbanistico, e qui basti citare solo tre elementi fondamentali: la grande fontana a Sud-Est della piazza (figg. 2 e 4), da Pausania attribuita a Pisistrato¹, ma che, archeologicamente, sembra meglio assegnabile all'epoca del figlio Ippia (verso il 520 a. C); la via delle Panatenee, la grande strada che attraversava diagonalmente la piazza e che funzionava come asse di collegamento tra la città bassa e l'Acropoli; infine, all'estremità nord dello spazio che stiamo prendendo in esame, l'Altare dei Dodici Dèi votato da Pisistrato figlio di Ippia, che portava il nome del celebre nonno a ricordo dell'anno, il 522-21 a.C., in cui era stato arconte (figg. 2 e 5)².

A questi punti fermi, per completare il giro di orizzonte, dobbiamo aggiungere le gradinate ricavate tagliando la roccia per circa 35 metri ai piedi della collina di fronte al luogo chiamato

¹ Paus. I 14.1.

² Thuc. VI 54.6.

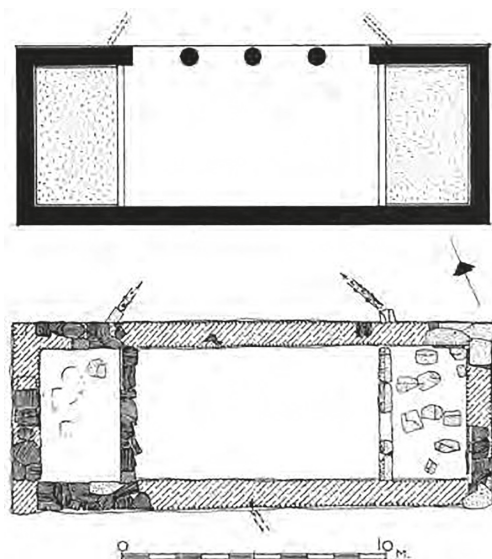


Figura 4: La grande fontana a Sud-Est dell'*agora*. Planimetria dei resti e della ricostruzione (dis. I. Travlos, riel. da: THOMPSON, WYCHERLEY 1972).

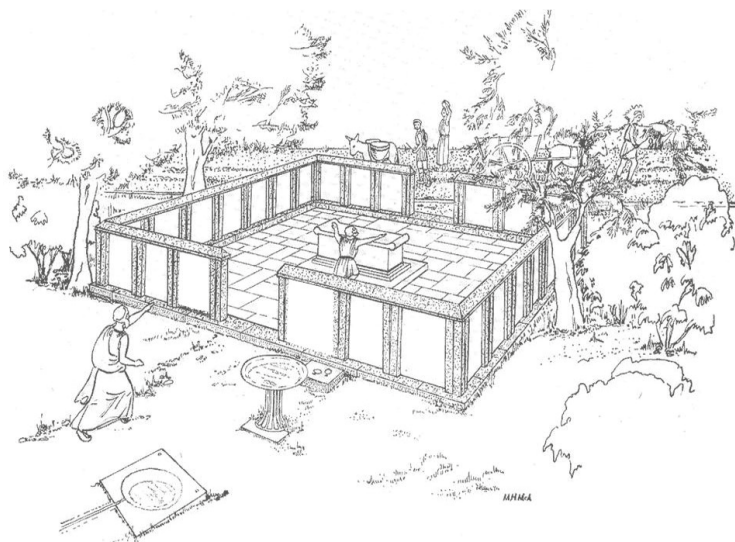


Figura 5: L'altare dei Dodici Dèi, assonometria ricostruttiva (dis. M.H. Mc Allister, da: THOMPSON, WYCHERLEY 1972).

Orchestra, che conosciamo come mercato dei libri al tempo di Socrate (figg. 6-7)³.

Insomma, il teatro rettilineo per assistere alle danze e alla processione delle Panatenee, l'Altare dei Dodici Dèi a breve distanza, la grande strada che passa davanti all'Edificio *F*, residenza dei tiranni, e poi la grande fontana eretta dai tiranni, marciano in modo netto questo spazio che diventerà l'*agora* di Atene, dopo un preciso processo di ristrutturazione degli edifici per essere adattati alle esigenze della *polis* in seguito alla riforma di Clistene.

Tenuto conto delle massicce trasformazioni operate nell'*agora* a partire dalla fine del VI sec. a.C., vediamo cosa diventano i monumenti ai piedi del *Kolonos Agoraios*. L'altare dei Dodici Dèi (fig. 5) venne modificato: in seguito ad un decreto del *demos* fu ingrandito e la dedica di Pisistrato il Giovane cancellata⁴. Per me questo dato, garantito dall'autorità di Tucidide, costituisce un punto fermo per ipotizzare un sicuro processo di risemantizzazione della piazza e dei suoi edifici politici. I lati nord-ovest e nord dell'*agora* vennero chiusi con la *Stoa Basileios*, la *Stoa* delle Erme, la *Stoa di Pisianatte* (che in seguito si chiamerà *Poikile*: fig. 8); l'Edificio *F* è ora la residenza dei pritani, poi, verso il 470 a.C., scompare sotto la *Tholos/Skias*, l'edificio rotondo che era il luogo in cui i 50 pritani, che governavano la città per un decimo dell'anno, consumavano i pasti; la *Tholos* era dunque il *prytanikos oikos*, come ci garantiscono le fonti, da tenere distinto dal Pritaneo con il fuoco di Hestia che era a sud-est dell'Acropoli. Accanto all'Edificio *F* viene eretto il *Bouleuterion*, cioè l'edificio in cui si riuniva la *Boule* dei Cinquecento. Ma, soprattutto, ai margini dell'*Orchestra*, furono erette le statue di Armodio e Aristogitone, i tirannicidi, assunti a simbolo della condanna della tirannide e della libertà della *polis* (fig. 9): si tratta delle sculture realizzate da Kritios e Nesiotes, dopo che Serse, partendo da Atene occupata nel 479 a.C., aveva portato via le statue scolpite da Antenor. Non solo, ma, non per caso, le statue dei Tirannicidi erano collocate

³ Pl. *Ap.* 26d-e.

⁴ Thuc. VI 54.7.



Figura 6: Le gradinate ricavate tagliando la roccia per circa 35 metri (riel. dis. I. Travolos).

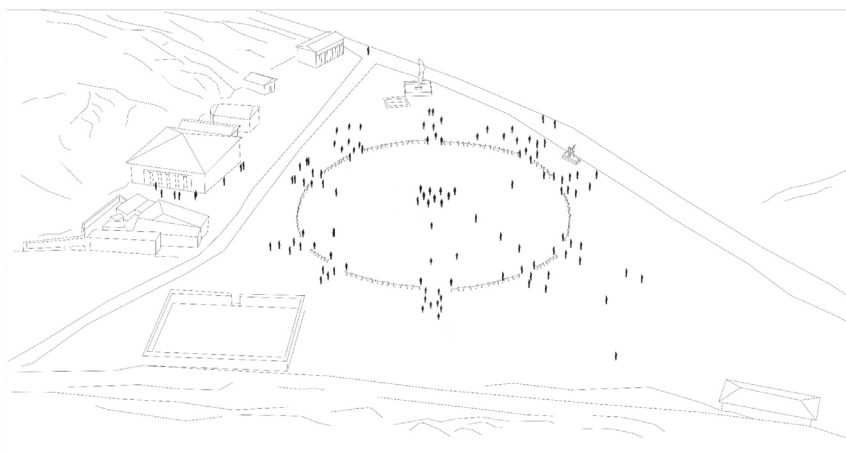


Figura 7: Il luogo chiamato *Orchestra* (dis. R. Di Cesare).

accanto al *Perischoinisma*, il recinto nel quale gli Ateniesi votavano l'ostracismo, condanna inflitta a chi veniva accusato di aspirare alla tirannide (fig. 7)⁵.

È questa la sola occasione nella quale il popolo si riuniva nell'*agora* per votare: troppo forte il terrore della tirannide, anche ideologico, e sancito dalla legge e dal costume. Si votava non lontano dalle statue che ricordavano i due martiri che avevano ucciso Ipparco, fratello del tiranno Ippia, nel 514 a.C. Per il resto l'assemblea popolare (*l'ekklesia*) si riuniva sulla vicina collina della Pnice, nel grande *auditorium* capace di ospitare, nelle discussioni sull'ostracismo, per esempio, almeno 6000 cittadini (fig. 1)⁶. In conclusione, ribadisco, tra la fine del VI ed i primi decenni del V secolo a.C., si realizza ad Atene una trasformazione radicale nell'uso dello spazio pubblico: è il solo caso, a ben vedere, in cui i cambiamenti istituzionali sembrano avere una corrispondenza (caso quanto mai raro) con l'organizzazione spaziale testimoniata dall'archeologia. Con la caduta dei tiranni, la Città si appropriò di quello spazio, trasformandolo fino a realizzarvi l'*agora* della democrazia. La vecchia *agora* alle pendici orientali dell'Acropoli, presso l'*Aglaurion* (fig. 1) conservò, come un Museo della Memoria, il Pritaneo e il *Boukolion*, cioè gli edifici ancestrali della *Polis*, che non furono rimossi, né trasferiti, mentre le loro funzioni furono assicurate da nuove costruzioni o dagli adattamenti di preesistenti strutture alle nuove esigenze.

Il vecchio Pritaneo ad est mantenne il focolare di *Hestia*, ma le sue funzioni migrarono nel *prytanikòs oikos* (dapprima Edificio F e poi la *Tholos/Skias*) nella nuova *agora* (figg. 2 e 8.3); il *basileus*, con le sue prerogative religiose, dal *Boukolion* (ad est) ebbe una sua nuova sede nella *Stoa Basileios* (fig. 8.8). Ma nella nuova *agora* si costruirono anche edifici nuovi, come le *stoai* delle Erme e quella detta *Poikile*, il recinto dell'*Aiakeion* (il granaio della città sin dal tardo arcaismo), i tribunali e la grande Stoa Sud che comparirà nel paesaggio urbano di Aristofane anche se non esplicitamente

⁵ DI CESARE 2016.

⁶ Per il calendario delle assemblee alla Pnice, Arist. *Ath. Pol.* 43.4-6.

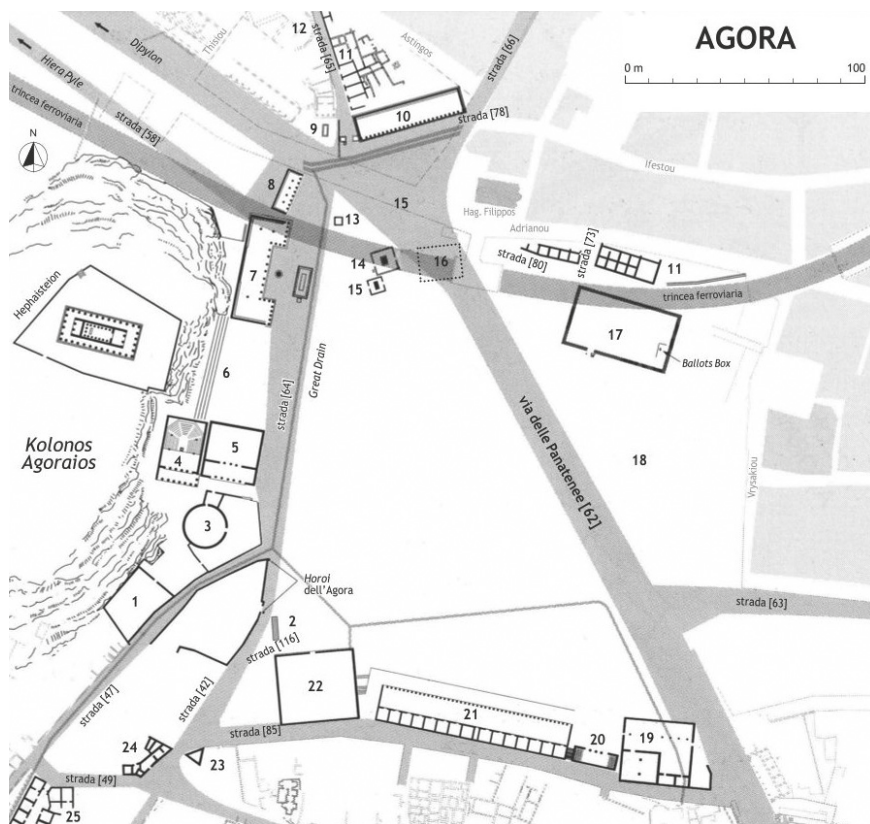


Figura 8: Restituzione dell'agora alla fine del V sec. a.C.
(dis. I. Travlos 1970, W.B. Dinsmoor Jr. 1982; riel. da GRECO 2014, fig. 512).

1. cd. *Stratagheion* / *Poleterion*; 2. Basamento del Monumento degli Eroi Eponimi (fase del V sec. a.C.); 3. *Tholos*; 4. Nuovo *Bouleuterion*; 5. Vecchio *Bouleuterion* (*Metreon* e archivi); 6. Gradini in *poros*; 7. Stoa di Zeus *Eleutherios*; 8. Stoa *Basileios*;
9. Altare; 10. Stoa cd. *Poikile* (delle Erme?); 11. Botteghe; 12. Casa del pozzo J2:4;
13. *Crossroads Enclosure*; 14. Altare dei Dodici Dèi; 15. *Eschara*; 16. *Perischoinisma*;
17. Edificio A; 18. Area di abitazioni e botteghe; 19. Zecca; 20. Fontana Sud-Est;
21. Stoa Sud I; 22. Peribolo rettangolare (*Aiakeion*); 23. *Abaton* Triangolare;
24. Casa di Mikion e Menon; 25. Edificio in *poros*.

connessa all'*agora*, ma sicuramente a questa appartenente, come vedremo tra breve (fig. 8.21).

2. L'*agora* come 'mercato'

Sin dalla pubblicazione di quel capolavoro che sono le *Recherches sull'agora grecque* di Roland Martin⁷, l'attenzione degli studiosi è stata mirata non solo allo studio della formazione dell'*agora* e del quadro urbanistico generale, argomento sicuramente prevalente, ma anche all'esame delle funzioni che la piazza ha avuto nel corso del tempo.

Nell'*agora* arrivano, ma vi erano entrati sin da epoca tardo arcaica almeno, i mercanti, quelli che determineranno il mutamento del nome *agora*, che andrà sempre più assimilandosi al significato di piazza del mercato⁸ destinato a diventare dominante dall'età classica in poi⁹ e fino ai nostri giorni: *agora* nel greco moderno vuol dire mercato!

Nella piazza, insomma, entrano presto i mercanti, i *kapeloi*, venditori ambulanti, (nell'*agora* di Atene, nel settore sud-orientale, già alla fine del VI secolo a.C., è ubicato il cd. *Kapeleion*)¹⁰, i quali piantano tende o impalcature lignee effimere: presto entreranno nelle *stoai* con impianti in muratura stabili e duraturi. Se consideriamo la situazione come si è venuta definendo grazie ai benemeriti scavi dell'American School, possiamo, grosso modo, esser certi che il lato Ovest della piazza era interamente votato alle funzioni politiche così come il lato nord chiuso dalle *Stoai* (la *Basileios* a NW, le Erme e la *Poikile* a nord). Sicuramente, al tempo di Aristofane, possiamo immaginare la piazza occupata dai

⁷ MARTIN 1951.

⁸ Per un precoce arrivo dei mercanti nell'*agora* già in età arcaica, LONGO 2009, 204 n. 25 (ivi le fonti principali). Si veda, inoltre, in Hes. *Op.* 30, la parola *agoreōn* con la quale forse il poeta invita con tono sprezzante a non prestare orecchio al commercio (per questa resa di *agoreōn* da parte dei commentatori, WEST 1978, 149).

⁹ Fonti e commento in MARTIN 1951, 279-87; KARVONIS 2010; MARGINESU 2014; FICUCIELLO 2021.

¹⁰ LEONE 2014.

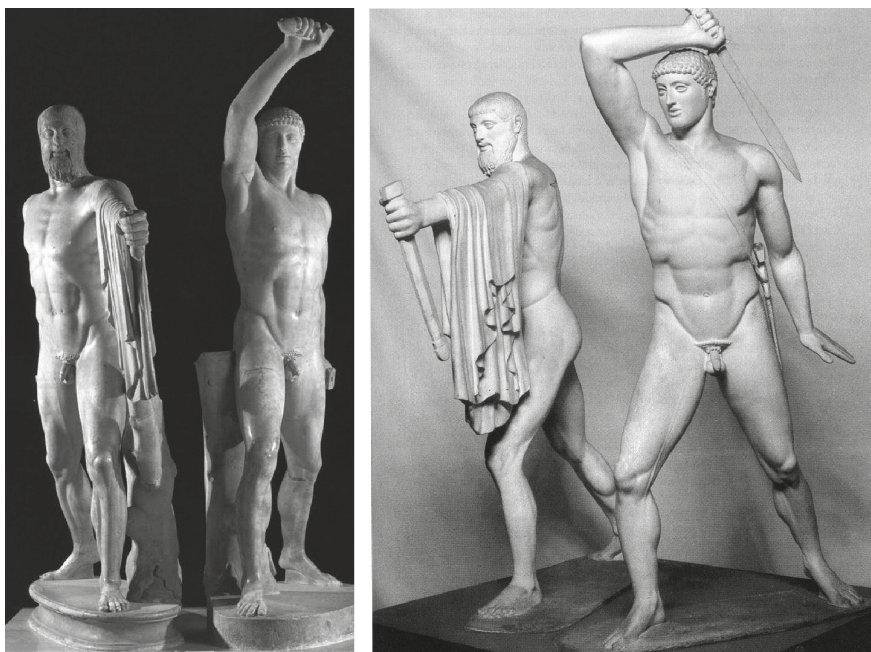


Figura 9: Gruppo dei Tirannicidi: a sin., copia in marmo di età romana (II sec. d.C.) del Museo Archeologico di Napoli; a ds., ricostruzione del gruppo dei Tirannicidi del 477/6 a.C. dal Museo dei Gessi di Roma, La Sapienza (inv. 161. D-DAI-Rom 84.3301, photo Schwanke).

mercanti ambulanti¹¹ ed una vocazione commerciale del lato est è indiziata da chiari ritrovamenti archeologici e dal gravitare su quella parte che si può identificare con la piazza *Eretria*¹², dove al tempo di Augusto sorgerà l'*Agora Romana* (fig. 10).

In pratica, sembra che l'*Agora Romana* sia stata eretta nel luogo dove si svolgeva in epoca precedente un mercato, ad est della grande *agora* alle pendici del *Kolonos Agoraios*. Viene automatico identificare questo spazio con quello destinato ad un grande mercato all'aperto, e poi ad esser chiuso, sempre con edifici

¹¹ Si veda il riepilogo in MARGINESU 2014 e in FICUCIELLO 2021.

¹² Il toponimo è noto da una citazione di Strabone (Str. X 1.10), su cui si veda GRECO 2001, 34-5.

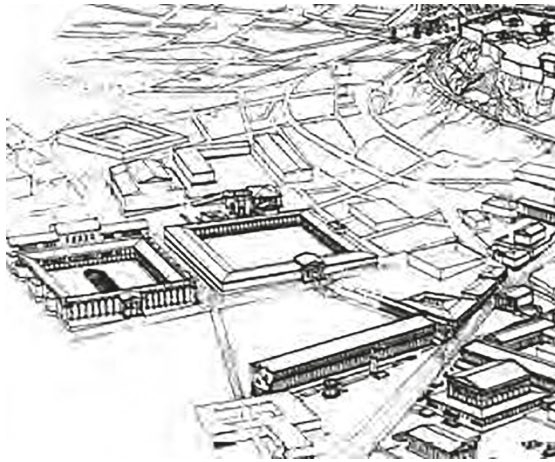


Figura 10: Ricostruzione dei complessi monumentali (*Agora Romana* e Biblioteca di Adriano) alle pendici settentrionali dell'Acropoli e ad est dell'*agora*, nella zona del *kapeleion* e di piazza Eretria (dis. M. Korres, da GRECO 2014, fig. 408).

commerciali, all'epoca di Augusto, che, come si ricorderà, dedicherà l'*Agora Romana* alla memoria del padre Cesare¹³.

Non mancano gli dèi nell'*agora* con templi, sacelli o altari legati tutti alla memoria del luogo o alla funzione loro affidata dalla *polis* come lo *Zeus Agoraios* con il quale si identifica il protettore della libertà della 'parola politica' (la *parrhesia*) o *Hermes Agoraios*, il protettore dei mercanti¹⁴. Altre testimonianze, a parte Aristofane: Teofrasto parla di un macellaio con *trapeza* per vendere carne¹⁵; Demostene riferisce di un banco per vendita farine e cereali¹⁶ e Teles¹⁷, noto attraverso le citazioni di un certo Theodoros in Stobeo, non prive di divertimento, riferisce le contrattazioni dei prezzi per cui *polytelés ge he polis*, poi il prezzo della merce cala a due oboli e allora la *polis* diventa *eutelés*!

¹³ Sull'*Agora romana*, vd. MALACRINO 2014.

¹⁴ Efficace ed insuperato riepilogo in MARTIN 1951, 174-94; cfr. GRECO 2006, 331-2.

¹⁵ Thphr. *Char.* 9.4.

¹⁶ D. 18.169.

¹⁷ Teles 2 [ed. Hense, 12].

Nella Commedia Nuova compariranno i *kykloi*, gli anelli per il commercio soprattutto (ma non solo) del pesce, mentre già Senofonte conosceva una specializzazione del mercato distribuito tra le varie categorie di merci¹⁸. Polluce cita Aristofane, quando ricorda che il commediografo chiama *trapeza* l'oggetto su cui montano gli schiavi quando sono venduti¹⁹.

Provo ora a raggruppare le citazioni a seconda del contesto e dell'argomento trattato per tracciare, anche se sommariamente, un quadro delle diverse ricorrenze della piazza nella commedia di Aristofane, puntando prevalentemente l'attenzione sull'identificazione dei luoghi e dei monumenti che possiamo proporre grazie all'esplorazione archeologica.

3. *L'agora di Aristofane*

Emerge, in primo luogo, una valutazione negativa della piazza. Aristofane non ama l'*agora* che identifica come simbolo della politica che lui avversa. L'*agora* è il luogo del chiacchiericcio e del parlare triviale o del comportarsi in modo volgare²⁰ da parte di coloro che poi correranno per scansare la corda rossa²¹, mentre il povero Diceopoli sta tutto solo sulla Pnice²², dove si riunisce l'*ekklesia*, luogo ben distinto dall'*agora* nella quale non si è mai tenuta un'assemblea, tranne che per le *ostrakophoriai*. Precisazione che ritengo doverosa, perché qualche volta l'*agora* di Atene viene ritenuta erroneamente sede dell'assemblea popolare²³.

La distinzione è ancor più netta quando si fa riferimento a due culti di *Zeus Agoraios*, uno ubicato nell'*agora*, l'altro nell'*ekklesia*, cioè sulla Pnice²⁴. Nei *Cavalieri*, il I servo dice al salsicciaio: «Ti

¹⁸ Sen. *Oec.* 8.22.

¹⁹ Poll. VII 11.

²⁰ Aristoph. *Eq.* 218, 293; 636; *Pax* 750.

²¹ *Sch. vet.* Aristoph. *Ach.* 22a Wilson.

²² Aristoph. *Ach.* 21.

²³ Glenn Most, su *Domenica - Sole 24 Ore*, 9 agosto 2015, 21 scrive: «[A]d un certo punto il mercato fu evidentemente troppo piccolo, troppo affollato e troppo informale e così le assemblee politiche furono trasferite nell'edificio più grande disponibile, che era il teatro di Dioniso».

²⁴ *Sch. vet.* Aristoph. *Eq.* 410a, b Jones.

metti sotto i piedi la Pnice e nel Pritaneo [credo che si riferisca alla *Tholos*] ci vai a 'fottere'»²⁵.

A parte un verso dei *Cavalieri* («gli sbarbatelli non possono parlare nell'*agora*», in quanto *assemblea*, qui sopravvivenza del significato antico di *agora*)²⁶, nella stragrande maggioranza dei casi, l'*agora* di Aristofane è la piazza del mercato, significato che si è venuto affermando prima di quanto si sia creduto fino ad epoca recente²⁷. Qualche esempio: «eccoli i pritani a mezzogiorno»²⁸, con allusione alla fine del mercato, come dice Erodoto, *agores dialysis*²⁹; «i Megaresi non si vedono al mercato, a causa del ben noto decreto di Pericle»³⁰; il I servo dei Cavalieri dice al salsicciaio: «sarai sovrano dell'*agora*»³¹; il salsicciaio ai buleuti, al livello sommo della comicità, dice: «al mercato le alici sono calate di prezzo»³²; e poi dice di aver comprato tutto il coriandolo e le cipolle che erano nell'*agora*³³; Diceopoli indica gli *horoi* (fig. 8) del suo mercato nel quale possono *agorazein* Peloponnesii, Megaresi e Beoti³⁴; «metto in vista la stele in piazza» (con il testo della tregua)³⁵; nella *Pace*, il corifeo si ferma sotto la statua di Pandione³⁶ (fig. 8.2), si vede nella lista dei chiamati al fronte e diserta per disperazione³⁷; e sbotta in una mirabile sentenza: «Fanno i leoni in tempo di pace e le volpi in battaglia!»³⁸. Paflagone chiede al salsicciaio se vende le salsicce in piazza o fuori porta³⁹, non meglio specificata quale, ma, genericamente, suburbio con tutte le sue diversità⁴⁰. Il salsicciaio risponde

²⁵ Aristoph. *Eq.* 164-7.

²⁶ Aristoph. *Eq.* 1373.

²⁷ Si vd. *supra*, nn. 7-9.

²⁸ Aristoph. *Ach.* 40.

²⁹ Hdt. III 104.

³⁰ Aristoph. *Ach.* 533.

³¹ Aristoph. *Eq.* 181.

³² Aristoph. *Eq.* 642.

³³ Aristoph. *Eq.* 677.

³⁴ Aristoph. *Ach.* 719.

³⁵ Aristoph. *Ach.* 728.

³⁶ Sul problema relativo al 'Monumento degli eroi eponimi', DI NICUOLO, PISANI 2016.

³⁷ Aristoph. *Pax* 1183-4.

³⁸ Aristoph. *Pax* 1188-90.

³⁹ Aristoph. *Eq.* 1245.

⁴⁰ Sul *proasteion* di Atene, MONACO 2013; sui bagni evocati dal salsicciaio di cui Paflagone dovrà bere le scolature, DI NICUOLO 2014.

che le vendeva fuori porta con il pesce in salamoia, *tarichos* (indice di una pratica destinata ai poveracci), non come le beotiche raffinate anguille del lago Copaide⁴¹ che Diceopoli vuole dal Tebano come *telos agoras*⁴². Nelle *Ecclesiazuse*, Blepiro dice: «dove ci dai da mangiare?»⁴³; Prassagora: «Tribunali e portici: li trasformo tutti in refettori»; poi Blepiro chiede a Prassagora dove intende mettere le urne⁴⁴; risposta: «le metto in piazza, mi metto vicino ad Armodio e sorteggio la *b* nella *Basileion*, il *theta* in quella vicina (cioè la *stoa* dei Traci) ed il *kappa* nell' *Alphitopolis*» (fig. 15)⁴⁵.

Negli *Uccelli*, Metone disegna la città e mette la piazza al centro⁴⁶; la discussione moderna si pone la domanda: Metone è Ippodamo? Non è da escludere, anche se credo che qui Aristofane faccia piuttosto riferimento alla caricatura filosofica della città ideale⁴⁷.

Nelle *Rane*, l'espressione *di'agoras*⁴⁸ è in riferimento alla fiaccola che da Eleusi all'Acropoli attraversa l'*agora* percorrendo la via delle Panatenee⁴⁹.

Concludo con un cenno alla consapevolezza dell'importanza del ruolo fondamentale, sotto il profilo economico, dell'*agora*/mercato: nelle *Vespe*, Bdelicleone riepiloga le entrate, cioè quanto Atene incassa dal tributo degli alleati: «da miniere e *agorai* (il *telos*?), porti, rendite e confische quasi 2000 talenti. Tolta la paga per i giudici, ne restano appena 150 circa!»⁵⁰. Polemica antica e sempre attuale, a quanto pare.

EMANUELE GRECO
Fondazione Paestum
eagreco45@gmail.com

⁴¹ Aristoph. *Ach.* 877.

⁴² Aristoph. *Ach.* 896. L'allusione è alla pratica dei magistrati ispettori del mercato (*agoranomoi*), per i quali si veda Arist. *Ath. Pol.* 51,1; cfr. FICUCIELLO 2008, 52-5 e 2021, 9.

⁴³ Aristoph. *Eccl.* 675.

⁴⁴ Aristoph. *Eccl.* 681.

⁴⁵ Si tratterebbe della *Stoa Sud I*, secondo la ricostruzione di DI CESARE 2012. Vd. la discussione di Laura Ficuciello in questo volume.

⁴⁶ Aristoph. *Av.* 1006.

⁴⁷ GRECO 2018, 65-7.

⁴⁸ Aristoph. *Ran.* 320.

⁴⁹ Sulla via delle Panatenee, si vd. la puntuale messa a punto di FICUCIELLO 2008, 33-7.

⁵⁰ Aristoph. *Vesp.* 654-63.

ENGLISH TITLE

Aristophanes' *Agora*

ABSTRACT

The article explores the urban landscape of the Agora of Kerameikos during the time of Aristophanes, starting from the formative process that, between the late 6th and early 5th centuries BCE, led to the radical transformation of this space following the fall of the tyrants and the reforms of Cleisthenes. The Agora of Athens, however, was never a space dedicated exclusively to political functions: from an examination of literary sources and archaeological evidence, the political, economic, and social center of the Athenian *polis* appears to have been characterized, before other centres of Greek culture, by a predominantly commercial function. This is clearly evident in Aristophanes' comedies through the semantic shift of the term *agora* from a place of political assembly to a marketplace.

KEYWORDS

Agora of Athens — Aristophanes — Market Square — Kapeleion

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CAMP J. MCK., *The Origins of the Classical Agora*, in GRECO 2005, 197-209.
- DARQUE P., ÉTIENNE R., GUIMIER-SORBETS A.-M. (edd.), *Proasteion. Recherches sur le périurbain dans le monde grec*, Paris 2013.
- DI CESARE R., *Studio storico-topografico di un brano aristofaneo* (Ecclesiazuse, 681-686), «ASAA» 90, 2012, 137-166.
- DI CESARE R., *A Short History of the Athenian Agorai*, in ZAMBAS *et al.* 2016, 163-74.
- DI NICUOLO C., *Balaneia dell'Atene di età classica e tardoclassica*, in GRECO 2014, 652-4.
- DI NICUOLO C., PISANI M., *Il 'Monumento degli Eroi Eponimi' ad Atene: dati per una rilettura*, in LONGO, DI CESARE, PRIVITERA 2016, 505-522.
- FICUCIELLO L., *Le strade di Atene*, Atene 2008 ("SATAA. Studi di Archeologia e di Topografia di Atene e dell'Attica" 4).
- FICUCIELLO L., *Strade commerciali ed economia urbana di un quartiere di Atene*, in MAINET, MORARD 2021, 9-26.
- GRECO E., *Tripodes. Appunti sullo sviluppo urbano di Atene*, «AION(archeol)» n.s. 8, 2001, 25-38.

- GRECO E. (ed.), *Teseo e Romolo. Le origini di Atene e Roma a confronto*, Atene 2005.
- GRECO E., *Agora e Zeus Agoraios*, in MORANDI BONACOSSÌ, ROVA, VERONESE 2006, 327-35.
- GRECO E. (ed.), *Topografia di Atene. Quartieri a nord e a nord-est dell'Acropoli e Agora del Ceramico*, Atene-Paestum 2014 ("SATAA. Studi di Archeologia e di Topografia di Atene e dell'Attica" 13).
- GRECO E., *Ippodamo di Mileto. Immaginario sociale e pianificazione urbana nella Grecia classica*, Paestum 2018.
- KARVONIS P., *The Athenian Agora as a Commercial Centre. Archaeological and Literary Evidence*, in LOHMANN, MATTERN 2010, 137-50.
- LEONE S., *L'area del kapeleion*, in GRECO 2014, 1131-3.
- LOHMANN H., MATTERN T. (edd.), *Attika. Archäologie einer "zentralen" Kulturlandschaft*, Wiesbaden 2010.
- LONGO F., *L'AGOPH di Omero*, «AION(filol)» 31, 2009, 199-223.
- LONGO F., DI CESARE R., PRIVITERA S. (edd.), *ΔΠΟΜΟΙ. Studi sul mondo antico offerti a Emanuele Greco dagli allievi della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, Paestum-Atene 2016.
- MAINET G., MORARD T. (edd.), *Roman Street and Urban Economy. Proceedings of the 19th International Congress of Classical Archaeology Archaeology and Economy in the Ancient World*, Cologne/Bonn 2018, Heidelberg 2021.
- MARGINESU G., *Agora come mercato*, in GRECO 2014, 1135.
- MARTIN R., *Recherches sur l'agora grecque*, Paris 1951.
- MONACO M.C., *Allenare i giovani, fare filosofia nei giardini, venerare gli dei, produrre ceramica, seppellire i morti: considerazioni preliminari sul proasteion di Atene in età classica*, in DARQUE, ÉTIENNE, GUIMIER-SORBETS 2013, 31-62.
- MORANDI BONACOSSÌ D., ROVA E., VERONESE F. (edd.), *Fra Oriente e Occidente: studi in onore di E. Di Filippo Balestrazzi*, Padova 2006.
- THOMPSON H.A., WYCHERLEY R.E., *The Agora of Athens. The History, Shape and Uses of an Ancient City*, Princeton (NJ) 1972 ("The Athenian Agora" XIV).
- WEST M.L. (ed.), *Hesiod. Works and Days*, Oxford 1978.
- ZAMBAS K., LAMBRINOUDAKIS V., SIMANTONI-BOURNIA E., OHNESORG A. (edd.), *ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Κορρέ*, Athina 2016.

BRUNO CENTRONE

Sophrosyne, synesis, sophia:
l'intellettualismo di Euripide

Una tesi tradizionale e autorevole vede Socrate e Euripide contrapposti sul tema dell'intellettualismo etico: alla tesi socratica secondo cui la conoscenza è condizione necessaria e sufficiente per la virtù, e conoscere il bene implica il farlo, per cui unica causa del male è l'ignoranza, si contrapporrebbe quella euripidea, che trova la sua massima espressione in celebri affermazioni di protagonisti delle tragedie. Di Medea forse la più nota, tanto famosa quanto di interpretazione controversa: «So che quanto sto per fare è male, ma il θυμός è più forte dei miei βουλευμάτα», spesso identificati con i suoi propositi razionali (Eur. *Med.* 1078-9). O quella, concettualmente più elaborata, di Fedra nell'*Ippolito* (Eur. *Hipp.* 380-3): «Sappiamo e conosciamo le cose buone (τὰ χρηστὰ ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν), ma non le mettiamo in pratica, chi per pigrizia, chi perché antepone al bello il piacere (ἡδονὴν προθέντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ)». Si può inoltre ricordare un frammento dal *Crisippo* (841 Kannicht), significativo ma di difficile contestualizzazione: «Il peggior male è conoscere il bene ma non metterlo in pratica».

Non si tratta solo di una contrapposizione concettuale astratta e oggettiva; su questa base a suo tempo si cercò di ricostruire una diretta polemica sul piano storico, declinata in varie forme. Secondo la più radicale, i versi della *Medea* (431 a.C.) avrebbero costituito per Socrate un potente stimolo a sviluppare la sua dottrina intellettualistica; nell'*Ippolito* (428 a.C.) le affermazioni di Fedra appena ricordate costituirebbero una risposta all'intellettualismo, e nel *Protagora* di Platone la critica socratica all'opinione dei più (352d), i quali ritengono che sia possibile conoscere

ciò che è ottimo, ma non volerlo fare perché si è vinti dal piacere, sarebbe diretta proprio contro l'*Ippolito*¹.

Si può ricordare, come rappresentativo di questo dissenso, l'aneddoto narrato da Diogene Laerzio (II 33), stando al quale Socrate, udendo un verso dell'*Auge* in cui si affermava che la cosa migliore è lasciare andare la virtù secondo il caso, se ne sarebbe andato indignato. A rigore, l'atteggiamento del Socrate dell'aneddoto non è necessariamente motivato da una posizione strettamente intellettuale, ma è certamente indicativo di come già nell'antichità un contrasto tra i due venisse individuato a proposito dell'equazione virtù = conoscenza. Socrate evidentemente ritiene che la conoscenza sia in grado di assicurare la virtù in maniera non causale, mentre Euripide abbandona al caso l'eccellenza umana.

In questa prospettiva Euripide è stato considerato la figura più rappresentativa dell'irrazionalismo nel V secolo; un irrazionalista sistematico, per dirla con Dodds, la cui convinzione di fondo è quella dell'impotenza dell'intelletto contro il male radicato nell'anima umana; la vittoria degli impulsi irrazionali sulla ragione è inevitabile, e all'uomo rimane solo, come ancora di salvezza, una sorta di scetticismo illuminato, la «saggia diffidenza» (σώφρων ἀπιστία) del messaggero nell'*Elena* (v. 1617).

La tesi di una polemica diretta tra Socrate ed Euripide è stata progressivamente precisata e formulata in maniera più sfumata dalla critica², ma l'idea che il tragico sostenga una posizione

¹ DODDS 1929, 98 e 103 («a conscious reaction against the opinion of Socrates»). La formulazione più radicale della polemica (l'*Ippolito* risponde a Socrate e il *Protagora* all'*Ippolito*) si trova in SNELL 1948. Cfr. la nota successiva.

² Sui due versi cruciali della *Medea* si veda l'ampia sintesi nel commento di MARTINA 2018, III, 349-53. Critica della tesi di una polemica antisocratica da parte di Euripide in MOLINE 1975; in particolare, per quanto riguarda la *Medea*, cfr. p. 53: «Medea is a most *unlikely* mouthpiece». Plausibile, invece, secondo IRWIN 1983; possibilista, ma solo rispetto all'ipotesi che dietro il passaggio cruciale della *Medea* si possa vedere la discussione socratica, EGLI 2003, 164-6; cfr. anche WILDBERG 2006, 29; la tirata di una donna in preda all'ira e sull'orlo di una crisi potrebbe mai costituire una replica a un argomento filosofico? Esprime dubbi sul fatto che quello di Medea sia effettivamente un caso di *akrasia* RICKERT 1987; cfr. anche FOLEY 1989. Contrario alla tesi di una polemica antisocratica nell'*Ippolito* e di una polemica anti-euripidea nel *Protagora* BARRETT 1964, 229. Secondo NORRIS MICHELINI 1987, 297-304, il discorso di Fedra è, piuttosto, un tributo all'intellettualismo socratico e all'idea dell'involontarietà dell'errore morale,

anti-intellettualistica e che l'intellettualismo contro cui è diretta sia incarnato per eccellenza nella posizione socratica è tuttora molto diffusa. Ritengo si possa e si debba ricalibrare questa opposizione – non solo sul piano dei fatti storici, ma anche in una prospettiva teorica – da un lato riconsiderando l'attribuzione dell'intellettualismo al Socrate storico e definendo meglio la posizione di Platone; dall'altro valutando la possibilità di attribuire a Euripide una particolare forma di intellettualismo, sia pure diverso da quello socratico-platonico.

Secondo un'opinione largamente diffusa, l'intellettualismo socratico, che trova la sua massima espressione nella parte finale del *Protagora*, verrebbe poi abbandonato da Platone, almeno a partire dalla *Repubblica*, con la distinzione di parti o facoltà dell'anima. La nuova strutturazione dell'anima rende infatti possibile spiegare la dinamica secondo cui le parti prive di *logos* possono sopraffare il convincimento razionale. Ho cercato altrove di argomentare che, al contrario, Platone non abbandona mai l'intellettualismo che si suppone – probabilmente a torto, almeno se lo si formula nei termini del *Protagora* – socratico. A riprova, una forma decisa di intellettualismo figura nel suo ultimo grande dialogo, le *Leggi*³.

È però necessario cercare di definire in maniera appropriata l'intellettualismo in questione. Non si tratta semplicemente dell'idea che non si possa agire in maniera opposta alle proprie convinzioni razionali. Più adeguata è la formulazione secondo cui nulla può sopraffare l'ἐπιστήμη, che domina tutto ciò in cui si trova (in effetti così espressa nel *Protagora*: ἐπιστήμης μηδὲν εἶναι κρείττον, ἀλλὰ τοῦτο αἰεὶ κρατεῖν, ὅπου ἂν ἐνῇ, 357c2-3). Nella parte finale del dialogo Socrate argomenta l'assurdità della convinzione secondo cui sarebbe possibile conoscere ciò che è bene ma ciò nonostante fare il male perché si è vinti dai piaceri, affermando

dal momento che la causa della sua rovina sarebbe una contraddizione nel suo *logos*. Favorevoli, con alcune riserve, all'idea di una polemica antisocratica PADUANO 1968, 335-7 e 2000, 25-7; DI BENEDETTO 1992², 5-23. Sintesi del rapporto Socrate-Euripide in WILDBERG 2006: benché i rapporti storici tra Euripide e Socrate siano innegabili, non ci sono evidenze forti di significative influenze reciproche.

³ CENTRONE 2024.

con decisione, contro quanto ritengono i più, l'impossibilità che l'ἐπιστήμη possa essere «trascinata qua è la come uno schiavo» (διανοούμενοι περὶ τῆς ἐπιστήμης ὥσπερ περὶ ἀνδραπόδου, περιελκομένης ὑπὸ τῶν ἄλλων ἀπάντων, *Prt.* 352c1-2). Non a caso questa posizione è ribadita negli stessi termini nelle *Leggi*; il sapere di cui si parla non è un qualunque sapere generico, ma è unicamente l'ἐπιστήμη, quella teorizzata nella *Repubblica* come sapere infallibile, certo e ben fondato; mentre nulla sembra escludere, e questo vale anche per il *Protagora*, che un sapere *doxastico* possa essere sopraffatto dal desiderio o dal piacere. Solo rispetto al sapere epistemico è esclusa la possibilità dell'ἄκρασία, di cui non si nega l'esistenza, ma che piuttosto è semplicemente ricondotta a ignoranza e incapacità di calcolo⁴. Né Socrate né il Platone 'socratico' potrebbero dire che la *doxa* non può essere sopraffatta.

L'attribuzione al Socrate storico della tesi intellettualistica nella forma in cui figura in Platone risale ai primordi dell'interpretazione evolutiva della filosofia platonica, e in particolare a quella tradizione di ambito tedesco che considerava il *Protagora* il primo dialogo di Platone e comunque il suo scritto più socratico⁵ – tesi oggi difficilmente sostenibili – e inoltre sulla testimonianza di Aristotele nell'*Etica Nicomachea* (1145b21-6) secondo cui Socrate negherebbe la possibilità stessa dell'ἄκρασία.

La ricostruzione di una polemica diretta, o comunque di una tensione oggettiva, tra Socrate ed Euripide si è dunque basata, generalmente, su formulazioni letterali dei dialoghi platonici messe a confronto con i versi euripidei. Sul piano metodologico il confronto è però problematico, dal momento che – come unanimemente riconosciuto – i dialoghi platonici costituiscono rielaborazioni e approfondimenti concettuali di un nucleo forse genuinamente socratico, ma di certo non espresso a suo tempo

⁴ Cfr. FERBER 2020, 7-28; 29-56: Platone non ha mai abbandonato l'intellettualismo socratico, e la dottrina dell'involontarietà del male non è incompatibile con la concezione tripartita della *Repubblica*.

⁵ Cfr. in particolare VON ARNIM 1914, 4-37 e, in Italia, CALOGERO 1958, VII-XXX; GIANANTONI 2005, 257-74. Si veda ad esempio SNELL 1948, 129: «wir haben keinen Grund, in diesen Worten Platons (i.e. *Prt.* 352d: γιγνώσκοντας τὰ βέλτιστα οὐκ ἐθέλειν πράττειν) nicht die Gedanken des echten Sokrates zu vermuten».

in quei termini precisi. Benché tutti riconoscano che il Socrate dei dialoghi platonici non può coincidere con il Socrate storico, si finisce poi generalmente per attribuire a quest'ultimo tesi formulate negli stessi termini che si trovano nei dialoghi; e questo è sicuramente il caso dell'intellettualismo. Piuttosto, un confronto *letterale* di testi relativamente lontani dal punto di vista cronologico, come i drammi di Euripide e i dialoghi platonici, può dirci semmai qualcosa sull'atteggiamento di Platone verso Euripide, delle cui tragedie il filosofo aveva sicuramente conoscenza, che non sul rapporto effettivo, sul piano storico, tra Socrate ed Euripide. La contrapposizione acquista oggettività innegabile solo dopo che Platone ha conferito un significato stabile e tecnico a termini come ἐπιστήμη, σοφία, φρόνησις, qualificandoli in senso unicamente positivo – termini che al tempo di Euripide e Socrate soffrivano ancora di una notevole ambiguità. Più che di una polemica anti-socratica di Euripide sarebbe dunque più opportuno parlare, semmai, di una polemica anti-euripidea da parte di Platone, condotta a partire da una prospettiva intellettualistica documentabile e formulata, grazie alla scrittura, in termini precisi e verificabili. Alle orecchie di Platone doveva certamente suonare inaccettabile una formulazione del tipo di quella, poco sopra ricordata, dell'*Ippolito* (vv. 379-82). Il *Protagora*, come si ricordava, nega fermamente la possibilità di conoscere il bene ma fare il male perché si è vinti dal piacere. Tuttavia, una formulazione del genere diviene inaccettabile solo dopo che Platone in maniera molto marcata – ma neppure troppo definitiva, perché permette comunque eccezioni e sfumature – ha attribuito valore incondizionatamente positivo e univoco a un termine come ἐπιστήμη (e al corrispondente verbo), inteso come sapere forte, e in generale ai termini che costituiscono il lessico basilare della conoscenza.

Alla luce di queste premesse e precisazioni, e venendo più specificamente a Euripide, la questione è: può essere attribuita a Euripide – almeno in un certo senso e a determinate condizioni – una tesi di stampo intellettualistico? Si può cioè ritrovare nelle sue tragedie l'idea che esista una forma di sapere superiore che,

quando è presente, orienta il comportamento dell'uomo e lo mette al riparo quanto più possibile dal prevalere di forze e spinte irrazionali e dalla τύχη, o dai capricci degli dèi? Vale anche per Euripide, sia pure in un senso qualificato, e concesso che comunque questo sapere non assicura con certezza la felicità all'uomo, che questa forma di conoscenza non possa essere sopraffatta?

Secondo quanto intendo sostenere, Euripide ammette una forma di sapere a forte connotazione intellettualistica, non soverchiabile da altre forze, individuata dal termine σοφία. Un sapere qualificato prima di tutto nel senso di una σωφροσύνη strettamente legata al pudore (αἰδώς), insegnabile, che mostra tratti più avanzati rispetto alle concezioni correnti dell'epoca. Questa autentica conoscenza superiore, diversa dalla semplice convinzione od opinione, permette all'uomo di agire per il meglio; pur senza negare la rilevanza fondamentale di altre forze psichiche diverse dalla ragione, l'errore, fonte dell'esito tragico, è prevalentemente riconducibile a una forma di ignoranza, dunque di carenza intellettuale. In tal modo la distanza dall'intellettualismo, socratico o platonico – ferme restando differenze basilari e irriducibili – risulta in gran parte attenuata.

Un'ambiguità di fondo del sapere è insita nella semantica ordinaria di σοφός e termini correlati; da un lato la conoscenza del σοφός va intesa come sapere sommo e ideale, sempre connotato positivamente, dall'altro la σοφία viene a coincidere spesso con una particolare abilità intellettuale, una destrezza compatibile con un comportamento moralmente ingiusto, un artificio suscettibile di sfociare nell'inganno⁶. Lo stesso vale per gran parte dei verbi e termini facenti parte del lessico della conoscenza: σοφιστής, σόφισμα e σοφίζεσθαι, φρόνησις e φρονεῖν, ἐπιστήμη ed ἐπίστασθαι, γνώμη sono tutti potenzialmente ambivalenti, e così lo stesso φιλοσοφία, che però non si trova in Euripide. Questa ambivalenza è ampiamente presente nelle

⁶ Cfr. ad es. Soph. Ph. 1013-5: Neottolemo è, secondo Filottete, abile nel compiere il male (σοφὸς ἐν κακοῖς, v. 1015). Filottete, invece, che riconosce di non essere σοφός, asserisce di compiere cose giuste, come tali migliori delle cose σοφά (vv. 1244-6).

tragedie, con l'unica eccezione di σοφία, termine che comunque ricorre raramente⁷.

Che però Euripide intenda sviluppare una nozione di σοφία più elevata, al di sopra di ogni ambiguità, pur continuando inevitabilmente a servirsi della semantica usuale, tale per cui σοφός e σοφόν non sono sempre connotati positivamente, è chiaro in particolare in una distinzione paradossale e controintuitiva, piuttosto faticosa, ma proposta con intenzione, quella cioè, esplicitamente indicata, tra σοφία e τὸ σοφόν⁸. τὸ σοφόν, espressione assai rara, non solo in Euripide, ha quasi sempre valore negativo nel senso di una raffinatezza intellettuale inutile se non dannosa⁹.

τὸ σοφὸν οὐ σοφία, sono le parole del coro nelle *Baccanti* (v. 394) La vera σοφία consiste nel non occuparsi di cose troppo grandi per l'uomo, nel non pretendere di pensare pensieri immortali. τὸ σοφόν è invece una capacità intellettuale che, in quanto suscettibile di eccesso, può degenerare nella follia (vv. 399-401). Nessun λόγος, dice Tiresia, potrà distruggere le tradizioni patrie, neppure il sapere proprio di ingegni elevati (οὐδεὶς αὐτὰ καταβαλεῖ λόγος, / οὐδ' εἰδὶ ἄκρων τὸ σοφὸν ἡῦρηται φρενῶν, Eur. *Ba.* 203-4). σοφός è pur sempre definito Penteo da Tiresia (v. 266). Questo sapere consiste nel σοφίζεσθαι riguardo agli dèi (δαίμονες); nel contesto della tragedia, è il sapere di coloro che,

⁷ φρόνησις compare una sola volta, nelle *Supplici* (v. 216); la φρόνησις degli uomini, dice Teseo, vorrebbe – invano – essere più forte degli dèi. Nonostante una certa ambiguità di fondo, sembra implicito che non si tratti di vera φρόνησις e che dunque l'accezione primaria sia positiva. γνώμη, se usata senza qualificazioni ulteriori, ha in gran parte dei casi valore positivo; è la γνώμη a permetterci di distinguere ciò che è doveroso (Eur. *IA* 565). Ma in quanto può indicare genericamente, un procedimento mentale, una convinzione, un proposito, la γνώμη può anche essere sbagliata. C'è infatti una γνώμη 'troppo sapiente' (λίαν σοφή, *El.* 296). Come si vedrà subito nell'*Ippolito*, anche una certa forma di σωφροσύνη può essere negativa. σοφιστής, che non ricorre molto spesso, ha sempre valore positivo (cfr. *Hipp.* 921; *Hcl.* 993; *Supp.* 903), ma σοφίσματα e σοφίζεσθαι hanno prevalentemente valore negativo o almeno ambiguo, in quanto indicano l'escogitare stratagemmi ingannevoli o il sottilizzare inutilmente, il condurre ragionamenti sofisticati e inutili se non dannosi, come il σοφίζεσθαι sugli dèi deplorato da Tiresia nelle *Baccanti* (vv. 200-3). σοφός nelle sue numerose occorrenze può avere valore positivo o negativo a seconda delle circostanze.

⁸ Si veda in proposito ORIGA 2007, 118-25.

⁹ Diverso il caso di Eraclito, B32DK (ἐν τὸ σοφὸν μοῦνον λέγεσθαι οὐκ ἐθέλει καὶ ἐθέλει Ζηγὸς ὄνομα) e B41DK (εἶναι γὰρ ἐν τὸ σοφόν, ἐπίστασθαι γνώμην).

come Penteo, non onorano il dio, ritenendo che ci sia qualcosa di più forte della legge (vv. 890-2). «Non invidio questo sapere» (τὸ σοφὸν οὐ φθονῶ, v. 1005), proclama ancora il coro. A τὸ σοφόν vengono contrapposti il σωφρονεῖν, l'esser saggi, e l'εὐσεβεῖν, il rendere onore agli dèi. La cosa più bella, afferma il messaggero, è coltivare saggezza e venerare gli dei, e questa è anche il possesso più sapiente per gli uomini (*Ba.* 1150-2):

τὸ σωφρονεῖν δὲ καὶ σέβειν τὰ τῶν θεῶν
κάλλιστον· οἶμαι δ' αὐτὸ καὶ σοφώτατον
θνητοῖσιν εἶναι κτῆμα τοῖσι χρωμένοις¹⁰.

Questa opposizione tra σοφία e τὸ σοφόν è espressa emblematicamente nel contrasto tra le figure di Cadmo e Tiresia da un lato, di Penteo dall'altro, tra la ὕβρις e la follia del secondo (ἀφροσύνη, v. 387; μαίνεσθαι, v. 399) e il rispetto del divino proprio dei primi¹¹.

Viceversa, σοφία ha sempre, in Euripide, valenza positiva. L'unica eccezione potrebbe trovarsi nell'*Oreste* (v. 710), dove il termine indica, secondo un uso più ordinario, la scaltrezza, neppure troppo deplorabile, di Menelao nel suo tentativo di salvare Oreste. Ma a parte quest'unico caso va sottolineato che è sempre il coro, da considerarsi in questo caso depositario di saggezza collettiva e condivisa¹², a esprimere una concezione univocamente positiva della σοφία. Euripide sembra insomma voler liberare la σοφία come nominalizzazione dalle ambiguità proprie di σοφός.

Come si connota meglio questo sapere superiore? Non seguirò qui le sue varie articolazioni, limitandomi a considerarne una sola, tuttavia essenziale: il rapporto con la σωφροσύνη e l'αἰδώς¹³.

¹⁰ Testo di DIGGLE 1984.

¹¹ Anche in Platone τὸ σοφόν (5 occorrenze, tre delle quali, non a caso, nell'*Eutidemo*) ha quasi sempre valore negativo, indicando ironicamente le presunte raffinatezze intellettuali e il preteso sapere degli eristi (*Euthd.* 293d8; 297d9; 304a1), o i trucchi e le astuzie del discorso (*Grg.* 483a2, *Resp.* 502d5).

¹² Cfr. Di BENEDETTO, MEDDA 1997, 263.

¹³ Sul punto si veda soprattutto SZLEZÁK 2019.

Tra le virtù che nella tradizione filosofica diverranno canoniche, dove giustizia e φρόνησις si contenderanno il primato, quella che in Euripide sembra avere il ruolo più rilevante è la σωφροσύνη – fermo restando che la virtù suprema non può non essere σοφία. Non serve ricordare che una componente intellettualistica è intrinseca nella virtù della σωφροσύνη e nel σωφρονεῖν già a livello semantico: σωφροσύνη è salvaguardia delle φρένες. Il testo in cui questa componente intellettualistica emerge nel modo più netto è la seconda parte del *Carmide* di Platone, in particolare quando la σωφροσύνη viene ad essere definita in termini di conoscenza di sé e poi di scienza delle altre scienze¹⁴. Ma già in Euripide la σωφροσύνη si avvicina molto alla σοφία e trova una caratterizzazione in termini intellettualistici, a partire dal riconoscimento della sua *insegnabilità*.

Certamente il riconoscimento di una componente intellettuale della virtù e l'idea della sua insegnabilità non coincidono senza residui con l'intellettualismo etico: se si considerano i tre fattori che in seguito diverranno le cause canoniche della virtù, cioè φύσις, μάθησις, ἄσκησις, anche quest'ultimo, l'esercizio, può essere oggetto di insegnamento. Va però precisato che anche l'intellettualismo etico nella sua versione più radicale, platonica (o, se si vuole, del Socrate platonico), non esclude l'importanza dell'esercizio da un lato, della natura dall'altro. In Euripide emergono ripetutamente l'idea dell'insegnabilità della virtù, con un ruolo preponderante attribuito al σωφρονεῖν, e la stretta connessione di σοφία e σωφροσύνη.

σωφροσύνη è ancora, all'epoca di Euripide, difficilmente distinguibile da αἰδώς. Il coro dell'*Ifigenia in Aulide* (vv. 562-5) sembra identificare direttamente la σοφία con il pudore (τὸ αἰδεῖσθαι σοφία, v. 563): alla virtù contribuiscono molto le norme impartite dall'educazione, ma si riconosce ciò che si deve fare (τὸ δεόν) grazie all'intelligenza, la γνῶμη.

Nel platonico *Carmide* (160e4 ss.) ὅπερ αἰδώς è la seconda definizione della σωφροσύνη data dal protagonista, che Socrate

¹⁴ Pl. *Chrm.* 164c ss.

confuta argomentando la possibilità di un pudore non buono – mentre la virtù non può che essere un bene. Anche in Euripide questa possibilità è riconosciuta: l'αἰδώς può essere negativo, e bisogna saper discernere tra le due forme. L'ambivalenza è presente in un frammento dall'*Eretteo* di Euripide: è difficile giudicare dell'αἰδώς, che è qualcosa di necessario, ma può essere anche un grande male¹⁵ – in che senso, resta però difficile precisarlo, data la frammentarietà e l'incertezza del contesto. In cosa consiste allora, l'αἰδώς negativo?

Maggiori elementi per una risposta offre l'*Ippolito*, dove Fedra distingue esplicitamente (vv. 385-6) due forme di αἰδώς, una non cattiva, un'altra – ed è questo il suo caso – che è definita «la rovina delle case» (ἄχθος οἰκῶν), anche se nell'immediato non è del tutto chiaro quale preciso aspetto ella abbia in mente¹⁶. Sembra certo che Fedra presenti l'αἰδώς – in ultima posizione, perché evidentemente è il suo caso, di cui si accinge a parlare meglio – tra le cause che portano ad agire contro ciò che l'uomo sa e ritiene essere un bene. Tuttavia, contrariamente a una prima impressione, non è ancor detto che questa considerazione sul piano generale si applichi perfettamente al suo caso nel senso di un conflitto tra ragione e passioni, risolto a favore di queste ultime. Ai vv. 419-21 Fedra afferma che ciò che la porta alla morte (τοῦτ' ἀποκτείνει), cioè la fa propendere per il suicidio, è il pensiero della potenziale vergogna (αἰσχύνασα) che proverebbe se mai dovesse disonorare lo sposo o i figli. Questo pudore, dunque, è rovinoso non in quanto eticamente sbagliato, ma perché causerà la sua fine, che non si può non ritenere un male¹⁷. Non si tratta di un male morale, ma di una oggettiva disgrazia. La vita dei mortali si rovina, non per la loro γνώμη (vv. 377-8), ma per altre

¹⁵ Fr. 365 Kn.: αἰδοῦς δὲ <κ>αὐτὸς δυσκρίτως ἔχω πέρι / καὶ δεῖ γὰρ αὐτῆς κάστιν αὐτὸν κακὸν μέγα.

¹⁶ La questione del significato delle due forme di pudore è molto controversa; alcuni, peraltro, hanno ritenuto che δισσαί si riferisca piuttosto al precedente ἡδοναί. Rimando alla sintesi di EGLI 2003, 167-70, spec. 169 n. 1.

¹⁷ Diversa interpretazione in EGLI 2003, 168: rovina delle case sarebbe Fedra stessa se per vigliaccheria non si uccidesse, dal momento che ha riconosciuto, proprio grazie all'αἰδώς, il suicidio come la soluzione migliore (καλόν).

cause, una delle quali è l'αἰδώς. Nel caso specifico di Fedra non sembra trattarsi, nonostante le apparenze, di un conflitto tra forze psichiche, tra ciò che razionalmente ella ritiene essere un bene e il suo pudore. Quale sarebbe, infatti, la sua determinazione razionale sconfitta dall'αἰδώς? Semplicemente, Fedra constata che all'origine della sua rovina la causa predominante è il pudore, più che una considerazione razionale. Anzi, la sua decisione di morire, evidentemente frutto di prolungato ragionamento, è *indiscutibilmente* (οὐδεὶς ἀντερεῖ) ritenuta la migliore tra le scelte considerate (κράτιστον βουλευμάτων, v. 402)¹⁸.

Se nell'ammissione di un pudore negativo Euripide è in linea con il più generale sentire greco¹⁹, è però importante rilevare che nelle sue tragedie prende forma una nozione di αἰδώς diversa da quella tradizionale tipica della 'civiltà della vergogna' e più orientata nel senso del rispetto, della considerazione e dell'attenzione per il prossimo²⁰. Si tratta di una disposizione virtuosa che si può apprendere e insegnare, difficilmente declinabile al negativo. L'essere educati bene porta αἰδώς, dice Adrasto nelle *Supplici* (vv. 911-5), dove il tema dell'insegnabilità viene alla ribalta; il coraggio (εὐανδρία) è insegnabile (διδασκτόν, aggettivo verbale proprio della prosa, che rispecchia il dibattito dell'epoca), da cui l'esortazione a educare bene i figli. D'altro canto, se è vero che in Euripide

¹⁸ Plutarco (*de virt. mor.* 448f), commentando proprio questo passo, afferma che questo cattivo pudore è l'agire contro la ragione (λόγος) dovuto all'indugio (ὄκνος) e all'esitazione (μέλλησις). In questa direzione si muovono vari interpreti, tra cui BARRETT 1964, 230: l'αἰδώς andrebbe qui inteso nel senso di quella esitazione e mancanza di risoluzione nel portare a termine le proprie determinazioni che nello specifico impediscono a Fedra di avere la meglio sul suo amore. Secondo Barrett Euripide ha però in mente anche altre possibili declinazioni del pudore: ciò che trattiene Fedra da un immediato suicidio e la stessa rivelazione della sua malattia d'amore alla nutrice. Questo, tuttavia, appare strano, perché il pudore dovrebbe essere piuttosto ciò che porta Fedra a tacere sul suo segreto, come è nei suoi propositi iniziali, vv. 393-5; la σωφροσύνη porterebbe piuttosto Fedra a sopportare la sua follia. Quanto alla rivelazione del segreto, contraria allo stesso giudizio di Fedra, si è sostenuto (es. NORTH 1966, 81) che questa può essere vista come segno di pudore in quanto scrupolo rispettoso del gesto di supplice della nutrice (vv. 325-30) – ed è appunto questa rivelazione a spianare la via al successivo disastro. Ma Fedra non può avere questo in mente, essendo le conseguenze della sua rivelazione un esito successivo che si verificherà in termini non ancora prevedibili.

¹⁹ Cfr. ad esempio, oltre al *Carmide*, Hom. *Il.* XXIV 44 ed Hes. *Op.* 317-9.

²⁰ Su questo punto cfr. soprattutto SZLEZÁK 2019, 133 *passim*.

non si trovano ancora elementi sufficienti per distinguere nettamente αἰδώς e σωφροσύνη, può esserci allora, a differenza che per Platone, anche una forma di σωφροσύνη, se non totalmente negativa, quantomeno parziale e unilaterale. Se ne trova conferma nell'*Ippolito*, dove questi temi si saldano: il rifiuto di una concezione puramente naturalistica della virtù e della σωφροσύνη si accompagna al riconoscimento di una sua componente intellettuale e della sua insegnabilità, e al tempo stesso si riconosce l'esistenza di una forma di σωφροσύνη non necessariamente positiva.

All'inizio della tragedia (vv. 78-80) Ippolito, nello scambio con il servo, dichiara di possedere il σωφρονεῖν per natura, un αἰδώς non insegnabile (διδακτόν), non attribuendo dunque importanza alla componente razionale del λόγος²¹. È la sua casta purezza innata a esimerlo dal salutare Afrodite, o almeno a farlo solo da lontano (πρόσωθεν αὐτὴν ἄγνός ὢν ἀσπάζομαι, v. 102). Questo comportamento equivale per il servo a una mancanza di saggezza dovuta all'età, per la quale Afrodite deve avere comprensione, perché gli dei devono essere più saggi (σοφωτέρους, v. 120) degli uomini. Quella di Ippolito è una superbia che gli dèi possono permettersi, ma non gli uomini. Ippolito incorre così, nella sua presunzione di σωφρονεῖν, nell'esatto opposto della σωφροσύνη, né sembra che la (relativa) normalità, nella Grecia dell'epoca, della pratica dell'autoelogio sia sufficiente ad assolverlo. Questa tensione ricorda quella che emerge, nel dialogo platonico, dalla prima risposta di Carmide, il quale mostra un certo acume nell'individuare una sorta di aporia: alla domanda di Socrate se possieda la σωφροσύνη risponde che, se lo negherà, ammetterà di non essere saggio, ma se risponderà affermativamente, dimostrerà ugualmente di essere l'opposto della saggezza – evidentemente concepita, a livello intuitivo, come autoconsapevolezza e coscienza dei propri limiti (Pl. *Charm.* 158c5-d6). Proprio auto-attribuendosi il σωφρονεῖν, Ippolito mostra di non essere saggio. E questa presuntuosa pretesa, incompatibile con la σωφροσύνη, persiste

²¹ BERNIS 1973; EGLI 2003, 171-2 e n. 4. Sembra comunque eccessiva la tesi (BERNIS 1973, 168-9) secondo cui il fatto che Ippolito non veda l'occhio della dea (v. 86) starebbe a indicare la sua mancanza di razionalità.

sino al termine del dialogo, quando, in prossimità della sua fine, egli afferma ancora di superare tutti gli uomini in σωφροσύνη (v. 1365: ὁδ' ὁ σωφροσύνη πάντας ὑπερσχών).

Nel prologo Afrodite pronuncia una severa condanna dell'atteggiamento di Ippolito; il suo rifiuto dell'amore è, piuttosto, l'opposto del σωφρονεῖν: è un eccesso di orgoglio, un μέγα φρονεῖν che lei è solita punire: «distraggo chi si comporta superbamente verso di me» (σφάλλω δ' ὅσοι φρονουῖσιν εἰς ἡμᾶς μέγα, v. 6). La stessa idea viene più tardi ribadita dalla nutrice: quando si imbatte in qualcuno che è troppo orgoglioso, Afrodite lo distrugge (ὄν δ' ἂν περισσὸν καὶ φρονουῖνθ' εὖρη μέγα, v. 445).

Nel mezzo, tra la presunzione di σωφρονεῖν e il μέγα φρονεῖν, si pone la predizione di Fedra in uno snodo cruciale della tragedia, quando, prossima a uccidersi, ella profetizza: Ippolito imparerà ad esser saggio (σωφρονεῖν μαθήσεται, v. 731). Profezia che contraddice, sul versante soggettivo il vanto iniziale di Ippolito, sul piano teorico la non insegnabilità della virtù, e che si può ritenere realizzata – sia pure in un senso diverso da quello che probabilmente sottintende Fedra – perché in fine di tragedia la comprensione che Ippolito mostra per l'errore di Teseo (v. 1409), di cui compiangere l'errore (ἄμαρτία), è esattamente un segno di αἰδώς e σωφροσύνη – questa volta intesa come rispetto per le ragioni dell'altro e συμπάθεια, ben diversa dalla totale mancanza di comprensione precedentemente mostrata nei confronti della matrigna dopo la rivelazione della serva²². La pietà (οἶκτος) non è caratteristica dell'ignoranza (ἄμαθία), bensì degli uomini saggi, dei σοφοί²³, dice Oreste nell'*Elettra* (vv. 294-5), in un passaggio assai discusso, forse da espungere.

In definitiva, pur tenendo ferme l'incolpevolezza sostanziale di Ippolito²⁴ e la sua disposizione fondamentalmente virtuosa, che ne

²² BERNIS 1973, 184-5. Sulla nuova consapevolezza di Ippolito cfr. LUSCHNIG 1988, 84-5.

²³ Cfr. PUCCI 2016, 18-9.

²⁴ La morte di Fedra non è dovuta alla reazione di Ippolito, verso il quale non mostra di nutrire alcun astio, ma è da lei stessa considerata inevitabile a seguito della rivelazione che la ricopre di infamia, e di cui è responsabile solo la nutrice (cfr. vv. 682-94).

fanno un personaggio positivo; e senza insistere troppo sull'accusa, spesso mossagli, di narcisismo o di eccesso di orgoglio, rimane innegabile una sua comprensione limitata e unilaterale della virtù della σωφροσύνη, da due punti di vista: sia per la sua riduzione alla castità e al controllo dei desideri, sia per la negazione della sua insegnabilità²⁵. Ma ciò che più di tutto lo nobilita, rendendoci simpatetici nei suoi confronti, non è tanto la virtù della castità, quanto la σωφροσύνη appresa e dimostrata nel suo atteggiamento di assoluzione verso l'errore del padre; la sua capacità di affrancarlo dalla colpa e di compatirlo, nel momento in cui comprende l'involontarietà del suo errore, e ciò nonostante il precipitoso atteggiamento di condanna avuto in precedenza da Teseo.

In generale, in gran parte dei casi l'errore morale è dovuto a una mancanza di comprensione. La ἀμαρτία di Teseo, dice Afrodite, si giustifica in base alla sua ignoranza del reale andamento delle cose, dal suo μὴ εἰδέναι (vv. 1334-5). Gli dèi, dice poi Teseo, hanno stravolto la sua δόξα (δόξης γὰρ ἡμεν πρὸς θεῶν ἐσφαλμένοι, v. 1414). In questo e in altri casi si tratta però di mera ignoranza dei fatti, che non è certamente l'opposto del sapere più elevato; a quest'ultimo si contrappone, piuttosto, l'ignoranza, in generale, di ciò che è bene. C'è invece una forma superiore di conoscenza intellettuale intesa come auto-consapevolezza che può, almeno parzialmente, prevenire la sciagura o avere valore consolatorio.

La rilevanza, in Euripide, della componente intellettualistica è visibile, a livello terminologico, nel concetto di σύνεσις. Termini come σύνεσις²⁶ o l'aggettivo verbale συνετός, o l'opposto ἀσυνεσία, tardo conio del V secolo²⁷, sembrano essere, benché non troppo frequenti, suoi usi caratteristici. La malattia da cui Oreste nell'omonima tragedia dice di essere consumato è la

²⁵ Cfr. BERNIS 1973; sui limiti della σωφροσύνη di Ippolito vd. anche HALLERAN 2012, 65; 72.

²⁶ Su cui cfr. RODGERS 1969.

²⁷ Cfr. MASTRONARDE 1994, 633-4; nelle *Fenicie* Antigone, parlando della ἀσυνεσία dei mortali (vv. 1726-1727), allude a Creonte quale causa delle sofferenze di Edipo. Qui, come spesso accade con termini come σκαιός o ἀμαθής, l'errore morale è assimilato a un'incomprensione intellettuale.

σύνεσις (v. 396: ἡ σύνεσις, ὅτι σύννοιδά δειν' εἰργασμένος), che non può semplicemente consistere nell'esser venuto a conoscenza di fatti o stati di cose, ma è piuttosto l'acquisizione di consapevolezza della gravità dell'azione compiuta, e dunque una forma di conoscenza di sé – altra definizione nominale generalmente condivisa di σωφροσύνη²⁸. La colpa di Oreste si potrebbe dunque qualificare in termini di ἀσυνεσία; la presenza della σύνεσις, intesa come consapevolezza della gravità di ciò che si accingeva a compiere, che in lui sopravviene solo in un secondo momento – ma non per precedente ignoranza delle circostanze – avrebbe forse potuto prevenire la sua azione.

Se infatti in molti casi si tratta solo di ignoranza di stati di cose, in altri è in questione una più generale incomprendimento delle leggi che regolano il mondo. Il vero sapere consiste nella consapevolezza che non si può andare contro il destino e contro la volontà degli dèi, e che è necessario vivere entro i limiti che si addicono ai mortali. Questa consapevolezza, come proclama il coro delle *Baccanti*, è ciò che può assicurare una vita senza dolore (βροτείως τ' ἔχειν ἄλυπος βίος, v.1004). Neppure la σοφία può nulla contro il fato²⁹, ma l'autentica saggezza consiste proprio nella consapevolezza che si dà una realtà aldilà del controllo umano e nella libera accettazione del proprio destino come inevitabile; accettazione che presuppone una comprensione di natura intellettuale, come avviene per Macaria negli *Eraclidi* (vv. 547-51): «Non vorrei mai morire per decreto del caso: non avrei nessun merito. Non dire altro, vecchio. Se accettate e volete davvero servirvi di me, io offro per loro la mia vita di mia volontà, senza essere costretta». Da questa consapevolezza può nascere anche la comprensione per chi sbaglia suo malgrado.

In definitiva, Euripide sembra indicare e delineare una forma di σοφία superiore, fondata prevalentemente sulla comprensione

²⁸ RODGERS 1969, 250-1 ritiene invece che nel caso di Oreste si tratti solo di un irrazionale senso dell'orrore che nulla a che vedere con un senso di colpa o di consapevolezza morale.

²⁹ Cfr. Eur. *Hclid.* 615-6: οὐ σοφία τις ἀπώσεται.

intellettuale, che può rivelarsi superiore ad altre forze psichiche e che comunque non appare mai soverchiata da altro. Questo sapere è diverso dalla semplice conoscenza degli stati di fatto e anche dal semplice opinare o credere qualcosa. Non si può certamente pensare, per citare i casi più eclatanti del presunto anti-intellettualismo di Euripide, che il sapere che è male uccidere i propri figli (nel caso di Medea), o che è male avere una relazione con il figlio del proprio marito (nel caso di Fedra), rappresentino forme di conoscenza elevata. Si tratta, piuttosto, di principi della morale comune, e non è certo questo il sapere che in una prospettiva intellettualistica quale quella del Socrate platonico non può essere sopraffatto. Piuttosto, è possibile che ciò che qualcuno opina sia sbagliato e non costituisca un vero $\varphi\rho\rho\omicron\nu\epsilon\acute{\iota}\nu$, un corretto pensare. Non pensare di sapere ($\varphi\rho\rho\omicron\nu\epsilon\acute{\iota}\nu$), dice Tiresia a Penteo nelle *Baccanti* (311-2), se opini qualcosa ma la tua $\delta\acute{o}\xi\alpha$ non è sana. L'autentica $\sigma\omicron\varphi\acute{\iota}\alpha$, se è vero che essa consiste in una forma di $\sigma\omega\varphi\rho\omicron\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ e di corretto pudore, può essere oggetto di apprendimento, ma, a differenza che in Socrate e Platone, non può garantire la felicità; non mette certamente l'uomo al riparo dalla $\tau\acute{\upsilon}\chi\eta$ o dalle decisioni anche discutibili degli dèi, ma può limitare fortemente l'errore che è alla base dell'esito tragico. O comunque, in quanto $\sigma\omega\varphi\rho\omicron\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$ intesa come $\alpha\acute{\iota}\delta\acute{\omega}\varsigma$, che implica la conoscenza dei doveri dell'uomo nei confronti dell'altro, dei propri limiti e delle leggi del mondo, permette di accettare più serenamente la sorte infausta e di limitare l'infelicità nella disgrazia. In tutto ciò, nonostante incolmabili differenze, Euripide si rivela meno lontano da una forma di 'intellettualismo etico' di stampo socratico-platonico di quanto possa sembrare inizialmente.

BRUNO CENTRONE
Università di Pisa
bruno.centrone@unipi.it

ENGLISH TITLE

Sophrosyne, Synesis, Sophia: Euripides's Intellectualism

ABSTRACT

Can a thesis of an intellectualistic kind be attributed to Euripides – at least in a certain sense and under certain conditions? An analysis of his tragedies reveals that Euripides seems to indicate and outline a form of higher *sophía*, based predominantly on intellectual understanding, which can prove superior to other psychic forces and which in any case never appears to be overwhelmed by anything else. Authentic *sophía*, which consists in a form of *sōphrosýnē* and of correct *aidos*, can be an object of learning; but, unlike in Socrates and Plato, it cannot guarantee happiness; it certainly does not shelter man from *týchē* or from the questionable decisions of the gods, but it can strongly limit the error that lies at the root of the tragic outcome. Despite unbridgeable differences, Euripides proves less distant from a form of 'ethical intellectualism' of a Socratic-Platonic kind than it might initially seem.

KEYWORDS

Ethical Intellectualism — Wisdom — Awe — Temperance — Socrates — Plato — Autochthony

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AHBEL RAPPE S., KAMTEKAR R. (edd.), *A Companion to Socrates*, Oxford 2006.
- BARRETT W.S. (ed.), *Euripides, Hippolytos*, Oxford 1964.
- BERNS G., *Nomos and Physis. An Interpretation of Euripides' Hippolytos*, «Hermes» 101, 1973, 165-87.
- CALOGERO G. (ed.), *Platone. Il Protagora*, Firenze 1958.
- CENTRONE B., «Nulla è più forte dell'episteme». Note sull'intellettualismo etico in Platone tra il Protagora e le Leggi, «Studia Graeco-Arabica» 14, 2024, 285-92.
- DI BENEDETTO V., *Euripide: Teatro e società*, Torino 1992² (1971).
- DI BENEDETTO V., MEDDA E., *La tragedia sulla scena*, Torino 1997.
- DIGGLE J.D. (ed.), *Euripidis fabulae*, 3 voll., Oxford 1984.
- DODDS E.R., *Euripides the Irrationalist*, «CR» 43, 1929, 97-104.
- EGLI F., *Euripides im Kontext zeitgenössischer intellektueller Strömungen*, München-Leipzig 2003.

- FERBER R., *Sokrates: Tugend und Wissen e Was und wie hat Sokrates gewusst?*, in *Id.*, *Platonische Aufsätze*, Berlin-Boston 2020 ("Beiträge zur Altertumskunde", 386).
- FOLEY H., *Medea's Divided Self*, «ClAnt» 8, 1989, 61-85.
- GIANNANTONI G., *Dialogo socratico e nascita della dialettica nella filosofia di Platone* (ed. postuma), Napoli 2005.
- HALLERAN M.R. (ed.), *Euripides: Hippolytus*, Indianapolis 2012.
- IRWIN T.H., *Euripides and Socrates*, «CPh» 78, 1983, 183-97.
- LUSCHNIG C.A.E., *Time Holds the Mirror. A Study of Knowledge in Euripides' Hippolytus*, Leiden-New York-København-Köln 1988.
- MARTINA A. (ed.), *Euripide. Medea*, 3 voll., Pisa-Roma 2018.
- MASTRONARDE D.J. (ed.), *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994.
- MOLINE J., *Euripides, Socrates and Virtue*, «Hermes» 103, 1975, 45-67.
- NORRIS MICHELINI A., *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison, WI 1987.
- NORTH H., *Sophrosyne. Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*, Ithaca, NY 1966.
- ORIGA V., *Le contraddizioni della sapienza. Sophia e sophos nella tragedia euripidea*, Tübingen 2007.
- PADUANO G., *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Pisa 1968.
- PADUANO G. (ed.), *Euripide. Ippolito*, Milano 2000.
- PUCCI P., *Euripides' Revolution under Cover*, Ithaca, NY-London 2016.
- RICKERT G., *Akrasia and Euripides' Medea*, «HSCP» 91, 1987, 91-117.
- RODGERS V.A., *Σύνεσις and the Expression of Conscience*, «GRBS» 10, 1969, 241-54.
- SZLEZÁK T.A., *Mania und Aidos. Bemerkungen zur Ethik und Anthropologie des Euripides*, in *Aufsätze zur griechischen Literatur und Philosophie*, Baden-Baden 2019 (= «Antike und Abendland» 32, 1986, 46-59).
- SNELL B., *Das früheste Zeugnis über Sokrates*, «Philologus» 97, 1948, 125-34.
- VON ARNIM H., *Platos Jugenddialoge und die Entstehungszeit des Phaidros*, Leipzig 1914.
- WILDBERG C., *Socrates and Euripides*, in *AHBEL RAPPE, KAMTEKAR* 2006, 21-35.

LUCIA ATHANASSAKI

Euripides' *Heracles* in Its Artistic and Cultic Environment: Autochthons and Newcomers*

Ποῖ γῆς; Does tragedy evoke specific places and/or buildings, sculptures, murals? If it does, can we pin them down, given the state of the surviving material evidence, the paucity of literary sources and a host of related difficulties? In the cases we can pin them down, does this knowledge contribute to a deeper understanding of a play and how? What if such evocations are unconscious or the similarities are accidental?¹ These are the questions I shall explore taking Euripides' *Heracles* as a case-study, a play that draws attention to its dialogue with its artistic and cultic environment and whose points of contact with the metopes of the Hephaesteion have long been identified and well discussed².

The present investigation broadens the frame of the intermedial dialogue by bringing into the picture (a) the entire decorative

* This paper is part of a larger project in progress, entitled *Euripides' Athens: Art, Myth and Leadership*. It was presented at the conference 'ποῖ γῆς; Topografia e dramma ad Atene' on 7 May 2025 in Udine. Warmest thanks to Elena Maria Fabbro and Francesco Morosi for their invitation and their comments on the talk and to Ewen Bowie and the anonymous readers of the journal for their comments on the submitted version.

¹ I have tackled most of these methodological issues in ATHANASSAKI 2016, 2017, 2018, and 2022a. For an exploration of the relationship between space and memory see now the essays in PROIETTI, McINERNEY 2026, applying diverse methodological approaches. A month before the conference at Udine, Ewen and I had a comparable experience at a concert at the ΜΕΓΑΡΟΝ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΩΝ, starring mezzo soprano Joyce DiDonato and pianist Craig Terry (8 April 25). The programme included Jake Heggie's *Camille Claudel: into the fire* (libretto: Gene Scheer). During the applause and calls for encores, DiDonato urged her audience to read about Camille Claudel, in order to see how sculpture can inspire poetry and music. Up to that point I had enjoyed the song performance, without knowing about Camille Claudel and Auguste Rodin's stormy relationship, despite my familiarity with Rodin's work. However, after the concert, I read about that doomed relationship, and found that this knowledge enriched my experience. I felt it was a contemporary variant of the enriched experience of the viewer that Oliver Taplin argued for in TAPLIN 2007, 26.

² THOMPSON 1949, 247-55; MORGAN 1962; BOND 1981, 153-55 and *passim*; see also below, 150-2; most recently see FRADE 2023, 61-80 and *passim*.

programme of the temple, which was nearing its completion in the years following the peace of Nicias in 421; (b) the cult of Athena and Hephaestus which received a great boost after the reorganization of the *Hephaesteia* in 421; and (c) the cult of Heracles in Attica with emphasis on his cult at Melite, one of the most conspicuous sites of his worship in Athens³.

My discussion will be prefaced with some observations drawn from my earlier work on the *Ion* which showcases both Euripides' keen interest in monumental architecture and sculpture and the clever twists he gives his poetic monuments, twists resulting in a stimulating dialogue between his plays and their artistic and cultic environment⁴. In the final section, I bring together the strands of my argument by correlating the questions that Euripides poses in *Heracles* and *Ion* with the artistic and cult scenes, in order to shed light on the significance of the different perspectives the dramatist offers on contemporary monumental art and cult.

1. *Spaces, monuments, artifacts and their viewers in the Ion*

The *Ion* opens with the famous scene of the Athenian Chorus looking around at Apollo's sanctuary in Delphi and expressing their surprise at what they see: it is not only Athens that has sanctuaries, temples, and altars, they conclude (184-7). Then they focus on a specific building, Apollo's temple, and describe its sculptural décor in vivid detail (188-218). This is as specific a reference as it can get, but as has been pointed out time and again, Euripides reverses the pediments and has his Chorus describe the Gigantomachy on the West Pediment, which they cannot see from where

³ For the cult of Heracles in Attica see WOODFORD 1971 and KEARNS 1989, 18-19, 99, 166-67. For the conspicuousness of the shrine at Melite see *sch. vet.* at Aristophanes *Frogs* 501a, 4a, 5 Chantry: ἐπιφανέστατον ἱερόν Ἡρακλέους ἀλεξικάκου. The exact location of the shrine has been disputed. Hereafter I follow Pittakis's suggestion, taken up again by LALONDE 2006, who located the temenos of Herakles Alexikakos to the northeast of the hill of the Nymphs; see LALONDE 2006, 86-93 with references to earlier scholarship. For a discussion of the evidence and different proposals see GAGLIANO 2013, 36-39, who suggests that the exact location remains uncertain.

⁴ ATHANASSAKI 2010, 2012, 2022a.

they stand⁵. This observation presents us with the first *caveat*: we cannot take at face value even specific references such as these, because Euripides has his own agenda which is not accuracy – in this case his point is the inaccuracy of the Chorus' account⁶.

The effort to explore relations between plays and specific monuments is worthwhile, because it allows us to appreciate the dramatic agenda much more than we would have done, if we had looked at tragic buildings as simply fictional. Comparison of the dramatic version of the temple of Apollo with the Alcmaeonid temple has shown that the Chorus tend to single out for comment images such as the Gigantomachy, which one would also see in Athens, the Acropolis in particular. This observation has important implications for a number of issues, one of which is characterization. The Chorus' tendency to view Delphi through Athenian lenses squares with their general limited outlook on other issues as well. With the exception of Xuthus who is oblivious to art, as he is to everything else, the Chorus' Athenocentric perspective on art exemplifies their limited perspective in general, which they share with all other members of the Athenian *theoria*. All they can think of is Athenian art, places, customs, institutions and resources – including the poison with which Creusa will try to kill her son⁷.

In addition to the Chorus both the Messenger and Ion are also represented as engaged viewers⁸. In terms of characterization the manner in which the *dramatis personae* relate with art-works reflects their social class too and this, in turn, foreshadows the development of the plot. The Chorus and the messenger are overwhelmed by the sight of artworks, but they do not know much about art. Their appreciation of art stems not from training, but from osmosis – from living and working in artistic environments. In contrast Ion, who has been raised in order to become the treasurer and trusted steward of Apollo's possessions

⁵ See ATHANASSAKI 2010, 203 n. 5.

⁶ For the effect of the Chorus' inaccuracy see ATHANASSAKI 2010, 226–34.

⁷ Detailed discussion in ATHANASSAKI 2010.

⁸ I have discussed the concept of the engaged viewer in ATHANASSAKI 2017 and 2022a, 171–6.

in Delphi (χρυσοφύλαξ καὶ ταμίας πάντων πιστός, ll. 54-5), shows his familiarity with art early in the play. When he learns that Creusa is Athenian, he asks her whether Erichthonius sprang from the earth (l. 265). Once Creusa has verified this story, Ion probes the accuracy of a painting he has probably seen (ὥσπερ ἐν γραφῇ νομίζεται, l. 271); specifically, he asks Creusa, if Athena gave Erichthonius to the Cecropids in a covered basket. His artistic sophistication comes in full display when he chooses tapestries and sculpture with which he decorates his tent that will host his farewell party. Ion's choices point up his cosmopolitan perspective and foreshadow his future role as progenitor of the Ionians and half-brother of the Dorians and the Achaeans, a role predicted by Athena *ex machina*⁹.

In an earlier study I have argued that comparison of Ion's tent with literary depictions of Xerxes' and Alcibiades' famous tents brings to the surface Ion's adherence to 5th cent. Athenian *meg-aloprepeia*. Building on the suggestion that Pericles' *Odeion* was inspired by Xerxes' tent, left in Athens after the Persian defeat, I have reached the following conclusions:

This escapist play looks back at, distils, and recreates on stage an era of political experiment, intellectual ferment, cosmopolitanism and magnificence that had begun with Cleisthenes and flourished until it received a serious blow a century later, when the unbelievable news of the Sicilian disaster reached Athens. However one reads the play, the references or allusions to the Alcmaeonid temple of Apollo, the Persian wars, the tent of Xerxes, the *Odeion*, the lavish *theoriae* and banquets at Panhellenic sanctuaries construct military achievements and cultural accomplishments as a shared experience of the Athenians and their allies. Euripides' portrayal of the common ancestor of Athenians and Ionians and half-brother of Dorians and Achaeans as a cosmopolitan and trustworthy leader puts forward a positive model of leadership for the city and the empire, which Hermes' description (χρυσοφύλαξ and ταμίας πάντων πιστός) encapsulates. The

⁹ See ATHANASSAKI 2012.

choice as the setting of the play of Delphi, one of the richest sanctuaries thanks to the offerings of Greeks and barbarians, was not, of course, accidental. It was not accidental either that Euripides chose to portray Ion as a youth about to take up public office, but not yet actively involved in everyday politics and decision-making, a choice that adds an ironic dimension to the positive model, thus drawing attention to the distance between politics in an embattled city and theatrical experience¹⁰.

I shall come back to *Ion* after reading *Heracles* against its artistic and cultic environment with an eye to the politics of their dialogue.

2. Euripides' *Heracles* and its artistic and cultic environment

Heracles takes place in Thebes but evokes Athenian temples and sanctuaries from beginning to end. In this respect it is similar to the *Ion*. As in the *Ion*, the Chorus of Theban elders sing of Heracles' feats in the first stasimon in a manner that evokes the metopes of the East façade of the Hephaesteion in Athens¹¹. As already mentioned, the evocation has long been noted. Unlike the *Ion*, however, the Chorus in *Heracles* make no explicit references to Athenian temples and sanctuaries. It is Theseus, arriving at the end of the play, who makes explicit references to the Athenian artistic and cultic scene in his effort to convince Heracles to come with him to Athens.

The date of the play is not secure. It has been dated between 426 and 414 on the basis of metrical criteria, thematic choices and other considerations¹². Based on its points of contact with the *Ion*, I think the two plays were composed close to in time. Like others, who have dated *Heracles* to 416 or 414 and *Ion* to 413 or later on

¹⁰ ATHANASSAKI 2012, par. 4 § 17.

¹¹ Note the stylistic similarities between the Choral paratactic and self-contained narrative miniatures and the visual narratives of the metopes of Hephaesteion. For Bacchylides' evocation of the metopes of the Athenian treasury in Delphi in a very similar manner in *Ode* 18 see ATHANASSAKI 2016, 34. For the evocation of the Hephaesteion metopes see the discussion below, 150-2.

¹² See BOND 1981, xxx-xxxii.

formal criteria, I think they were both composed several years after the peace of Nicias for reasons that will become apparent in the course of my discussion¹³. However, an earlier date and even the reverse order of composition would not fundamentally affect my argument.

Before exploring the dialogue between the Choral song-dance in the first stasimon, the Hephaesteion, and other famous landmarks, a summary of the events leading to this Choral ode is in order. The play opens with the speech of Heracles' mortal father Amphitryon who informs the audience of Heracles' long absence in the Underworld, the murder of the legitimate ruler Creon by the usurper Lycus, and the mortal danger he as well as Heracles' wife Megara and their children face. Amphitryon ends his speech by mentioning that he and Megara are suppliants at the altar of Zeus Saviour, which Heracles *kallinikos* dedicated in Thebes after his victory over the Minyans (*HF* 1-59).

Megara appears and addresses first Amphitryon and then the Chorus of old Thebans (ll. 60-106). After the parodos, Lycus and Amphitryon engage in an idiosyncratic *agon logon*. Lycus tries to minimize Heracles' achievements, whereas Amphitryon defends him in a speech twice as long. In the following exchange Megara succeeds in securing Lycus' permission to take her children into the palace and prepare them for their death. The scene concludes with Amphitryon's disappointment with Zeus whom he accuses of leaving Heracles' children unprotected (ll. 140-347).

The *dramatis personae* leave the stage and the Chorus perform their song-dance, the longest stasimon in the surviving Euripidean corpus¹⁴. The ode is a *threnos* for Heracles with a strong eulogistic component, consisting of descriptions of the twelve labours, which the Chorus sing in the following order: Lion (ll. 359-63), Centaurs (364-74), Hind (375-9), Thracian mares (380-8), Kyknos (389-93), Hesperides (394-9), Sea-clearing (400-2), Atlas (403-7), Amazons (408-18), Hydra (419-21), Geryon (422-4), and Hades (425-9).

¹³ For the date of *Heracles* see BOND 1981, previous note. For *Ion* see MARTIN 2018, 32 who dates the *Ion* after 412 on metrical and other criteria.

¹⁴ See BOND 1981, 146 and 348ff.



Figure 1: The Labours of Heracles
in the Metopes of the East Side of the Hephaesteion.

At the time of the play's production the labours of Heracles were the subject of the sculptural décor of several temples. From our point of view the most relevant are the metopes of the Hephaesteion, featuring nine labours in a series completed in the 450s if not earlier: Lion, Hydra, Hind, Boar, Thracian Mares, Cerberus, Amazons, Geryon I and II, Apples¹⁵. Heracles' labours were flanked by Theseus labours in the metopes of the North and South Side (fig. 1)¹⁶.

The sculptural décor of the Hephaesteion was modelled after the Athenian Treasury of Delphi both in theme and style¹⁷. As has been pointed out the juxtaposition of Heracles' with Theseus's labours first in the Athenian Treasury in the Panhellenic

¹⁵ For the dates of the several phases of the Hephaesteion see now STEWART 2018.

¹⁶ The photo is taken from Wikimedia Commons.

¹⁷ See BOARDMAN 1985, 146-8 and 170; VON DEN HOFF 2010, 172-7.

sanctuary and then in the Hephaesteion represented the Athenians' attempt to elevate Theseus to the Panhellenic level and recognition that Heracles had long enjoyed. Heracles' twelve labours also featured in the metopes of the temple of Zeus at Olympia, which was completed around 460¹⁸.

Of these three temples, the Hephaesteion was of course the one with which Euripides' Athenian audience would be most familiar. Many in Euripides' audience had seen the sculptures of their own city's treasury in Delphi on the occasion of theoric visits, while others had heard about them from those who had visited the sanctuary. The same is true for Zeus' temple at Olympia. A number of Athenians and non-Athenians would be familiar with the metopes of the temple of Zeus¹⁹.

Authorial intention and audience response are complicating factors when it comes to establishing a dialogue between tragedy and monumental sculpture. Both media often tell the same, very well-known story, each in its own manner. Can we know if Euripides evokes the sculptures of the Hephaesteion and not simply any of the many stories about Heracles' labours that had been in circulation since the 6th century? Similarly, would his spectators correlate what they saw on stage with specific artifacts, or stories, or both? All these alternatives were undoubtedly at play. We should also allow for spectators who did not bring in any prior knowledge. But there is ample evidence showing that Euripides expected those in this audience who had an eye for art to recall well-known artifacts and landmarks²⁰.

Euripidean plays depict temples, sculptures, statues, and all sorts of other artifacts as well viewers in action, who talk about their own or others' viewing experiences. We have already looked briefly at viewers and artifacts in the *Ion*, but a number of other plays bear witness to Euripides' keen interest in art and

¹⁸ See BOARDMAN 1964, 119–26.

¹⁹ For the representation of Heracles' labours on the metopes at the temple of Zeus see BARRINGER 2005, 236–8.

²⁰ ATHANASSAKI 2017 and 2022a.

cult. *Heracles* is one of these plays²¹. In the exodus Theseus' explicit reference to shrines and sculptures in honour of Heracles suggests that Euripides wished to orient mentally his audience towards the shrines and probably the sculptures of Heracles they knew and/or had heard of.

This is Theseus' promise to Heracles of the posthumous honours that lay in store for him (Eur. *HF* 1320-37):

Θήβας μὲν οὖν ἔκλειπε τοῦ νόμου χάριν, ἔπου δ' ἄμ' ἡμῖν πρὸς πόλισμα Παλλάδος. ἐκεῖ χέρας σὰς ἀγνίσας μιάσματος δόμους τε δώσω χρημάτων τ' ἐμῶν μέρος.	1325
ἃ δ' ἐκ πολιτῶν δῶρ' ἔχω σώσας κόρους δὶς ἑπτὰ, ταῦρον Κνώσιον κατακτανών, σοὶ ταῦτα δώσω. πανταχοῦ δέ μοι χθονὸς τεμένη δέδασται· ταῦτ' ἐπωνομασμένα σέθεν τὸ λοιπὸν ἐκ βροτῶν κεκληήσεται	1330
ζώντος· θανόντα δ', εὐτ' ἂν εἰς Αἴδου μόλης, θυσίαισι λαῖνοισί τ' ἐξογκώμασιν τίμιον ἀνάξει πᾶσ' Ἀθηναίων πόλις. καλὸς γὰρ ἀστοῖς στέφανος Ἑλλήνων ὑπο ἄνδρ' ἐσθλὸν ὠφελούντας εὐκλείας τυχεῖν.	1335
κἀγὼ χάριν σοὶ τῆς ἐμῆς σωτηρίας τήνδ' ἀντιδώσω· νῦν γὰρ εἰ χρεῖος φίλων.	

For the law's sake, then, leave Thebes and come with me to the citadel of Pallas Athena. There I shall cleanse your hands from this taint and give you a home and a portion of my wealth. I shall give you the gifts I received from my fellow citizens for killing the bull of Knossos and saving the lives of the fourteen children. All about the country allotments of land have been given to me. Mortals will henceforth call these yours for as long as you live. And when you die and go to the Underworld, the whole city of Athens will honor you with sacrifices and with massive temples of stone. For it will be a glorious achievement for the citizens in the eyes of Greece to win fair renown by doing good service to a noble hero. And this will also be my repayment to you for saving my life: for at present you stand in need of friends.²²

²¹ To mention some, *Andromache*, *Erechtheus*, *Suppliants*, *Troades* with ATHANASSAKI 2018, 2022a, and 2022b.

²² Text and translation are taken from D. Kovacs' Loeb edition (1998).

As Godfrey Bond has observed, the phrase λαῖνοισι... ἐξογκώμασι evokes the sculptures of the Hephaesteion:

λαῖνοισι ἐξογκώμασι could refer to a simple tomb ... But in fact it includes such memorials as the metopes of the Athenian treasury at Delphi and in particular the sculptures of the Hephestaeum ('The-seum') in the agora of Athens, dated 450-40 BC. Here the deeds of Heracles and Theseus are exhibited in parallel, as at Delphi; but Heracles has the place of honour on the East façade.²³

I shall come back to the λάϊνα ἐξογκώματα. For the moment I add Pausanias' testimony that Heracles featured with the hero Marathon, Theseus and Athena in a painting in the Stoa Poikile. According to the periegete, the Marathonians were the first to worship Heracles as a god (Paus. 1.15.3).

Unlike the metopes and the friezes of the Hephaesteion, which are very well preserved, the pedimental representations have been severely damaged and variously reconstructed. In an early synthesis Homer Thompson proposed that the East Pediment represented the presentation of the apples of the Hesperids to Hera and Zeus by Heracles and his subsequent apotheosis²⁴. Thompson's reconstruction did not find favour with archaeologists on archaeological and cultic grounds, but his discussion is still useful, because it draws attention to the deep roots of Heracles' cult in Attica²⁵. As a *comparandum* for his reconstruction Thompson adduced an old poros pediment from the Acropolis, dated to 570-50, which depicts the apotheosis of Heracles in the presence of Zeus, Hera, and other deities.

²³ BOND 1981, 396. In the light of the ubiquitous sculptural representations of the Labours of Heracles, it is only natural to ask how we can be sure that Euripides was engaging with the façade of the Hephaesteion and not, for example, the metopes of the Temple of Zeus at Olympia. One of the anonymous readers of this paper, for instance, observes that, in order to be certain that Euripides referred to the metopes of the Hephaesteion, there would need to be a reference to the metope depicting Cerberus, which there is not. While this is a valid point, I would argue that, given the greater similarities than differences between the Choral song and the metopes, Euripides would have expected his audience to evoke the Hephaesteion metopes. See also section 1 above and *passim*.

²⁴ THOMPSON 1949. For an overview of the visual and literary evidence of Heracles' apotheosis see SHAPIRO 1983.

²⁵ For the reception of Thompson's reconstruction see STEWART 2018.

As already mentioned, the metopes of the Hephaesteion were completed probably in the 450s. The pediments were finished in the early 420s. Much had changed in the intervening years. Of the various reconstructions of the pedimental scenes, I mention only Andrew Stewart's recent reconstruction²⁶. Through assemblage and reallocation of a number of finds, Stewart argued convincingly that the East Pediment depicted the birth of Athena from Zeus' head with the help of Hephaestus; for the West Pediment he proposed the return of Hephaestus to Olympus; he allocated the two female figures to the acroterion above this pediment and identified them as Thetis and Eurynome, whose role in saving and raising the god was crucial²⁷. I shall explore further this reconstruction in the next section. For the moment, suffice it to note that if Stewart is right, in the intervening decades between the inception and the completion of the temple there is a remarkable shift from Panhellenic to Athenocentric themes, as we will see in the next section.

Going back to the *Heracles*, Theseus' promise to give all his shrines to his friend in return for his salvation is striking, but rooted in cultic reality. Almost one and a half centuries later, Philochorus, cited by Plutarch, tells the same story in a matter-of-fact manner (Plutarch, *Theseus* 35.1-2):

τὸν δὲ Θησέα παρητεῖτο καὶ χάριν ἡξίου ταύτην αὐτῷ δοθῆναι. συγχωρήσαντος δὲ τοῦ Αἰδωνέως, λυθείς ὁ Θησεὺς ἐπανῆλθε μὲν εἰς τὰς Ἀθήνας, οὐδέπω παντάπασι τῶν φίλων αὐτοῦ κεκρατημένων, καὶ ὅσα ὑπῆρχε τεμένη πρότερον αὐτῷ τῆς πόλεως ἐξελοῦσης ἅπαντα καθιέρωσε τῷ Ἡρακλεῖ καὶ προσηγόρευσεν ἀντὶ Θησειῶν Ἡρακλεῖα, πλὴν τεσσάρων, ὡς Φιλόχορος ἰστόρηκεν.

But he [i.e. Heracles] begged for the release of Theseus, and demanded that this favour be granted him. Aïdoneus yielded to his prayers, Theseus was set free, and returned to Athens, where his friends were not yet altogether overwhelmed. All the sacred precincts which the city had previously set apart for himself, he now dedicated to Heracles, and called them Heracleia instead of Theseia, four only excepted, as Philochorus writes²⁸.

²⁶ STEWART 2018.

²⁷ STEWART 2018.

²⁸ Text and translation are taken from B. PERRIN'S Loeb edition (1914).

Does Philochorus draw on Euripides or do they both draw on a common source? The attribution of the initiative to Theseus suggests that Philochorus knew Euripides' play. Regardless of their relationship, both accounts offer an explanation for the extensive Heracles cult in Attica.

The small poros pediment from the second quarter of 6th century, found in the Acropolis, that has already been mentioned, offers precious testimony that Heracles' worship was not only old, but very prominent, too²⁹. After their victory in Marathon the Athenians either instituted the *Herakleia* for the first time or elevated an older local festival in honour of Heracles to a pan-Attic contest³⁰. We have also seen that his contribution was also commemorated in the Stoa Poikile (Paus. 1.15.3). It is therefore not surprising that his labours were awarded place of honour in the East façade of the Hephaesteion.

It is now time to revisit the *λάϊνα ἐξογκώματα* that Theseus promises. In *Heracles* Theseus calls Heracles a benefactor of mankind and great friend (l. 1252, *εὐεργέτης βροτοῖσι καὶ μέγας φίλος*). This designation is probably an evocation of Heracles' famous shrine at the foot of the hill of the Nymphs in the deme of Melite, where Heracles was worshipped as *alexikakos*. This sanctuary is mentioned in Aristophanes' *Frogs* by Dionysus (l. 501). An ancient *scholium ad loc.* reports that the statue of Heracles by Ageladas, which I have already mentioned, was placed in his shrine at Melite.

Euripides could therefore expect his audience to evoke Heracles' cult in the famous neighbouring shrine in the same deme as the Hephaesteion, Melite³¹. The Hephaesteion is only 350 meters away from the Herakleion, from which it is visible. The two shrines are less than a 20-minute walk away from the theatre of

²⁹ For other pedimental representations of Heracles in the Acropolis belonging to the Peisistratean period see BOARDMAN 1972, 70-2 and 1989, 158.

³⁰ See PARKER 1996, 153.

³¹ As the anonymous reader points out to me, it is the play's emphasis on Heracles as an *εὐεργέτης* (see ll. 877, 1252 and 1309) that invites his association with *alexikakos* and makes the shrine of Heracles in Melite the most likely point of reference among all the hero's shrines in Attica.

Dionysus, an easy stroll for theatregoers, many of whom would be curious to see the brilliant ongoing works. Euripides' gesture towards the Hephaesteion hardly needs an explanation, because the temple had been at the centre of people's attention for a couple of decades. The question is why Euripides wished to draw his audience's attention to Heracles' shrine in Melite³².

It seems that in the beginning of the 5th century the Athenians commissioned a statue of Heracles from the famous sculptor Ageladas, teacher of Pheidias, for the hero's shrine in Melite. The scholiast's mangled report concerning the occasion of this commission, if properly unpacked, may ultimately explain Euripides' interest. According to this *scholium*, the Athenians commissioned the statue after the great plague. This date, however, is incompatible with the date of the famous Ageladas, who was active in the late 6th and early 5th century. One of the arguments against a younger and less famous Ageladas is that there were many talented Athenian sculptors to undertake the task in the last decades of the 5th century and, therefore, no need to commission an Argive sculptor with no particular claims to fame³³. Whatever the details of the commission, there can be little doubt that the Athenians placed great hope in Heracles *Alexikakos* during the great plague in the early 420s, and offered him appropriate honours when it ended. In the light of the introduction of new cults and the reorganization of old ones in the late 420s and early 410s it is possible that these honours included a redisplay of the statue on a grander scale, which could explain the confusion surrounding the date of the commission. But as we shall see, the evocation of the cult of Heracles at Melite has a much broader scope than the Athenian interest in the hero as *alexikakos*.

³² If the ancient scholiast's attribution of the statue of Heracles to Ageladas, teacher of Phidias, is right, by the time of the production of *Heracles* the statue must have been a familiar sight. The same is true for the metopes of the Hephaesteion, which belonged to the early phase of the temple, some three decades earlier.

³³ For the statue of Heracles by Ageladas see WOODFORD 1976.

3. Euripidean perspectives on art, cult, and Athenian identity

We have seen that the Chorus' enumeration of Heracles' labours evokes Athens early in the play, before the appearance of Heracles and his murders first of Lycus and then, in a state of godsent madness, Megara and his children. With Theseus' arrival the focus shifts from Thebes as a place of murder to Athens as a place of redemption, posthumous honours, and artistic commemoration³⁴. Theseus emphasizes the benefits Heracles will derive from Athens, but his earlier recognition of Heracles' benefactions to him and mankind in general suggests that he thinks in terms of reciprocity. Theseus makes these promises at a time of need and desperation, which adds a touch of warmth and humanity to his portrayal. *Sub specie aeternitatis*, however, Euripides shows a different path and invites his audience to ponder how Theseus' speech goes far beyond human tragedy and is ultimately a meditation on heroism and immortality on the one hand, Athenian art and cult on the other.

In what follows I shall focus on the dialogue of the play with contemporary art and cult, taking into account Andrew Stewart's recent reconstruction and interpretation of the pedimental sculptures and Jeremy McNerney's new interpretation of the East Frieze of the Hephaesteion. These studies, taken together, show the Athenians' concerted efforts to monumentalize the myth of autochthony beyond the Acropolis. I shall argue that in *Heracles* Euripides (a) draws attention to the spectacular integration of Heracles in Athenian art and cult, thus providing a counterbalance to the growing emphasis on the myth of autochthony, as evidenced in the Hephaesteion and (b) through the evocation of Heracles' labours in the metopes of the Hephaesteion and his cult as *alexikakos* in Melite he reminds his audience of the introduction of new cults in Athens and their impact on Athenian identity; in the case of Heracles his integration in Attica is a reminder of the Panhellenic aspirations of the city and its citizens.

³⁴ For the prominence of Athens in the last part of the play see REHM 1999-2000, esp. 371-4.

Regarding the iconography of the Hephaesteion it is worth remembering that Euripides had already had a go in *Supplikes*. In that play Theseus was portrayed as a *prima facie* democrat, thus creating links between the play and the West Frieze of the Hephaesteion, where Theseus was depicted as a tyrannicide. I have argued elsewhere that on closer inspection Theseus' lip service to democracy in *Supplikes* is his way to manipulate the *demos* and achieve their consensus³⁵. In *Heracles*, on the other hand, produced a decade or so later, Theseus' adherence to democratic form and etiquette is conveniently forgotten³⁶. As is clear from his dispensation of cultic honours, he is a monarch and behaves as a monarch. This representation is consistent with Euripides' skepticism concerning the promotion of Theseus as a paragon of democracy by Athenian monumental discourse. Yet in this play Euripides goes far beyond questioning Athenian identifications of Theseus with democracy. He broadens his scope and reflects on art and cult, local and imported, and their significance for Athenian identity.

In the last two decades of the 5th century the Hephaesteion became a perfect visual instantiation of the integration of foreign and local heroes and gods. The long period between its inception and completion suggests that decisions regarding its sculptural décor were made by successive generations, rather than by any single person or group. The political intent of visual representations has long been debated. For the purposes of the present reading, I adopt John Boardman's broad definition of visual representations of all sorts as reflections of social beliefs that are shaped by individual and collective choices:

They [vase representations] mirrored, through their own conventions, views of myth expressed more explicitly in literature, song or narration, inspired by the needs of society, its leaders and its cults. That Greeks used their myth-history as a mirror to their life, and one which they could readily distort to suit their needs and circumstances is a common place³⁷.

³⁵ See ATHANASSAKI 2022, 184-7 with references to earlier scholarship.

³⁶ See ATHANASSAKI 2022, 188-9.

³⁷ BOARDMAN 1989, 159, discussed also by McINERNEY 2021, 159. In the quoted passage Boardman refers specifically to vase representations, but it is clear from the rest of his article that he thinks of monumental representations as well.

Heracles' and Theseus' deeds in the metopes of the temple belong to the Cimonian period and it is well established that Cimon sought to identify himself with Theseus more than any other Athenian leader³⁸. The undiminished Athenian interest in Theseus, as demonstrated in the Hephaesteion, shows that the traits and deeds of mythical heroes could easily be adapted to different sociohistorical circumstances. The late 430s saw the completion of the Ionic friezes featuring the 'tyrannicide' Theseus fighting with Peirithous against the Centaurs in the West Frieze³⁹.

The subject of the East frieze has been variously identified. A battle scene from the Trojan war or Theseus' battle with the Pallantids have been top candidates until 2014⁴⁰, when Jeremy McInerney aired the view that the East Frieze depicted the battle of the Athenians with the Pelasgians which resulted in the latter's defeat and expulsion to Lemnos⁴¹. McInerney's interpretation was enthusiastically embraced by Andrew Stewart who, as we have seen, reconstructed the scene of the East pediment as the birth of Athena from Zeus' head with the aid of Hephaestus and that of the West Pediment as Hephaestus' return to Olympus. In two subsequent articles McInerney offered convincing explanations both for the choice of Agoraios Kolonos as the site of a temple in honour of Hephaestus and of the battle of the Athenians with the Pelasgians for the East Frieze long after Cimon's death.⁴²

Newer excavations have shown that the inception of the Hephaesteion goes back to the early 5th century after Miltiades' annexation of Lemnos, which provided the motivation to build a temple for Hephaestus whose ties with the island were famous. The construction of the temple was interrupted by the Persian invasion. After his victory at Eurymedon, Cimon, eager to beau-

³⁸ SHAPIRO 1989, 143-9 argues that more important than the identification of individual leaders with Theseus is the growing popularity of Theseus in Athens. For Cimon's concerted efforts to identify with Theseus see ATHANASSAKI 2016 with references to the extensive scholarship.

³⁹ See STEWART 2018, 686.

⁴⁰ For the various reconstructions see STEWART 2018, 686.

⁴¹ MCINERNEY 2014.

⁴² MCINERNEY 2019 and 2021.

tify the city and commemorate his father's achievements and of course his own, took on the project. The decoration of the metopes with scenes of the labours of Theseus is yet another example of his efforts to associate himself closely with Theseus. Cimon's ostracism and his death about a decade later as well as the different priorities of the Periclean building programme caused yet another interruption. When work on the Hephaesteion resumed, Cimon was no longer alive, but as McInerney convincingly argued Lemnos was still important to the Athenians; this is why the Athenians chose their battle against the Pelasgians as the subject of the East frieze.

Hephaestus was also the progenitor of the autochthonous Athenians through his failed effort to rape Athena, a failure that led to the birth of Erichthonius from the earth. According to Eratosthenes, who draws on a lost play of Euripides, Hephaestus' semen fell at the place where the Hephaesteion was later erected (Euripides fr. 925 Nauck = [Eratosthenes] 13):

λέγει δὲ καὶ Εὐριπίδης περὶ τῆς γενέσεως αὐτοῦ τὸν τρόπον τοῦτον· Ἡφαιστον ἐρασθέντα Ἀθηνᾶς βούλεσθαι αὐτῇ μιγῆναι, τῆς δὲ ἀποστρεφομένης καὶ τὴν παρθενίαν μᾶλλον αἰρουμένης ἔν τινι τόπῳ τῆς Ἀττικῆς κρύπτεσθαι, ὃν λέγουσι καὶ ἀπ' ἐκείνου προσαγορευθῆναι Ἡφαιστεῖον· ὃς δόξας αὐτὴν κρατήσειν καὶ ἐπιθέμενος πληγεῖς ὑπ' αὐτῆς τῷ δόρατι ἀφῆκε τὴν ἐπιθυμίαν, φερομένης εἰς τὴν γῆν τῆς σπορᾶς· ἐξ ἧς γεγενῆσθαι λέγουσι παῖδα, ὃς ἐκ τούτου Ἐριχθόνιος ἐκλήθη.

Euripides too speaks of his (i.e., Erichthonios's) birth in this way: Hephaistos lusted for Athena and wanted to have intercourse with her, but she turned away, preferring to keep her virginity, and hid in a place in Attica which they say is named 'Hephaisteion' after him. He attacked her, expecting to subdue her, but was struck by her with her spear and released his lust, his seed being spent on the ground. From it, they say, a child was born who because of this was called Erichthonios⁴³.

McInerney argues that in this play Euripides offered an *ai-tion* of the choice of Agoraios Kolonos as the site of the temple in

⁴³ Text and translation are taken from Chris Collard's and Martin Cropp's Loeb edition (COLLARD, CROPP 2009).

honour of Hephaestus⁴⁴. We cannot know if the *aition* represents an old tradition or if it is Euripides' innovation, but for our purposes this fragment is a precious piece of evidence that in a now lost play Euripides associated the Hephaesteion with Athenian autochthony⁴⁵.

After the peace of Nicias the Athenians commissioned Pheidias' pupil, Alcamenes of Lemnos, to sculpt the cult statues of Hephaestus and Athena which were installed in 416/5.⁴⁶ With regard to these two statues are lucky to have Pausanias' testimony (1.14.6):

ὑπὲρ δὲ τὸν Κεραμεικὸν καὶ στοὰν τὴν καλουμένην Βασίλειον
ναὸς ἔστιν Ἥφαίστου. καὶ ὅτι μὲν ἄγαλμά οἱ παρέστηκεν Ἀθηνᾶς,
οὐδὲν θαῦμα ἐποιοῦμην τὸν ἐπὶ Ἐριχθονίῳ ἐπιστάμενος λόγον.

Above the Cerameicus and the stoa called Royal Stoa is a temple of Hephaestus. That by him stands a statue of Athena did not surprise me at all, because I knew the story about Erichthonius⁴⁷.

Unfortunately Pausanias, interested in the origin of Athena's blue eyes, does not elaborate on other features of the sculptural complex. Yet it is clear that something in the statue complex triggered the memory of the birth of Erichthonius. Although the size of the statues and their features have been debated, the various reconstructions include Erichthonius either as part of the sculptural complex, e.g. sitting in Athena's lap, or alternatively featuring in the décor of the statues' base⁴⁸.

421, the year of the commission of the statue complex, saw a major and extravagant reorganization of the *Hephaesteia* that in-

⁴⁴ McINNERNEY 2019, 238: «In any scenario, Euripides relays a story that was never contradicted or corrected. The childhood of Erichthonios is inseparable from the Acropolis, but his conception occurred on Kolonos Agoraios». For the birth of Erichthonius in Kolonos Agoraios also PALAGIA 2000, 68-9.

⁴⁵ See McINNERNEY 2019.

⁴⁶ For the inscriptional and literary evidence see STEWART 2018, 682 n. 4.

⁴⁷ The text is taken from Domenico Musti's translation (in BESCHI, MUSTI 1982); the translation is my own.

⁴⁸ See PALAGIA 2000, 68-74 with references to earlier scholarship; BARRINGER 2009, 109; STEWART 2018; most recently MILES, LYNCH 2024.

cluded a torch-race, large sacrifices, a procession and in all likelihood a musical contest⁴⁹. As Robert Parker notes, «a distinction for the limping god for which one in vain seeks a parallel»⁵⁰. Alcamenes, who was commissioned the same year, took some five years to complete the statues of Hephaestus and Athena.

On Plutarch's testimony, 422 is a plausible date for Euripides' *Erechtheus*⁵¹. We do not know the date of the lost play mentioned by Eratosthenes, but we know that it provided the *aition* for the erection of the Hephaesteion. Evidently, Euripides felt the need to respond to the artistic and cultic avalanche of autochthony. This need is made abundantly clear in the *Ion*, the only play concerning autochthony that survives in its entirety.

The *Heracles*, seen as a response to the escalating emphasis on Athenian autochthony in art and cult, offers a counterbalance. Even to this day a visitor to the Herakleion in Melite can see the Hephaesteion down the hill and the Erechtheion straight across the valley. At the time of the production of *Heracles* the Erechtheion was either completed or well underway. Given the prominent location of the three shrines, their cultic importance, and their proximity, a large proportion of Euripides' audience could easily make connections between the three shrines and see what Euripides was getting at.

If we view Euripides' *Heracles* as a response to the increasingly Athenocentric character of the Hephaesteion, an interesting intermedial dialogue begins to emerge between play and temple. The play's emphasis on the synergy of Heracles and Theseus is a reminder of the benefactions to the city by two exogenous heroes⁵². The dialogue of the play with the representation of the labours of Heracles on the East Side metopes inevitably evokes Theseus' feats too on his way from Troezen to Athens depicted on

⁴⁹ PARKER 1996, 154 with n. 7.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ See ATHANASSAKI 2023, 177 with the references in n. 23 and 24.

⁵² Euripides dramatizes Theseus' anxiety about his divine parentage in *Hippolytus*, where Theseus rejoices at the fulfillment of the curse he casts against Hippolytus, because he considers it confirmation of his belief that Poseidon is his father.

the North and South flanks; in this respect it serves as a reminder that the emblematic Athenian king came from elsewhere too.

In this connection the *Ion* offers a useful *comparandum*. The play offers a tragicomic panorama of the havoc the autochthonous Creusa and her retinue cause in Apollo's serene sanctuary. In the end it is Apollo, operating behind the scenes, and Athena *ex machina* who save the day. Ion's parentage and trajectory are not as complicated as those of Theseus, but it is worth noting that neither of them is raised in Athens where they go later to claim their rightful position, after they have proven themselves elsewhere⁵³. Theseus proves his valour in the long journey from Troezen to Athens. Ion shows himself to be a natural leader in Delphi, a quality that enables him to survive the plot that Creusa and her pedagogue had hatched with the tacit compliance of the Chorus. Despite Euripides' light touch, the play brings out Athenian suspicion of foreigners and their fixation with autochthony. By contrast, Ion himself is portrayed positively as a decent young man with broad horizons and a cosmopolitan flair, fostered by his upbringing in Apollo's Panhellenic sanctuary⁵⁴.

To go back to *Heracles*, Theseus represents on the stage those who were making decisions about monumental art and cult in real life. The evocation of the cult of Heracles *alexikakos* in Melite echoes the introduction of the cult of another healer in Athens, Asclepius, and the dedication of his shrine in the South slope of the Acropolis in 420/419, at a prime spot west of the theatre of Dionysus and visible to the theatre's audience. There is an obvious overlap between Heracles' power to avert evils and Asclepius' power to heal disease. Still more important, in my view, is the reminder of the welcome reception and integration of exogenous heroes. Euripides plays are full of such heroes, but *Heracles* is unique among the surviving plays, because it dramatizes Theseus, the emblematic Athenian leader, whose claims to autochthony were

⁵³ Pace LORAUX 1992, *Ion* is as much a Delphic play as it is an Athenian play. Neglect of the importance of Delphi, reduces the play to a manifesto of Athenian autochthony, which in my view Euripides undermines.

⁵⁴ Detailed discussion in ATHANASSAKI 2012.

tenuous, persuading the Panhellenic hero *par excellence* to come to Athens and accept all his cults and sanctuaries. The reciprocal benefits that Heracles and Athens will grant and receive are, at first glance, a compliment to the city for its openness, and, on further consideration, a tacit encouragement of such openness. The play's evocation of the Cimonian metopes of the Hephaesteion and the Herakleion at Melite points in the same direction.

Euripides seems to have grown weary of the avalanche of autochthony. Adopting the persona of Theseus, he chose to offset verbal and visual discourses of autochthony by highlighting the issue of new cults. Some in his audience would still have remembered Hephaestus' grand entrance to Athens after the annexation of Lemnos. The reminder was equally powerful, regardless of whether *Heracles* was produced slightly before or slightly after the cult statues of Athena and Hephaestus were installed in the Hephaesteion. The statue complex was the final essential component for completing the temple, which was dedicated some six decades earlier as the first instalment of the great honours that would be offered to the god. If we look at the *Heracles* against this artistic and cultic background, Theseus' invitation and generous offers to his friend and benefactor, and notably Athena's favourite hero, is an unmistakable gesture away from emphasis on autochthony and towards a return to Panhellenic aspirations and concerns.

LUCIA ATHANASSAKI
University of Crete
athanassaki@uoc.gr

ABSTRACT

Ποῖ γῆς; Does tragedy evoke specific places and/or buildings, sculptures, murals? If it does, can we pin them down, given the state of the surviving material evidence, the paucity of literary sources and a host of related difficulties? In the cases we can pin them down, does this knowledge contribute to a deeper understanding of a play and how? What if such evocations are unconscious or the similarities are accidental? These are the questions this paper explores taking Euripides'

Heracles as a case-study, a play that draws attention to its dialogue with its artistic and cultic environment and whose points of contact with the metopes of the Hephaesteion have long been identified and well discussed. My reading broadens the frame of the intermedial dialogue by bringing into the picture (a) the entire decorative programme of the temple, which was nearing its completion in the years following the peace of Nicias in 421; (b) the cult of Athena and Hephaestus which received a great boost after the reorganization of the Hephaesteia in 421; and (c) the cult of Heracles in Attica with emphasis on his cult at Melite, one of the most conspicuous sites of his worship in Athens. It argues that through the persona of Theseus, Euripides offsets verbal and visual discourses of autochthony by highlighting the issue of new cults. Some in his audience would still have remembered Hephaestus' grand entrance to Athens after the annexation of Lemnos; the reminder was equally powerful, regardless of whether *Heracles* was produced slightly before or slightly after the cult statues of Athena and Hephaestus were installed in the Hephaesteion – the statue complex being the final essential component for completing the temple; seen against this artistic and cultic background, Theseus' invitation and generous cultic and artistic offers to Heracles, notably Athena's favourite hero, is an unmistakable gesture away from emphasis on autochthony and towards a return to Panhellenic aspirations and concerns.

KEYWORDS

Euripides — *Heracles* — Hephaestus — Hephaesteion — Herakleion — Intermediality — Autochthony

REFERENCES

- ANDUJAR R., COWARD T., HADJIMICHAEL T. (edd.), *Paths of Song: The Lyric Dimension of Greek Tragedy*, Berlin 2018.
- ATHANASSAKI L., *Performing Myth through Word, Deed, and Image: The Gigantomachy in Euripides' Ion*, in GONZALEZ DE TOBIA 2010, 199-242.
- ATHANASSAKI L., *A Magnificent Birthday Party in an Artful Pavilion: Lifestyle and Leadership in Euripides' Ion (On and Offstage)*, in BERS, ELMER, FRAME, MUELLNER 2012.
- ATHANASSAKI L., *Dramatic and Political Perspectives on Archaic Sculptures. Bacchylides' Fourth Dithyramb (c. 18) and the Athenian Treasury in Delphi*, in LARDINOIS, CAZZATO 2016, 16-49.

- ATHANASSAKI L., *Η τραγωδία του Ευριπίδη και το καλλιτεχνικό της συγκείμενο. Μεθοδολογικά ζητήματα*, in TAMIOLOAKI 2017, 207-24.
- ATHANASSAKI L., 2018. *Talking Thalassocracy in 5th-century Athens: From Bacchylides 17th and Cimonian Monuments to Euripides' Troades*, in ANDUJAR, COWARD, HADJIMICHAEL 2018, 87-116.
- ATHANASSAKI L., *Charms of Autocracy, Charms of Democracy: Euripides' Athenian Leaders in the Light of Civic Iconography*, in CSAPO et al. 2022, 183-98.
- ATHANASSAKI L., *The Politics of Intervisuality: Euripides' Erechtheus, the West Pediment of the Parthenon, the Erechtheion, and the Temple of Athena Nike*, in CAPRA, FLORIDI 2023, 171-93.
- BARRINGER J.M., *The Temple of Zeus at Olympia, Heroes, and Athletes*, «Hesperia» 74, 2005, 211-41.
- BARRINGER J.M., *A New Approach to the Hephaisteion: Heroic Models in the Athenian Agora*, in SCHULTZ P., VON DEN HOFF 2009, 105-20.
- BERS V., ELMER D., FRAME D., MUELLNER L. (edd.), *Donum natalicium digitaliter confectum Gregorio Nagy septuagenario a discipulis collegis familiaribus oblatum*, Washington (DC) 2012, <http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Bers_etal_ed.Donum_Natalicium_Gregorio_Nagy.2012> (last accessed 6 February 2026).
- BESCHI L., MUSTI D. (edd.), *Pausania. Guida della Grecia*, vol. I: *L'Attica*, Milano 1982.
- BOARDMAN J., *Greek Art*, London 1964.
- BOARDMAN J., *Herakles, Peisistratos and Sons*, «RA» (*Études de céramique et de peinture antiques offertes à Pierre Devambez*) 1, 1972, 57-72.
- BOARDMAN J., *Greek Sculpture. The Classical Period*, London 1985.
- BOARDMAN J., *Herakles, Peisistratos and the Unconvinced*, «JHS» 109, 1989, 158-9.
- BOND G.W. (ed.) *Euripides: Heracles. With Introduction and Commentary*, Oxford 1981.
- CAPRA A., FLORIDI L. (edd.), *Intervisuality. New Approaches to Greek Literature*, Berlin-Boston 2023.
- COLLARD C., CROPP M. (edd.), *Euripides. Fragments: Oedipus-Chrysippus. Other Fragments*, Cambridge (MA) 2009.
- CSAPO E., GREEN J.R., LE GUEN B., PAILLARD E., STOOP J., WILSON P. (edd.), *Theatre and Autocracy in the Ancient World*, Berlin 2022.

- FOXHALL L., GEHRKE H.-J., LURAGHI N. (edd.), *Intentional History. Spinning Time in Ancient Greece*, Stuttgart 2010.
- FRADE S., *Heracles and Athenian Propaganda. Politics, Imagery and Drama*, London 2023.
- GAGLIANO E., *Herakles, il giovane ateniese. Sull'agalma del Kynosarges e sul culto del dio tra paralia e asty*, «ASAA» 91, III.13, 2013, 29-60.
- GONZALEZ DE TOBIA A.-M. (ed.), *Mito y Performance. De Grecia a la Modernidad. Quinto Coloquio Internacional. Acta*, La Plata 2010.
- KEARNS E., *The Heroes of Attica*, London 1989 («BICS» Suppl. 57).
- KER J., PIEPER C. (edd.), *Valuing the Past in the Greco-Roman World. Proceedings from the Penn-Leiden Colloquia on Ancient Values VII*. Leiden-Boston 2014 («Mnemosyne» Suppl. 369).
- KOVACS D. (ed.), *Euripides. Suppliant Women. Electra. Heracles*, Cambridge (MA) 1998.
- LALONDE G.V., HOROS DIOS. *An Athenian Shrine and Cult of Zeus*, Leiden 2006.
- LARDINOIS A., CAZZATO V. (edd.), *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual*, Leiden 2016 («Mnemosyne» Suppl. 391).
- LORAUX N., *Creusa the Autochthon. A study of Euripides' Ion*, in WINKLER, ZEITLIN 1992, 168-206.
- MARTIN G. (ed.), *Euripides. Ion*, Berlin 2018.
- MCINERNEY J., *Pelasgians and Leleges: Using the Past to Understand the Present*, in KER, PIEPER 2014, 25-55.
- MCINERNEY J., *The Location of the Hephaisteion*, «TAPhA» 149.2, 2019, 219-60.
- MCINERNEY J., *Lemnos, Cimon, and the Hephaisteion*, «CIAnt» 40.1, 2021, 151-93.
- MILES M.M., LYNCH K.M., *The Hephaisteion in Athens: Its Date and Design*, «Hesperia» 93.2, 2024, 191-250.
- MITTEN D.G., PEDLEY J.G., SCOTT J.A. (edd.), *Studies Presented to George M.A. Hanfmann*, Mainz 1971.
- MORGAN C.H., *The Sculptures of the Hephaisteion, I*, «Hesperia» 31, 1962, 210-35.
- PALAGIA O., *Meaning and Narrative Techniques in Statue-Bases of the Pheidian Circle*, in RUTTER, SPARKES 2000, 53-78.
- PARKER R., *Athenian Religion: a History*, Oxford 1996.
- PERRIN B. (ed.), *Plutarch's Lives*, vol. I, Cambridge (MA) 1914.

- PROIETTI G., MCINERNEY J. (edd.), *Memory, Space and Mindscapes in Ancient Greece*, Leiden-Boston 2026 («Mnemosyne» Suppl. 500).
- REHM R., *The Play of Space: Before, Behind, and Beyond in Euripides' Heracles*, «ICS» 24/25, 1999-2000 (*Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*), 363-75.
- RUTTER N.K., SPARKES B.A. (edd.), *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh 2000.
- SCHULTZ P., VON DEN HOFF R. (edd.), *Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture in the Greek World*. Proceedings of an international conference held at the American School of Classical Studies, 27-28 November 2004, Oxford 2009.
- SHAPIRO H.A., *Hērōs Theos: The Death and Apotheosis of Herakles*, «CW» 77.1, 1983, 7-18.
- SHAPIRO H.A., *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz a.R. 1989.
- STEWART A., *Classical Sculpture from the Athenian Agora, Part 1: The Pediments and Akroteria of the Hephaisteion*, «Hesperia» 87, 2018, 681-741.
- TAMIOLOAKI E. (ed.), *Μεθοδολογικά ζητήματα στις κλασικές σπουδές. Παλαιά προβλήματα, νέες προκλήσεις*, Heraklion 2017.
- TAPLIN O., *Pots & Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.
- THOMPSON H.A., *The Pedimental Sculpture of the Hephaisteion*, «Hesperia» 18, 1949, 230-68.
- VON DEN HOFF R., *Media for Theseus, Or: the Different Images Of the Athenian Polis-Hero*, in FOXHALL, GEHRKE, LURAGHI 2010, 161-88.
- WINKLER J.J., ZEITLIN F.I. (edd.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context*, Princeton 1992.
- WOODFORD S., *Cults of Heracles in Attica*, in MITTEN, PEDLEY, SCOTT 1971, 211-25.
- WOODFORD S., *Heracles Alexikakos Reviewed*, «AJA» 80.3, 1976, 291-4.

MAURIZIO SONNINO

Moduli scenici variati e ‘anacronismi topografici’
nel racconto del falso Messaggero di Soph.
El. 680-763 (con una verifica su Eur. *Andr. 1085-165*)*

1. *Bandire l'ἄλογον dalla tragedia: gli agoni pitici
dell'Elettra di Sofocle*

Se è prassi di Aristotele illustrare aspetti della poesia tragica con esempi tratti dall'*epos* omerico a riprova dello stretto legame da lui individuato tra Omero e la tragedia¹, la permutabilità dei due generi epico e tragico viene meno nella trattazione sul «meraviglioso» (θαυμαστόν), che l'epica, ma non la tragedia, può far scaturire da una «situazione illogica» (ἄλογον)². L'esempio scelto è quello dell'inseguimento di Ettore (Hom. *Il. XXII* 205-7), le cui illogicità risultano ammissibili nella *performance* rapsodica – Achille che comunica le sue intenzioni ai commilitoni con i soli

* Ringrazio: Elena Fabbro, Francesco Morosi e i partecipanti al Seminario Internazionale di Studi «Ποι γῆς: Topografia e dramma ad Atene» (“Università di Udine”, 7 maggio 2025), per aver discusso con me alcune delle idee qui presentate; Roberto Nicolai e la mia allieva Lucrezia Andrea Locuratolo, per le loro letture e osservazioni sulla prima versione di questo articolo. La responsabilità per quanto qui detto rimane mia solamente. Nel corso dell'articolo faccio riferimento alle seguenti edizioni critiche: LLOYD-JONES, WILSON 1990 (Sofocle); DIGGLE 1987-94² (Euripide); KASSEL 1964 (Aristotele; fa eccezione il testo di Arist. *Po.* 1455a 23-9, per cui vd. n. 5). Le traduzioni via via presentate sono mie.

¹ Cfr., p. es., Arist. *Po.* 1451a 22-9 (unità del tema nella tragedia, come nell'*Iliade* e nell'*Odissea*), 1453a 30-3 (*Odissea* come esempio di duplice peripezia tragica), 1454b 14-5 (l'Achille omerico come esempio di *ethos* tragico inflessibile), 1454b 26-8 (esempi di riconoscimento «attraverso segni esteriori» [διὰ τῶν σημείων] ricavati da Hom. *Od.* XIX 386 ss., XXI 193 ss.), 1455a 2-4 (esempio di riconoscimento «attraverso la memoria» [διὰ μνήμης] ricavato da Hom. *Od.* VIII 83 sgg.), 1455b 16-23 (la trama dell'*Odissea* come esempio di intreccio tragico).

² Arist. *Po.* 1452a 1-5 ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυμαστὸν οὕτως ἔξει, «tutto questo (= quel che è peculiare della tragedia) si ottiene in linea di massima in presenza di un esito contrario alle aspettative di vicende tra loro connesse da un principio di mutua consequenzialità. Ed è così, soprattutto, che si realizzerà il meraviglioso (θαυμαστόν)». Ne consegue che se, in tragedia, gli avvenimenti debbono essere tra loro logicamente consequenziali, occorre pure che ogni «illogicità» (ἄλογον) venga bandita.

cenni del capo –, ma che, trasposte sulla scena, provocherebbero l'ilarità del pubblico (Arist. *Po.* 1460a 11-32):

δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἑκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανεῖν, οἱ μὲν ἐστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς ἔπεσιν λανθάνει. [...] τοὺς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λαῖος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἡλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφρωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἦκων.

Bisogna, dunque, realizzare il meraviglioso (θαυμαστόν) nelle tragedie. E, però, l'illogicità (ἄλογον), da cui soprattutto dipende il meraviglioso, si confà più all'epica <che alla poesia tragica>, perché <nell'epica> non si assiste all'attore che recita. E, infatti, quel che si realizza nel corso dell'episodio dell'inseguimento di Ettore (Hom. *Il.* XXII 205-7) apparirebbe ridicolo in una trasposizione scenica – <i compagni> che restano fermi e non inseguono; <Achille> che fa cenno di no con il capo – mentre, nel contesto della *performance* epica, passa inosservato. [...] Bisogna, poi, che il contenuto non sia formato da parti illogiche, ma, al contrario, che risulti privo di illogicità. Se questo, poi, non è possibile, bisogna almeno che tali illogicità restino al di fuori della trama – p. es., Edipo che ignora come sia morto Laio –, e non che siano interne al dramma – p. es., nell'*Elettra* <di Sofocle> chi racconta gli agoni pitici o nei *Misi* <di Eschilo? di Sofocle?> il personaggio che, senza proferire parola, si sposta da Tegea fino alla Misia.

Poco prima Aristotele aveva raccontato il caso dell'*Anfiarao*, una tragedia perduta di Carcino³, che il pubblico a teatro aveva disapprovato per avervi visto quella che doveva sembrare una palese illogicità. Il protagonista, infatti, – se è valida la lettura ἄν ἦι nel testo aristotelico, che propongo al posto del tràdito ἀνήι – «usciva ripetutamente dal tempio» (ἐξ ἱεροῦ ἄν ἦι), in cui, evidentemente, si era rifugiato per sottrarsi a chi voleva condurlo

³ Non è chiaro se si stia qui parlando di Carcino il vecchio o di suo nipote Carcino il Giovane (a cui, in genere, si riferisce il nostro passo della *Poetica*, registrato come fr. 1c Snell).

alla spedizione contro Tebe⁴ – un’illogicità che si spiega bene da un punto di vista registico (le azioni della tragedia non possono svolgersi all’interno dell’edificio scenico), ma che sarà sembrata inopportuna in rapporto alla vicenda rappresentata, soprattutto se l’uscita di Anfiarao si ripeteva più volte nel corso dell’azione (Arist. *Po.* 1455a 23-9)⁵:

Arist. *Po.* 1455a 23-9 δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὁρῶν ὥσπερ παρ’ αὐτοῖς γινόμενος τοῖς πρᾶττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἥκιστα ἂν λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία. σημεῖον δὲ τούτου ὁ ἐπετιμᾶτο Καρκίνω· ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἂν ᾗει (ἂν ᾗει Sonnino: ἀνήει B: ἂν εἴη A), ὁ μὴ ὁρῶντα τὸν θεατὴν ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν.

Bisogna congegnare le trame e conferire ad esse la giusta veste linguistica, figurandosele il più possibile davanti agli occhi, perché solo chi tenta di visualizzarle nel modo più chiaro, come uno che si trovi in mezzo agli eventi, può poi individuare quel che si confà, senza lasciarsi sfuggire quel che, al contrario, non si confà. Lo dimostra quanto fu rimproverato una volta a Carcino. <Il suo> Anfiarao usciva ripetutamente (ἂν ᾗει Sonnino: ἀνήει B: ἂν εἴη A) dal tempio – il che, se non fosse stato visto dallo spettatore, sarebbe passato inosservato, mentre, una volta realizzato sulla scena, risultò fallimentare, tale fu il fastidio che ne provarono gli spettatori.

⁴ Che a dover essere illogica fosse l’uscita di Anfiarao dal tempio in cui si era nascosto sostengono a ragione ROSTAGNI 1934, 66 e GALLAVOTTI 1974, 160, ma il trådito ἐξ ἱεροῦ ἀνήει, da essi adottato, non può significare «usciva dal tempio», ma «ritornava dal tempio» (ovv. «risaliva fuori dal tempio»), il che ha dato adito a diverse improbabili ricostruzioni della scena del dramma di Carcino (ne offre una completa rassegna DAVIDSON 2003, 109-20). Tutto questo, però, si risolve se, al posto del trådito ἐξ ἱεροῦ ἀνήει (B: ἐξ ἱεροῦ ἂν εἴη A), leggiamo ἐξ ἱεροῦ ἂν ᾗει, «usciva ripetutamente dal tempio» (per il valore iterativo di “ἂν + imperfetto” vd. KÜHNER, GERTH 1898-1904, I, 211-2). Se tale congettura – qui proposta per la prima volta – coglie nel segno, l’uscita di Anfiarao dal tempio doveva avvenire più volte nel corso dell’azione drammatica.

⁵ Mi allontano dal testo di riferimento di KASSEL 1964: a) leggendo ἂν ᾗει anziché ἀνήει (vd. n. 4); b) mantenendo il trådito τὸν θεατὴν, che Kassel espunge. È allo spettatore (τὸν θεατὴν), dunque, che va riferito il participio μὴ ὁρῶντα (così, p. es., BYWATER 1909, 240-1; GUDEMAN 1934, 304 [che, però, accetta l’espunzione di τὸν θεατὴν]; ROSTAGNI 1934, 66; GALLAVOTTI 1974, 160), e non a un sottinteso τὸν ποιητὴν, «il poeta» (come pensano, p. es., BUTCHER 1951, 60; LUCAS 1968, 174; DAVIDSON 2003, 109, 119). Per il significato ἐξέπεσεν, «fallì (da un punto di vista artistico)» – un uso analogo, p. es., in Arist. *Po.* 1456a 18-9 (*bis*) – vd. SONNINO 2021, 106 n. 2 (con ulteriori esempi).

Per tornare alla prima delle due citazioni della *Poetica*, è notevole come, secondo Aristotele, l'ἄλογον debba essere bandito dal «contenuto» (τούς ... λόγους) – ossia dalla materia della vicenda, a prescindere dalla sua effettiva realizzazione scenica – ma che, qualora questo sia impossibile, bisogna, comunque, fare in modo che esso resti confinato «al di fuori della trama» (ἔξω τοῦ μυθεύματος [= μύθου]) – al di fuori, cioè, della vicenda come appare rappresentata sulla scena⁶. Poiché, infatti, la «trama» – che è, per definizione, «combinazione di fatti» (cfr. Arist. *Po.* 1450a 15, 1450b 22 σύστασις τῶν πραγμάτων) – comprende sia gli eventi direttamente visibili sulla scena, sia quelli riferiti da qualche personaggio⁷, ne consegue che l'ἄλογον va bandito non solo dai primi, ma anche dai secondi⁸. E a eventi solamente raccontati, infatti, Aristotele fa riferimento, subito dopo, con gli opposti esempi, positivo e negativo, dell'*Edipo Re* e dell'*Elettra* di Sofocle (di un terzo esempio, quello dei perduti *Misi* eschilei o sofoclei, possiamo fare a meno di parlare, trattandosi di un dramma di cui non sappiamo praticamente nulla)⁹.

⁶ L'uso che qui si fa di λόγος, «contenuto» (cfr. Arist. *Po.* 1455b 1, in riferimento alla materia dell'*Odissea*) e μύθευμα (= μῦθος), «trama», fa sì che tali due sostantivi equivalgano a ciò che per i formalisti russi sarebbero, rispettivamente, *fabula* e «intreccio» (ossia, come scrive SEGRE 1974, 3, «il contenuto, cioè, il significato, della narrazione» e «la narrazione stessa, da considerare significante»). Per l'equivalenza μύθευμα = μῦθος cfr. Arist. *Poet.* 1455b 8 ἔξω τοῦ μύθου (equivalente all'ἔξω τοῦ μυθεύματος del nostro passo [Arist. *Po.* 1460a 29]).

⁷ Cfr. Hor. *AP* 179 *aut agitur res in scaenis aut acta refertur* («un'azione drammatica o si svolge sulla scena o viene raccontata come avvenuta»). Quando, dunque, Aristotele definisce la tragedia «mimesi [...] di persone che agiscono, senza un'esposizione indiretta» (Arist. *Po.* 1449b 24-7 μίμησις [...] δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας), l'ἀπαγγελία («esposizione indiretta») di cui sta parlando è quella dell'autore, non quella eventuale di un personaggio che agisce sulla scena (il dato è giustamente richiamato all'attenzione da DE JONG 1991, 117). Cfr. Pl. *Resp.* 394c δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ (in riferimento a generi letterari, come il ditirambo, in cui la voce narrante è quella stessa del poeta).

⁸ Non fanno eccezione i discorsi delle divinità *ex machina*, perché, come spiega Aristotele, «noi attribuiamo agli dei il dono dell'onniscienza» (Arist. *Po.* 1454b 5-6 ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν) e, dunque, non c'è alcuna illogicità (ἄλογον) nella predizione che gli dei fanno di eventi non ancora accaduti.

⁹ Il personaggio che viaggia da Tegea alla Misia senza proferire parola è Telefo, ma non è chiaro né quale sia l'ἄλογον di cui si sta parlando, né se Aristotele faccia qui riferimento ai *Misi* di Eschilo (frr. 143-5 Radt), come si tende in genere a credere, o a quelli di Sofocle (frr. 409-18 Radt), come farebbe sospettare il fatto che sofoclei sono

Aristotele, dunque, approva l'*Edipo Re*, perché nel racconto di Giocasta a Edipo sulla morte di Laio (Soph. *OT* 707-25) non si affronta l'illogicità che deriva dal fatto che tali eventi avrebbero dovuto essergli comunicati già da tempo¹⁰. Disapprova, invece, «chi racconta i giochi pitici nell'*Elettra*» (ἐν Ἠλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες), riferendosi alla scena in cui il Pedagogo di Oreste, spacciatosi per un Messaggero, riferisce a Clitemestra – ma anche, indirettamente, a Elettra presente sulla scena – la falsa notizia della morte di Oreste avvenuta nella corsa dei carri degli agoni di Pito/Delfi (Soph. *El.* 680-763)¹¹. Non è chiaro, però, in che cosa consista l'ἄλογον a cui fa riferimento Aristotele. Per Robortello e Castelvetro¹² si tratterebbe del fatto che Clitemestra viene informata dell'accaduto da uno straniero piuttosto che dai suoi stessi concittadini, che pure avrebbero dovuto prendere parte all'evento, ma, se così fosse, l'ἄλογον rimarrebbe al di fuori del μῦθος, non diversamente da quanto accade nell'*Edipo Re*. L'ἄλογον denunciato da Aristotele, invece, deve consistere in *qualcosa di detto* nel discorso del Pedagogo e questo non può essere altro che l'anacronistica retroiezione degli agoni pitici ai tempi di Oreste, criticata anche negli scolî alla tragedia¹³.

gli altri esempi ricordati (*Edipo Re*; *Elettra*). Alla scena di cui parla Aristotele, peraltro, facevano spesso riferimento i poeti comici (Amphid. fr. 30, 6 K.-A.; Alex. fr. 183, 3 K.-A). Vd. ARNOTT 1996, 545-6.

¹⁰ Analogamente Arist. *Po.* 1454b 6-8 ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγῳδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους: «Non ci deve essere nulla di illogico negli eventi <che costituiscono il μῦθος>, altrimenti, bisogna che restino al di fuori della tragedia, come accade nell'*Edipo* di Sofocle».

¹¹ L'uso di ἀπαγγέλλοντες in riferimento al solo personaggio del Pedagogo si spiega o come plurale 'generico' o, al limite, come *lapsus memoriae* (così, p. es., GUDEMAN 1934, 416). Non raccomandabile, invece, la spiegazione alternativa di chi ne fa un plurale 'cumulativo', riferendolo a entrambi Oreste e il Pedagogo (LUCAS 1963, 230) ovvero a Clitemestra e il Pedagogo (GALLAVOTTI 1974, 197).

¹² Vd. ROBERTELLO 1548, 287; CASTELVETRO 1576, 567-8.

¹³ Sch. Soph. *El.* 47a Xenis ἀνήκται δὲ τοῖς χρόνοις: ἐπὶ Τρωϊκοῦ πολέμου (π. Michaelis: Τριπολέμου codd.) γὰρ φασὶ γενέσθαι Πυθικὸν ἀγῶνα ἑξακοσίοις ἔτεσι πρότερον («C'è qui una retroiezione temporale. Dicono, infatti, che ci sarebbe stato un agone pitico ai tempi della guerra troiana, il che significa con seicento anni di anticipo»), 49 τοῖς χρόνοις ἀνήκται: νεώτερος γὰρ Ὀρέστου ἐστὶν ὁ Πυθικὸς ἀγὼν («C'è qui una retroiezione temporale. L'agone pitico, infatti, si colloca più recentemente di Oreste»), 682 οὐπω ἦν ἐπὶ Ὀρέστου ὁ Πυθικὸς ἀγὼν («ai tempi di Oreste non c'era l'agone pitico»). Cfr. Sud. π 2853 (che dipende da materiale scolastico) πρόσχημα: παρακάλυμμα.

Fu solo nel 582 a.C., infatti, che i giochi sportivi pitici furono istituiti su richiesta di Euriloco di Tessaglia come parte del riassesto dell'area delfica che seguì alla I guerra sacra (594/3 a.C.), la stessa in cui una coalizione di Tessali, Sicioni e Ateniesi privò del controllo del santuario di Apollo i Focesi di Cirra – l'antica Crisa dell'*epos* (Hom. *Il.* 2. 520; H.Hom. *Ap.* 269, 282, 431, 438, 445) – distruggendone il centro urbano e vietando la coltivazione del territorio circostante adibito a pascolo¹⁴. Ci troviamo di fronte a un evento di singolare importanza, inquadrabile tra le tre e le quattro generazioni prima di Sofocle e che, dunque, non sarebbe dovuto essere estraneo alla memoria collettiva¹⁵. Né è vero che l'anacronismo dei giochi pitici sia un falso problema creato da Aristotele. È quanto pensa, invece, Easterling¹⁶, secondo la quale il filosofo, impegnato nella ricostruzione delle liste dei vincitori degli agoni pitici, non si sarebbe accorto che Sofocle stava alludendo non ai giochi istituiti nel 582 a.C., ma a quelli che una tradizione mitica faceva risalire ad Apollo e a cui avrebbero partecipato gli eroi vissuti due generazioni prima di Oreste (*arg.* Pind. *P.*, p. 2.8 sqq. Drachm.):

Σοφοκλῆς (Soph. *El.* 681-2): πρόσχημ' ἄγωνος, Δελφικῶν ἄθλων χάριν. ὥς οὐπω ὄντος τοῦ γυμνικοῦ ἄγωνος («πρόσχημα, ossia 'ornamento', come dice Sofocle πρόσχημ' ἄγωνος [Soph. *El.* 681-2] in riferimento ai giochi delfici, benché non esistesse ancora quell'agone ginnico»). Che la critica degli scolasti fosse la stessa a cui si allude in Arist. *Po.* 1460a 32 argomentava già VETTORI 1573, 262. Secondo KAMERBEEK 1974, 26, gli scolii appena riportati rifletterebero la dottrina di Aristarco di Samotraccia. E perché non di Aristotele stesso o, più in generale, della sua stessa scuola, come sembra più probabile?

¹⁴ Cfr. *arg.* Pind. *P.* b. 5-8, d. 19-22 Drachm. (ruolo di Euriloco di Tessaglia nell'istituzione dei giochi sportivi pitici); Strab. IX 3, 10; Paus. X 7, 5-6 (582 a.C. – e non 586 a.C. – come data di inizio dell'ἄγων στεφανίτης; vd. MOSSHAMMER 1982, 15 ss.; GENTILI *ap.* GENTILI *et. al.* 1995, p. xxv n. 2). Poiché si parla della I guerra sacra e del divieto di coltivare il territorio di Crisa/Cirra in testimonianze non anteriori al IV sec. a.C. (p. es., ISOCL. 14.31; Aeschin. 3.107-12 ecc.; vd., però, n. 28) si è sospettato che tale evento sia un'invenzione dei tempi in cui Filippo II era impegnato nella guerra contro i Focesi (356-46 a.C.) (p. es., ROBERTSON 1978, 38 ss.). Contro tale punto di vista, però, vd. CASSOLA 1980, 416-22; BULTRIGHINI, TORELLI 2017, 512-6 (con bibl. alle pp. 512-3). Sul silenzio di Erodoto in merito agli avvenimenti della I guerra sacra vd. CASSOLA 1980, 421; VANNICELLI 1993, 105-6. Sul duplice toponimo Crisa/Cirra vd. CASSOLA 1980, 424-30.

¹⁵ Vd. VANNICELLI 1993, 13-8 per il criterio del limite delle tre generazioni, a cui si attiene Erodoto.

¹⁶ Vd. EASTERLING 1995, 7-8 (le cui conclusioni sono accettate *in toto* da FINGLASS 2010, 107 e DUNN 2019, 253).

καὶ ἀποκτείνας (*scil.* ὁ Ἀπόλλων) τὸν ὄφιν τὸν Πύθωνα ἀγωνίζεται τὸν Πυθικὸν ἀγῶνα κατὰ ἐβδόμην ἡμέραν. [...] οἱ δὲ τὸν γυμνικὸν ἀγῶνα νικήσαντές εἰσιν οἶδε, ὅτε Ἀπόλλων ἔθηκε Πύθια, ἐν τῷ τοῦ Πύθωνος ἀγῶνι· Κάστωρ στάδιον, πύξ Πολυδεύκης, δολιχὸν Κάλαις, ὀπλίτην Ζήτης, δίσκον Πηλεὺς, πάλην Τελαμών, παγκράτιον Ἡρακλῆς.

Dopo che Apollo ebbe ucciso il serpente Pito, al settimo giorno organizza l'agone pitico. [...] Ed ecco i nomi di coloro che vinsero l'agone ginnico ai tempi in cui Apollo istituì i giochi pitici, nel corso dell'agone di Pito: Castore nella corsa, Polluce nel pugilato, Calai nella corsa di fondo, Zete in quella armata, Peleo nel lancio del disco, Telamone nella lotta, Eracle nel pancrazio.

Tutto questo, comunque, non convince. Ammesso e non concesso, infatti, che tale mito di fondazione dei giochi pitici fosse noto a Sofocle, è pur vero che in esso non si parla della gara dei carri, in cui si sarebbe cimentato Oreste¹⁷. Né questo è senza ragione. L'introduzione di quella disciplina sportiva era legata all'istituzione dei giochi nel 582 a.C., quando a vincere la prima corsa dei carri fu il tiranno Clistene di Sicione, protagonista indiscusso della I guerra sacra insieme al *genos* ateniese degli Alcmeonidi, con cui era, del resto, imparentato¹⁸. Che gli Ateniesi avessero dimenticato un capitolo tanto importante della storia nazionale è difficile da credere. Né sembra accettabile che l'anacronismo dei giochi pitici dovesse passare inosservato, come pure si è sostenuto¹⁹. Più che essere preterintenzionale, infatti, esso sembra essere stato scientemente preparato già nella prima parte della tragedia, su cui sarà bene soffermarsi.

¹⁷ Vd. ROOD, ATTACK, PHILLIPS 2020, 81-2.

¹⁸ Cfr. *arg.* Pind. *N.* 9, rr. 15-22 Drachm.; Paus. II 9.6; X 37.6; Polyen. III 5 (partecipazione di Clistene di Sicione alla I guerra sacra); Paus. X 7.6; *sch.* Pind. *N.* 9.11 = 25b Drachm. (vittoria di Clistene alla gara dei carri del 582 a.C.); Hdt. VI 130-1 (parentela di Clistene con gli Alcmeonidi); Plut. *Sol.* 11, 2 = Hermipp. *BNJ* 1026 F 15 (partecipazione degli Alcmeonidi alla I guerra sacra; in altre versioni, invece, si enfatizza il ruolo svolto da Solone in quello stesso conflitto).

¹⁹ P.E.S., KAIBEL 1896, 176-7; PERROTTA 1935, 345.

2. *L'anacronismo topografico di Crisa/Cirra nell'Elettra di Sofocle*

L'*Elettra* di Sofocle si apre con l'arrivo ad Argo/Micene di Oreste e del suo Pedagogo (un terzo personaggio, Pilade, impersonato da una comparsa muta, non svolge un vero e proprio ruolo nell'azione). Deciso a vendicare l'uccisione del padre Agamennone compiuta anni prima da Clitemestra ed Egisto, Oreste invia il Pedagogo alla reggia perché dia il falso annuncio della sua morte avvenuta nel corso dei giochi pitici (Soph. *El.* 47-51):

ἄγγελλε δ' ὄρκον προστιθείς, ὁθούνεκα
τέθνηκ' Ὀρέστης ἐξ ἀναγκαΐας τύχης,
ἄθλοισι Πυθικοῖσιν ἐκ τροχληάτων
δίφρων κυλισθείς ὧδ' ὁ μῦθος ἐστάτω. 50

Annuncia – aggiungendoci pure un giuramento²⁰! –
che Oreste è morto per fatale necessità
nel corso dei giochi pitici, rotolato
dal carro veloce. Il racconto sia questo. 50

L'arrivo di due personaggi in una località e la concertazione di un inganno da cui dipenderà il successivo corso dell'azione ci riportano al prologo del *Filottete* (409 a.C.) – un dramma a cui l'*Elettra* potrebbe avvicinarsi cronologicamente, tali sono le somiglianze strutturali che vi si registrano²¹. Anche nel *Filottete*,

²⁰ Poiché, dopo essersi presentato da Clitemestra (Soph. *El.* 660 ss.), il Pedagogo non farà alcuno spergiuuro, si è pensato che, al posto di ὄρκον προστιθείς, «aggiungendoci pure un giuramento» (REISKE 1753, 11: ὄρκῳ πρ. codd.), occorra leggere ὄγκον προστιθείς, «aggiungendovi delle ampollosità» (MUSGRAVE 1809, 129), nel qual caso il riferimento sarebbe allo stile ampolloso che il Pedagogo avrebbe dovuto conferire al falso racconto della morte di Oreste. La congettura di Musgrave ha ricevuto apprezzamenti (p. es., KELLS 1973, 84; MARCH 2001, 139, che pure non la introducono a testo) e sembrerebbe fare al caso di REINHARDT 1947, 161, il quale, pur non facendone parola, sostiene, però, che il falso discorso del pedagogo sia effettivamente, caratterizzato da «ampollosità» (ὄγκος: vd. n. 44). Tutto questo, però, non è necessario. Oreste sta dicendo solamente che il Pedagogo deve portare avanti il suo piano anche a costo di uno spergiuuro, non che debba giurare il falso necessariamente. Del resto, per un Messaggero riportare una falsa notizia equivale già, di per sé, a uno spergiuuro.

²¹ Vd. WILAMOWITZ 1883 = 1972, 185-8; SCHMID, STÄHLIN 1934, 388-9; OWEN 1936, 154-6; REINHARDT 1947, 146 sgg.; SHUCARD 1973, 133-8; DI BENEDETTO 1983, 163-4 ecc. *Contra*: FINGLASS 2010, 2-4. Sta di fatto che in entrambi i drammi si riscontra un uso accentuato dell'*antilabè* (*Elettra*: 26 casi; *Filottete*: 32 casi), che si ritrova pure nel tardo *Edipo a Colono*

infatti, come nell'*Elettra*, la tragedia si apre con l'arrivo di due personaggi (Odisseo, Neottolema) in una località (Lemno) e la concertazione di un inganno (sottrarre l'arco di Eracle a Filotte), da cui si svilupperà l'intero corso dell'azione. Mentre, però, nel *Filottete*, la messa in atto dell'inganno è immediata, nel caso dell'*Elettra*, invece, viene ritardata per dare modo alla protagonista di apparire sulla scena (Soph. *El.* 77 sgg.) e far capire al pubblico che la vicenda rappresentata verterà sulle sue sofferenze piuttosto che su quelle di Oreste.

Per l'apparizione di Elettra, peraltro, Sofocle si serve di un modulo scenico non attestato in altre sue tragedie superstiti, ma che ritroviamo in numerosi drammi di Euripide e che prevede il ricorso a un canto assolo (Eur. *Andr.* 103-16, *El.* 112-66, fr. 752f, 1-40 Kannicht [*Hypsipyle*]); ovvero a una breve prodo (Eur. *IT* 123-5²², *Hel.* 164-6); ovvero ad anapesti recitativi inframezzati (Soph. *El.* 86-120)²³ o seguiti da anapesti cantati (Eur. *Hec.* 59-67 + 68-97²⁴; Eur. *Tr.* 98-121 + 122-52), eventualmente uniti a sezioni eolo-coriambiche (Eur. *Ion* 82-111 + 112-237), a cui fa séguito subito dopo una parodo di tipo consolatorio, per lo più in forma di amebeo²⁵. È nel corso di tale tipologia di parodo (Soph. *El.* 121-250) che il Coro dell'*Elettra* prepara l'anacronismo dei giochi pitici, laddove ricorda alla protagonista che delle sue sofferenze non poteva essersi dimenticato Oreste (vv. 180-2):

(43 casi), oltre al comune utilizzo del dialogo lirico (Soph. *El.* 823-70, *Ph.* 1169-1217), che, come vedremo, deve essere un tratto 'euripideo'. Sulla datazione tarda dell'*Elettra* di Sofocle restano valide le considerazioni di PERROTTA 1935, 364-7 (che considerava il dramma non anteriore al 415 a.C.). Sulla dibattuta questione del rapporto cronologico tra l'*Elettra* di Sofocle e l'omonimo dramma di Euripide vd. *infra*, § 4.

²² Se è valida, come a me sembra, la scelta di TAPLIN 1977, 194 n. 3 (seguita da DIGGLE 1987-94²) di assegnare a Ifigenia i vv. 123-5 sganciandoli dai successivi vv. 126-42 pronunciati dal Coro (*contra*: PARKER 2016, 82-3; CROPP 2023, 165).

²³ Tale mistione, in effetti, è essa stessa *sub iudice*. Vd. FINGLASS 2010, 117-9 (che limita le sezioni liriche ai vv. 88-9, 105-6).

²⁴ In tale testo, peraltro, debbono essere stati interpolati versi di ritmo dattilico, anche se la portata di tali interpolazioni è *sub iudice*. Vd. BATTEZZATO 2018, 79-82.

²⁵ Vd. PERROTTA 1935, 371-2; BARNER 1971, spec. 277-82; POPP 1971, 260; GENTILI 1984-5, 27-8; PATTONI 1989, spec. 62-9; CSAPO 1999-2000, 407 ss.

Χο. οὔτε γὰρ ὁ τὰν Κρῖσαν
βούνομον ἔχων ἀκτὰν
παῖς Ἀγαμέμνονίδας ἀπερίτροπος.

Il figlio di Agamennone che abita la costa di Crisa,
pascolo di buoi,
non può essere incurante.

Colpisce l'associazione tra Oreste e la città focese di Crisa/Cirra, quella stessa distrutta nel corso della I guerra sacra con la consacrazione a pascolo del suo territorio (*supra*, § 1). I poeti tragici (Aesch. *Ag.* 881, *Ch.* 679; Soph. *El.* 1111; Eur. *IT* 917), infatti, come già Pindaro (Pind. *P.* 11.35-6), sono d'accordo nel fare di Strofio l'ospite presso il quale Oreste si sarebbe rifugiato dopo l'uccisione di Agamennone, ma lo indicano sempre come «focese», mentre questa dell'*Elettra* è la sola testimonianza nota in cui si presuppone una sua regalità su Crisa/Cirra, dove avrebbe dimorato il giovane Oreste²⁶. Né mai altrove si dice di Crisa/Cirra che è «pascolo di buoi» (βούνομον), un'espressione per la quale i commentatori moderni, quando non abbiano mostrato disinteresse, si sono limitati a dire che farebbe riferimento alla ricchezza dei pascoli dell'area delfica²⁷. Fanno eccezione Paley

²⁶ In Hom. *Od.* III 307 si legge che, per vendicarsi di Egisto, Oreste giunse «da Atene» (ἀπ' Ἀθηνάων), ma, al posto di queste parole, Zenodoto (*ap. sch.* Hom. *Od.* III 307a Pontani) leggeva ἀπὸ Φωκίων («dai Focesi»), in conformità con la tradizione che parlava di un soggiorno del giovane Oreste presso Strofio. Secondo WENIGER 1884-937, col. 1559 è solo per consuetudine che Strofio viene indicato come «focese» (Φωκεύς: p. es., Aesch. *Ch.* 679; Eur. *IT* 881; Ps.-Apollod. *Bibl. Ep.* 6.24 ecc.), mentre egli era, in realtà, il signore di Crisa. E, però, è un dato di fatto che tale regalità su Crisa non viene mai indicata in altre testimonianze oltre a questa dell'*Elettra* sofoclea, anche se è vero che Asio di Samo (VI sec. a.C.), in un suo poema, faceva di Strofio il figlio di Criso (fr. 5 Bernabé = Paus. II 29.4), eponimo, evidentemente, della città di Crisa/Cirra. Quando WILAMOWITZ 1883 = 1972, 171 scrive che Oreste «bei Aischylos, und nachher bei Sophokles wieder, von Kirrha kommt» è chiaro che incorre in un *lapsus memoriae*, perché di Crisa/Cirra non si fa menzione nelle *Coefore*.

²⁷ KAIBEL 1896, 99: «Der Zusatz ὁ τὰν Κρῖσαν βούνομον ἔχων ἀκτὰν soll nicht nur Orests Aufenthalt angeben, sondern auch entschuldigen, dass er das reiche und glückliche Land des Freundes (ossia, di Strofio della Focide) [...] zu verlassen zögert»; KAMERBEEK 1974, 41: «... strictly speaking βούνομον ἀκτὰν seems not very apposite»; DUNN 2019, 181: «βούνομον ... allude ai pascoli intorno al santuario (sott. di Delfi)». Non forniscono alcun tipo di spiegazione su βούνομον in riferimento a Crisa/Cirra, p. es.: WECKLEIN 1896, 24; KELLS 1973, 93; MARCH 2001, 151; FINGLASS 2010, 156.

e Jebb, che vi vedono giustamente un riferimento al territorio di Crisa/Cirra destinato al pascolo del bestiame, così come era stato stabilito al termine della I guerra sacra²⁸. Si realizza, in tal modo, una proiezione della moderna Cirra nell'antica Crisa del mito – un fenomeno questo che proporrei di chiamare «anacronismo topografico», in quanto comporta una retroiezione nel passato di luoghi e/o monumenti del presente. Né c'è da dubitare che questo avvenga in funzione della successiva descrizione della corsa dei carri raccontata dal Pedagogo.

Fin dall'istituzione del 582 a.C. e nel corso di tutto il V sec. a.C., infatti, le corse dei carri si tennero nella piana di Crisa/Cirra senza che ci fosse un ippodromo in muratura, ma limitandosi a tracciare il percorso di gara sulla pianura adibita a pascolo²⁹. Ed è proprio alla «piana di Crisa» che si fa riferimento nel racconto del Pedagogo, quando la si descrive piena dei rottami dei carri andati a cozzare l'uno con l'altro nel corso della competizione (vv. 729-30):

πάν δ' ἐπίμπλατο
ναυαγίων Κρῖσαϊον ἵππικῶν πέδον.

Tutta era piena
la piana di Crisa dei resti del naufragio equestre.

²⁸ PALEY 1887, 124: «so called perhaps because, as sacred land (ossia, evidentemente, la terra consacrata al pascolo, secondo quanto stabilito al termine della I guerra sacra) extending down to the gulf, the sacred oxen were fed upon it»; JEBB 1894, 32-3: «The Crisaeian plain was then (ossia, dopo la I guerra sacra) devoted to Apollo [...]». When Sophocles wrote, that ground was still a βούνομος ἀκτῆ, inviolable by plough or spade». Si noti che, con Soph. *El.* 180-1 ci troviamo di fronte a una testimonianza che antedata quella di Isocr. 14.31, che, normalmente, passa per il più antico riferimento al divieto di coltivare la pianura di Crisa, adibita a pascolo. Non è vero, dunque, che non ci sarebbero riferimenti alla I guerra sacra anteriori al IV sec. a.C., come pure normalmente si pensa (vd. n. 14).

²⁹ Vd. CASSOLA 1980, 425. Secondo GIANNINI *ap.* GENTILI *et al.* 1995, 526 il gran numero di concorrenti nella corsa dei carri descritto in Pind. *P.* 5.49-51 (addirittura quaranta!) implica «che l'ippodromo a Delfi era forse allestito di volta in volta nella pianura come quello di Delo, la cui pista era destinata a pascolo negli intervalli delle gare (cfr. *IG* II² 817A, <I.> 16 [ἵππόδρομος καὶ κήπος])». Cfr. *CIG* I 1688, ll. 35-6 (IV sec. a.C.) δρόμον ... ἐμ πεδίῳ, dove si fa chiaramente riferimento a un ippodromo ricavato direttamente nella piana di Crisa/Cirra. Un ippodromo in muratura fu costruito solo più tardi. Secondo Paus. X 37.4 tale struttura era visibile «a chiunque scenda verso la pianura» (ἐς τὸ πεδίον), anche se, in effetti, non è stato ancora possibile individuarne i resti e/o la posizione. Vd. BULTRIGHINI, TORELLI 2017, 511.

Che l'«anacronismo topografico» dell'*Elettra* sia, dunque, preparato fin dall'inizio della tragedia è indubitabile³⁰. Resta da capire, invece, perché esso si confaccia al racconto del Pedagogo in funzione del quale deve essere stato costruito. È utile, per questo, riconsiderare la scena nel suo complesso.

3. *Riuso e variazioni di moduli scenici nel falso Botenbericht dell'Elettra di Sofocle*

Il falso annuncio della morte di Oreste avviene subito dopo che Clitemestra, atterrita da un sogno premonitore, ha rivolto ad Apollo la preghiera di liberarla dai mali, scaricandoli sui suoi nemici (Soph. *El.* 634-59) – una situazione analoga a quella dell'*Edipo Re* (Soph. *OT* 911 ss.), in cui il Messaggero giunge ad annunciare la morte del re corinzio Polibo dopo che Giocasta, spaventata da quanto detto da Edipo, ha pregato Apollo di stornare dal marito ogni impurità³¹. Sofocle, evidentemente, lavora su moduli scenici collaudati – da lui stesso, è chiaro, ma anche, lo vedremo tra non molto, da Euripide –, ma li varia in funzione dell'effetto scenico che si è proposto di raggiungere. In casi

³⁰ A differenza di JEBB 1894, 73 e KAMERBEEK 1974, 102, non sono incline a identificare un ulteriore caso di «anacronismo topografico» nell'espressione «carri barcei» (Soph. *El.* 727 βαρκαίους ὄχοις), in riferimento ai carri da corsa utilizzati dai concorrenti libici, che avrebbero partecipato alla falsa gara raccontata dal Pedagogo (Soph. *El.* 701-2). È vero, infatti, che la città di Barce fu fondata solo nella metà del VI sec. a.C. (Hdt. IV 160.1), ma Sofocle sta soltanto ricorrendo a un'espressione di uso corrente utilizzata per indicare una tipologia di carro munita di duplice timone. Cfr. Hsch. β 237 Latte-Cunn. Un intenzionale caso di «anacronismo topografico», invece, si registra in Soph. *Tr.* 637-9, in cui si retroiettano nel passato mitico le riunioni dell'Anfizionia delfica presso il colle di Antela, non lontano dalle Termopili.

³¹ Vd. WILAMOWITZ 1883 = 1972, 165; JEBB 1894, 92; KAIBEL 1896, 171; T. VON WILAMOWITZ 1917, 186 n. 1; PERROTTA 1935, 342-3; REINHARDT 1947, 130-1, 160-1; KITTO 1961 = 2011, 113; MASARACCHIA 1978 = 1998, 167; WINNINGTON-INGRAM 1980, 235 n. 60; MARCH 2001, 181; FINGLASS 2010, 288. Si soffermano sul nesso di causa-effetto tra la preghiera di Clitemestra e l'apparizione del falso Messaggero (che è, pur sempre, un'espressione della volontà del dio): REINHARDT 1947, 161; POHLENZ 1954 = 1978, I, 373; MADDALENA 1959, 183; KITTO 1961 = 2011, 116; SEGAL 1966, 478-81, 525-6 (dove si evidenzia la studiata simmetria tra i vv. 634-59 della preghiera di Clitemestra ad Apollo, e i vv. 1376-83, in cui sarà Elettra stessa a pregare la divinità subito prima dell'assassinio della madre); MACLEOD 2001, 112.

come questo, peraltro, il confronto tra scene simili con l'individuazione di analogie e differenze, se non ha senso in termini di intertestualità, resta, però, istruttivo per individuare il modo di operare dell'autore e le finalità che si è proposto variando la forma più ricorrente del modulo scenico utilizzato.

Innanzitutto, se quella annunciata dal Messaggero dell'*Edipo Re* è una vera morte, nell'*Elettra*, invece, ci troviamo dinanzi a un evento fittizio comunicato da un falso Messaggero per ingannare i personaggi presenti sulla scena (Clitemestra; Elettra), ma non il pubblico a teatro, che, fin dal prologo, è al corrente della finzione concertata da Oreste insieme al Pedagogo. Non si può, dunque, sottoscrivere l'idea di T. von Wilamowitz, secondo cui il pubblico a teatro, al pari di Elettra e Clitemestra, avrebbe dovuto essere ingannato dalle parole del Pedagogo³², mentre è corretta la sua osservazione, che, a differenza di quanto avviene nella *Trugrede* del falso Mercante del *Filottete* (Soph. Ph. 592 ss.), quello del Pedagogo è un racconto che non ammette 'smagliature', che lascino trasparire al pubblico (ma anche, possiamo aggiungere, ai personaggi presenti sulla scena) che quella esposta è soltanto una finzione³³.

In secondo luogo, mentre quella dell'*Edipo Re* è una ῥῆσις ἀγγελική in forma prevalentemente dialogica – la tipologia più frequente nel teatro superstite di Sofocle (Soph. Aj. 719-802, Ant. 223-331, 384-440, 1155-1256, 1277-1316, OT 1223-96, Tr. 180-204)³⁴ – nell'*Elettra*, invece, troviamo realizzato:

³² T. VON WILAMOWITZ 1917, 190-3, spec. 192: «Für die Wirkung der folgenden Szenen bis zur Erkennung ist es also geradezu die Voraussetzung, dass wir den Plan des Betrugers vergessen und für den Augenblick den Tod Orests genau so ernst nehmen wie die Personen des Stückes». L'idea era stata anticipata da KAIBEL 1896, 174-5 (come, del resto, riconosce lo stesso T. VON WILAMOWITZ 1917, 190, n. 1), ma, a parte qualche consenso (p. es., RINGER 1998, 228 n. 59), non ha goduto di troppa fortuna.

³³ T. VON WILAMOWITZ 1917, 192 n. 1: «Vorbedingung für die Erreichung des Zweckes ist, dass der Pädagoge selbst den Zuschauer in keiner Weise an die Unwirklichkeit der Fiktion und seine wahre Absicht erinnert». Al contrario, nella *Trugrede* del Mercante del *Filottete* si registrano tali 'ammiccamenti' al pubblico (e a Neottolema, presente sulla scena) rivelativi della natura falsa delle informazioni riportate (p. es., Soph. Ph. 580-1, 589-90; vd. SCHEIN 2013, 212, 217, ad Soph. Ph. 589-90).

³⁴ Nel caso di Soph. OT 1223-96, peraltro, dopo un primo scambio di battute (vv. 1223-36), il Messaggero viene interrotto solo una volta dal Coro che interloquisce (v. 1286). È solo per distrazione, evidentemente, che PERROTTA 1935, 347 può scrivere: «Il

- a. un primo scambio di battute (Soph. *El.* 660-79), con il preannuncio di un evento luttuoso da parte del Messaggero (= Pedagogo) (v. 676) e la richiesta di ragguagli da parte di Clitemestra (vv. 678-9);
- a. una lunga ῥήσις del Messaggero (= Pedagogo) priva di interruzioni (vv. 680-763) e caratterizzata dal ricorso a epicismi (vv. 713, 746: tmesi; vv. 715, 716: omissione dell'aumento) e presenti storici (vv. 725, 727, 732, 736, 738, 744, 746, 749)³⁵.

È questa la forma di *Botenbericht* normalmente adottata nella tragedia di Euripide, e a cui Sofocle ricorre solo in particolari circostanze: nell'*Eleetra*, per l'appunto, ma anche nelle *Trachinie* (Soph. *Tr.* 229-90, 734-812, 862-946), dove non si può escludere l'influenza del modello euripideo³⁶, e nell'*Edipo a Colono* (Soph. OC 1579-1666), in una scena che presenta notevoli affinità con la falsa ῥήσις ἀγγελικὴ del Pedagogo e su cui dovrò ancora ritornare più avanti.

Quanto alla ῥήσις del Pedagogo, si tratta di una vera e propria «Prunkerzählung» – come la definisce T. von Wilamowitz³⁷ –, fitta di dettagli 'realistici', in ottemperanza al principio noto all'epica, per cui, quanto più un discorso è falso, tanto più deve essere ricco di informazioni che gli diano la parvenza di verità. Così

racconto d'un Nunzio formava un'unità, non poteva essere interrotto». Al contrario, la forma usuale del racconto del Messaggero sofocleo è proprio quella del vivace dialogo, caratterizzato dal botta-e-risposta e, dunque, dall'interruzione del racconto stesso.

³⁵ Vd. DE JONG 1991, 38-45; RIJKSBARON 2017, 127-35 (sull'uso del presente storico), 135-48; PAGE 1938, 154-6; COLLARD 1975, 277-9 (sulle forme epiche e l'assenza di aumento).

³⁶ L'eventuale influenza euripidea sull'impianto delle *Trachinie* – ora sostenuta (p. es., WILAMOWITZ 1923, 357), ora, invece, combattuta (p. es., REINHARDT 1947, 42-3) – condiziona, ovviamente, l'ulteriore scelta di assegnare quella tragedia alla fase iniziale o finale dell'attività di Sofocle (per un bilancio delle diverse posizioni vd. EASTERLING 1982, 19-23). Delle tre ῥήσεις delle *Trachinie* qui richiamate all'attenzione, peraltro, occorre rilevare che: la prima (vv. 229-90) consiste in una quasi-*Trugrede*, in quanto Lica riporta solo una parte di quel che sa; la prima e la seconda (vv. 734-812), per il fatto di essere pronunciata da personaggi individuabili (Lica; Illo) – anziché, come di norma, anonimi – potrebbero non doversi considerare *Botenberichte sensu stricto* (DE JONG 1991, 64 n. 5); la terza (vv. 862-946), infine, è talmente «euripidea» nei contenuti che l'ipotesi di un richiamo a Eur. *Alc.* 152-98 (p. es., LESKY 1976) rimane tutt'altro che aleatoria (pace REINHARDT 1947, 257-8 n. 19).

³⁷ T. VON WILAMOWITZ 1917, 189.

avviene, p. es., quando Odisseo, presentatosi a Eumeo nelle false vesti di un avventuriero cretese, lo intrattiene con un lungo racconto sulla sua vita tanto ricco di dettagli quanto falso nei contenuti (Hom. *Od.* XIV 192-359)³⁸. E di dettagli falsi, ovviamente, abbonda anche il racconto del Pedagogo.

Oreste, dunque, – così viene detto – si sarebbe presentato agli agoni pitici distinguendosi nella corsa e in altre discipline sportive, per poi prendere parte alla gara dei carri, svoltasi nella piana di Crisa/Cirra, in competizione con altri sette concorrenti della Grecia e due della Libia (Soph. *El.* 683-708). Della gara il Pedagogo fornisce un'accurata descrizione: il sorgere del sole la mattina (vv. 698-700); l'estrazione dell'ordine dei carri e il loro allineamento sulla linea di partenza (vv. 709-10); l'inizio della corsa annunciata dallo squillo delle trombe (vv. 711-2); il primo scontro tra il carro del concorrente eniano e quello di un auriga libico, che provoca una serie di incidenti a catena, da cui si sarebbero salvati Oreste e il concorrente ateniese (vv. 723-40); l'urto del carro di Oreste contro la meta, con la conseguente rottura del mozzo infisso all'asse, che causa lo sbalzamento in fuori del guidatore e il suo mortale dilaniamento per effetto del trascinamento dei cavalli (vv. 741-56); i funerali di Oreste con la cremazione del corpo recuperato dagli amici (vv. 757-60).

A fare da ipotesto al racconto del Pedagogo è l'episodio della gara dei carri nel XXIII libro dell'*Iliade*, variamente riecheggiato³⁹, ma non manca la suggestione delle vere gare degli agoni pitici, soprattutto per quel che concerne la descrizione dell'incidente

³⁸ Cfr. anche Hom. *Od.* XIX 165-202 – il falso discorso di Odisseo a Penelope, a proposito del quale viene detto che Odisseo mentiva «dicendo in gran numero menzogne simili alla verità» (Hom. *Od.* XIX 203 ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα). Vd. REINHARDT 1947, 179: «Wie in der *Elektra* wird der falsche Vortrag umso überladener, umso reicher an pathetischem Detail» (in riferimento a un altro discorso ingannatore, quello di Soph. *Phil.* 343 ss.).

³⁹ Cfr. Soph. *El.* 712-3, 745-7 ~ Hom. *Il.* XXIII 362-4, 465-8. In particolare, così come insegnato da Nestore al figlio Antiloco (Hom. *Il.* XXIII 334-43), anche l'Oreste del racconto del Pedagogo ha la precauzione di girare attorno alla meta frenando il cavallo di sinistra a essa più vicino e lasciando libero, invece, quello di destra, che deve percorrere un tratto di pista maggiore (Soph. *El.* 720-2). Per ulteriori parallelismi tra il racconto omerico e il falso racconto del Pedagogo vd. MASARACCHIA 1978 = 1998, 171-2.

mortale⁴⁰. Resta da capire, peraltro, quale sia il senso di un racconto tanto dettagliato. A prescindere dal fatto se il racconto del Pedagogo sia da intendersi in funzione delle reazioni di Clitemestra o di Elettra – un falso problema, evidentemente, perché esso serve, semmai, «a far sì che risalti il modo di ragionare di entrambe <le donne>» (*sch. Soph. El.* 660 Xenis πρὸς τὸ δηλοθῆναι τὴν γνώμην ἀμφοτέρων), come osserva lo scoliasta⁴¹ – se ne è spesso parlato come di un modo per ricollocare Oreste nella cornice nobilitante dei giochi sportivi ed esaltarne, così, l'adesione ai valori aristocratici di καλοκάγαθία messi in ombra in una vicenda, qual è quella dell'*Elettra*, in cui egli deve compiere la sua vendetta attraverso l'inganno⁴². È questa un'interpretazione preferibile ad altre proposte in passato⁴³, ma che non spiega perché Sofocle

⁴⁰ Non credo che sia un caso che, tra le rare occorrenze in cui Pindaro descrive realisticamente i particolari di una gara, ci sia proprio la descrizione dello scontro dei carri durante la corsa dei giochi pitici (*Pind. P.* 5.49-51).

⁴¹ Insistono sulle reazioni di Elettra, p. es.: KAIBEL 1896, 175; T. VON WILAMOWITZ 1917, 173-4, 184-6; PERROTTA 1935, 344-9; REINHARDT 1947, 162; KAMERBEEK 1974, 12-3; RINGER 1998, 164; FINGLASS 2010, 300-1; DUNN 2019, xv-xvi, 252; su quelle di Clitemestra, p. es.: MADDALENA 1963, 186; KELLS 1973, 138-9; su quelle di entrambe le donne (non diversamente dallo scoliasta), p. es.: POHLENZ 1954 = 1978, I, 373; MASARACCHIA 1978 = 1998, 168; WINNINGTON-INGRAM 1980, 236; MARCH 2001, 184.

⁴² Vd. MASARACCHIA 1978 = 1998, 170; DI BENEDETTO 1983, 161-3. Il contrasto tra l'Oreste 'idealizzato' del racconto del Pedagogo e quello 'reale' che consegue la sua vendetta con l'inganno è indubbio, ma hanno ragione REINHARDT 1947, 162-3 e POHLENZ 1954 = 1978, I, 373 nel rilevare come l'uno e l'altro Oreste, in fondo, siano ugualmente distanti dalle sofferenze di Elettra, pensando solo alla vittoria e alla gloria.

⁴³ Non posso sottoscrivere l'idea, peraltro assai diffusa (p. es., ERRANDONEA 1923, 310; THOMSON 1946, 357; WEBSTER 1969, 105-6; KAMERBEEK 1974, 77; SCODEL 1984, 80-3; MACLEOD 2001, 109; MARCH 2001, 172; MARSHALL 2006, 208; FINGLASS 2010, 302; DUNN 2019, 252 ecc.), secondo cui la (finta) morte di Oreste nella gara dei carri servirebbe a chiudere il cerchio di una maledizione, iniziata dopo che l'antenato Pelope aveva ucciso l'auriga Mirtilo, che lo aveva aiutato a vincere la gara dei carri contro Enomao e a sposare Ippodamia. È vero, infatti, che del delitto di Pelope si parla nello stasimo I dell'*Elettra* (*Soph. El.* 504-15), che precede il racconto della falsa gara dei giochi pitici, ma non si capisce come possa esistere un nesso di causa-effetto tra un evento reale (la morte di Mirtilo) e uno fittizio (la falsa morte di Oreste, raccontata dal Pedagogo). Se, poi, ha poco senso ritenere che il racconto della falsa morte di Oreste sia solo un pretesto per svelare i meccanismi sottili alla tecnica del *Botenbericht* (RINGER 1998, 162: «a tragedy-within-a tragedy»; MARSHALL 2006, 203: «a messenger speech 'how-to'»), ancora meno ragionevole è l'idea, pure spesso ventilata (p. es., T. VON WILAMOWITZ 1917, 192; THOMSON 1946, 357; SEGAL 1982, 482 n. 14 ecc.), che esso costituisca uno sviluppo dell'immagine di Aesch. *Ch.* 794-9, in cui Oreste, prossimo alla vendetta, è paragonato a un puledro aggionato a un carro.

abbia scelto di raccontare la falsa morte di Oreste in un modo tanto complesso, piuttosto che nella forma concisa delle *Coefore* di Eschilo, dove bastano solo otto versi per convincere Clitemestra della falsa morte del figlio (Aesch. *Ch.* 680-7).

Per Reinhardt il discorso del Pedagogo è un «pezzo di bravura» («Virtuosenstück»), in cui Sofocle avrebbe recuperato le «espressioni ampollose» (ὄγκος) della sua produzione giovanile, da lui stesso abbandonate, poi, nel corso degli anni⁴⁴. Tutto questo, comunque, non convince. Quelle ampollosità giovanili, infatti, di cui poco o niente sappiamo, dovevano essere, comunque, un retaggio eschileo, mentre qui il termine di confronto va cercato nei *Botenberichte* euripidei, in particolare in tre di essi (Eur. *Hipp.* 1173-254, *Andr.* 1085-165, *Ba.* 1043-152), tutti caratterizzati dalle seguenti costanti tematiche:

1. arrivo di un personaggio in una località descritta con particolari più o meno realistici, talora addirittura con veri e propri «anacronismi topografici»⁴⁵;
 - a. Eur. *Hipp.* 1195-208: strada che conduce ad Argo e che costeggia il lido scironio, l'Istmo e lo scoglio di Asclepio;
 - b. Eur. *Andr.* 1089, 1102 ss., 1111 ss.: santuario di Delfi e altari dei Chii e di Poseidone, che costituiscono altrettanti casi di «anacronismi topografici» (vd. *infra*, § 4);

⁴⁴ REINHARDT 1947, 161: «Auch die Todesbotschaft ist in ihrer Breite, in der schwelgenden Pathetik ihrer Sprache, nicht viel mehr als ein Virtuosenstück. [...] Es ist, als ob er (= Sofocle) selbst mit seiner eigenen früheren Tragödienform sein Spiel triebe». E già prima (REINHARDT 1947, 15), infatti, lo studioso aveva richiamato l'attenzione sulla testimonianza plutarchea sulle caratteristiche eschilee dello stile giovanile di Sofocle (Plut. *De prof. virt.* = Soph. test. 100 Radt ὥσπερ γὰρ ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχῶς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατὰ τεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς, τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν εἶδος, ὅπερ ἠθικώτατόν ἐστι καὶ βέλτιστον, «Proprio come Sofocle, che diceva di aver prima giocato con le ampollosità [ὄγκον] dello stile di Eschilo, per poi passare a una certa asprezza e tecnicismo della propria composizione e, solo in terza istanza, di essersi volto a quel tipo di dizione che è massimamente adatta alla resa dell'*ethos* e che risulta di gran lunga migliore»; vd. RUTHERFORD 2012, 5). Vd. n. 20. Dopo Reinhardt, hanno parlato della *rhesis* del Pedagogo come di un pezzo di bravura, p. es., WINNINGTON-INGRAM 1980, 236 («a tour de force») e SCODEL 1984, 81 («a virtuosus specimen of narrative»).

⁴⁵ Vd. DE JONG 1991, 148-60, spec. 149 (contrasto tra la sostanziale fissità della scena tragica e varietà dei passaggi delle *rhesis* dei Messaggeri, descritti con dovizia di particolari).

- c. Eur. *Ba.* 1043-52: monte Citerone, affacciato sulla valle dell'Asopo;
- 2. minuziosa descrizione delle vicende che portano alla morte violenta del personaggio, voluta da una divinità a lui ostile;
 - a. Eur. *Hipp.* 1198 ss.: Ippolito viene sbalzato dal carro e schiacciato dai suoi cavalli imbizzarriti per l'apparizione di un mostro inviato da Poseidone;
 - b. Eur. *Andr.* 1109 ss.: Neottolemo viene prima ferito da Oreste e compagni, poi massacrato dai Delfi su incitamento di Apollo (vd. *infra*, § 4);
 - c. Eur. *Ba.* 1076 ss.: Penteo viene fatto a pezzi dalle Baccanti, incitate da Dioniso;
- 3. recupero della vittima morente o già morta da parte di compagni e conoscenti;
 - a. Eur. *Hipp.* 1243 ss.: difficile recupero di Ippolito morente;
 - b. Eur. *Andr.* 1158 ss.: recupero del corpo di Neottolemo;
 - c. Eur. *Ba.* 1137 ss.: difficile recupero del corpo di Penteo fatto a brani.

In questa tipologia di ῥῆσις – che, per amore di semplicità, indicherò d'ora innanzi come «*Botenbericht* di arrivo e morte» – il Messaggero dichiara di aver assistito di persona alla morte della vittima, in conformità con il principio dell'attendibilità della visione autoptica di un evento (Eur. *Hipp.* 1207-8, *Andr.* 1123, *Ba.* 1050, 1063, 1077)⁴⁶. Inoltre – ed è il dato più importante –, a breve distanza dal termine di tale tipologia di *Botenbericht*, si registra sempre il trasporto sulla scena della vittima o prossima a morire (Eur. *Hipp.* 1342 sgg.) o già morta (Eur. *Andr.* 1166 sgg., *Ba.* 1168 sgg.; in quest'ultimo caso, più che del corpo, si tratta della sola testa di Penteo, che la madre Agave, resa folle dal dio, porta confitta sul suo stesso tirso).

⁴⁶ Vd. DE JONG 1991, 9-11. Sul criterio dell'attendibilità della testimonianza autoptica, raccomandata dagli storici (p. es., Thuc. I 22.2; Plb. XII 27.1-9) in ottemperanza all'adagio secondo cui «gli occhi sono più fededegni delle orecchie» (Apost. *Cent.* XVIII 71 ὥτιων πιστότεροι ὀφθαλμοί), vd. SCHEPENS 1980.

Ora, è palese che tutte le tre costanti tematiche del «*Botenbericht* di arrivo e morte» si ritrovano nella ῥῆσις del Pedagogo dell'*Elettra*. Oreste, infatti, raggiunge una località – quella dove si tengono i giochi pitici – di cui si offre una descrizione particolareggiata, non senza il ricorso ad «anacronismi topografici» (la piana di Crisa, adibita a pista per la gara dei carri; vd. *supra*, § 2); la sua morte, dovuta al trascinarsi da parte dei cavalli imbizzarriti, è di tipo violento (simile, a ben vedere, a quella dell'*Ip-polito* euripideo)⁴⁷; il recupero del suo corpo e la sua ricomposizione toccano pur sempre agli amici presenti al triste evento. Né manca l'enfasi del falso Messaggero sulla natura autoptica della testimonianza da lui fornita, garanzia di verità di quanto detto (Soph. *El.* 761-3):

τοιαῦτά σοι ταῦτ' ἐστίν, ὥς μὲν ἐν λόγοις
ἀλγεινά, τοῖς δ' ἰδοῦσιν, οἵπερ εἶδομεν
μέγιστα πάντων ὧν ὅπωπ' ἐγὼ κακῶν.

Si tratta di fatti già di per sé dolorosi a dirsi,
ma per chi li vide, come me,
si tratta delle più grandi sciagure tra quelle a cui io abbia mai assistito.

Perfino al motivo dell'ostilità del dio non si rinuncia in quella che solo apparentemente è una *gnome* che interrompe la linearità della narrazione, mentre, di fatto, si tratta di un espediente finalizzato alla reintroduzione di un tema che non poteva mancare nella tipologia di racconto qui realizzato (Soph. *El.* 696-7)⁴⁸:

⁴⁷ Vd. REINHARDT 1947, 162. Secondo DE JONG 2014, 217, Euripide ha un gusto particolare per l'inserimento di scene cruente nelle *rheseis* dei messaggeri (p. es. Eur. *Med.* 1185-1202, *HF* 977-1000, *Ba.* 1125-36), il che, se è vero, deve spingerci a considerare un tratto 'euripideo' la descrizione della morte violenta di Oreste trascinato dai cavalli nella ῥῆσις del Pedagogo dell'*Elettra*.

⁴⁸ Tali commenti sono, di norma, estranei alle ῥήσεις dei Messaggeri (DE JONG 1991, 34, 45-6; *pace* MARSHALL 2006, 214, che ne parla come di qualcosa di tipico), il che ha fatto dire che l'improvvisa inserzione di questa *gnome* ne farebbe qualcosa di improbabile in qualsiasi altro *Botenbericht*, essendo essa, semmai, più adatta a un contesto lirico (FINGLASS 2010, 310; DUNN 2017, 255). L'eccezione, però, si spiega proprio alla luce del fatto che Sofocle doveva reintrodurre il dato dell'ostilità del dio, che non poteva mancare nel modulo scenico del «*Botenbericht* di arrivo e morte» e, per far questo, ricorre a quel tipo di *gnome*, che, altrove, preferisce inserire nei discorsi dei personaggi principali (p. es., Soph. *Aj.* 455-6) o in un contesto lirico (p. es., Soph. *OC* 252-4).

ὅταν δέ τις θεῶν
βλάβῃ, δύναιτ' ἂν οὐδ' ἂν ἰσχύων φυγεῖν.

Quando a danneggiarti è un dio,
nessuno, per forte che sia, vi si può sottrarre.

Che Sofocle stia riproponendo il modulo scenico del «*Botenbericht* di arrivo e morte» è, dunque, palese. Come sempre, però, a essere istruttivo non è l'impiego di un determinato modulo scenico, ma il modo con cui esso è stato variato rispetto alla sua forma consueta in vista del conseguimento di un particolare effetto sul pubblico. Innanzi tutto, dunque, il pubblico a teatro sapeva che quello raccontato dal Pedagogo non è un evento reale, ma immaginario, a dispetto della pluralità di dettagli realistici e dell'insistenza sulla natura autoptica della testimonianza, che avrebbero dovuto essere presi a garanzia di attendibilità. In secondo luogo, se l'adozione del «*Botenbericht* di arrivo e morte» porta il pubblico ad attendersi l'immediata comparsa sulla scena del corpo della vittima, tale apparizione, invece, viene *ritardata*, tant'è che solo più avanti (Soph. *El.* 1098 ss.) verrà condotta l'urna, in cui Elettra crede che siano contenute le ceneri del fratello, ma che in realtà è vuota, visto che Oreste non è mai morto. Tale scena, che costituisce il punto di arrivo della precedente azione drammatica, risulta così articolata:

- a. apparizione di Oreste che reca la falsa urna delle sue ceneri (vv. 1098-1125);
- b. compianto di Elettra sul fratello creduto morto (vv. 1126-70);
- c. botta-e-risposta, prevalentemente sticomitico tra i due fratelli, con la graduale rivelazione dell'identità di Oreste (vv. 1171-1231);
- d. duetto lirico di riconoscimento tra i due fratelli (vv. 1232-87), l'unico attestato in Sofocle, ma non in Euripide che di tale tipologia di canto offre numerose attestazioni (Eur. *IT* 827-99, *Ion* 1439-1509, *Hel.* 625-97, fr. 759a, 1579-1632 Kannicht [*Hypsipyle*]). Peraltro, se in tutti questi casi Euripide conferisce al canto la forma astrofica di ritmo prevalentemente docmiaco, Sofocle, invece, preferisce la regolare corresponsione di strofe

e antistrofe, sia pur sempre con la prevalenza del docmio tra le sequenze ritmiche impiegate⁴⁹.

Con ciò, però, risulta chiaro perché al falso racconto del Pedagogo sia stata data la forma del «*Botenbericht* di arrivo e morte»: si tratta di suscitare la falsa attesa di un prossimo arrivo del cadavere della vittima sulla scena, che verrà, invece, ritardato. Quando, poi, finalmente, apparirà l'urna delle ceneri di Oreste si scoprirà che si tratta pur sempre di una finzione, così come falso era stato il racconto stesso della sua morte. Sofocle ottiene tutto questo variando la forma ricorrente del modulo scenico e frustrando l'orizzonte di attesa del pubblico. Né questa è la sola attestazione di una variazione della forma più consueta del «*Botenbericht* di arrivo e morte».

Anche nell'*Edipo a Colono* (Soph. OC 1579-666), infatti, dopo la consueta entrata in scena del Messaggero e il breve scambio di battute con i presenti (vv. 1579-85), vi è la lunga ὄψις, in cui si propongono alcune delle costanti su esaminate: l'arrivo di Edipo presso il bosco di Colono, di cui si fornisce una descrizione dettagliata (vv. 1590-7), e la sua morte per volontà del dio (vv. 1626-8). Il modulo scenico del «*Botenbericht* di arrivo e morte», però, risulta anche variato rispetto alla sua forma consueta. La morte di Edipo, innanzi tutto, non è violenta, come di consueto, ma misteriosa (vv. 1623-55: un dio chiama l'eroe a sé, facendolo poi sparire dalla vista dei presenti), tant'è che il Messaggero deve rinunciare al consueto motivo dell'autopsia, resa impossibile proprio dall'eccezionalità dell'evento (vv. 1656-7):

μόρῳ δ' ὅποι'ω κεῖνος ὤλετ' οὐδ' ἄν εἷς
θνητῶν φράσειε πλὴν τὸ Θεσέως κάρα.

In che modo, poi, egli sia morto
non può dirlo alcun mortale, a parte Teseo.

⁴⁹ Vd. MATTHIESSEN 1964, 134-8, 142-3; KANNICHT 1969, II, 175-7; POPP 1971, 260-6; CERBO 1989, 39-42. Mentre, p. es., PARKER 2016, 227 rileva che la parzialità delle informazioni in nostro possesso non consente di dire chi sia l'inventore del duetto di riconoscimento, PERROTTA 1935, 390-4 e, più recentemente, CERBO 1989, 40, invece, sono giustamente inclini ad assegnarne la paternità a Euripide.

In secondo luogo, non si realizza l'atteso ritorno sulla scena del corpo di Edipo⁵⁰, visto che la sua è una morte che non ammette una normale sepoltura. Ancora una volta, dunque, Sofocle ripropone in forma variata un modulo scenico per suscitare un particolare effetto sul suo pubblico.

C'è un problema non eludibile, ma a cui si può qui solo accennare. Più volte nel corso della trattazione si è parlato dell'identificazione nell'*Elettra* di Sofocle di moduli scenici variati, che, in Euripide, si presentano in una forma sostanzialmente uniforme: il «*Botenbericht* di arrivo e morte», per l'appunto, ma anche il duetto di riconoscimento di forma strofica (Soph. *El.* 1232-87) a fronte dei numerosi casi del teatro euripideo (Eur. *IT* 827-99, *Ion* 1439-509, *Hel.* 625-97, fr. 759a, 1579-1632 Kannicht [*Hypsipyle*]), in cui esso è costruito astroficamente. Non ne dobbiamo desumere – e sia pure con la prudenza che deriva dalla limitata conoscenza che abbiamo del teatro del V sec. a.C., in buona parte perduto – che, in tutti questi casi, sia Sofocle a variare moduli scenici che, in Euripide, si presentano in forma 'costante' e con cui il pubblico aveva ormai dimestichezza? La questione appare tanto più importante in relazione all'*Elettra* di Sofocle. Fin da Wilamowitz, infatti, è apparso chiaro come la sovrapposibilità tra alcune scene di questa tragedia e altre corrispondenti dell'*Elettra* di Euripide – la forma del prologo (Eur. *El.* 1-111 ~ Soph. *El.* 1-85), che culmina con una monodia (o sequenza anapestica) di Elettra (Eur. *El.* 112-66 ~ Soph. *El.* 86-120), seguita da una parodo di tipo consolatorio in forma di amebeo (Eur. *El.* 167-212 ~ Soph. *El.* 121-250); l'agone tra Elettra e Clitemestra (Eur. *El.* 1011-1122 ~ Soph. *El.* 516-633); l'episodio dei segnali di riconoscimento dell'arrivo di Oreste (Eur. *El.* 508-76 ~ Soph. *El.* 871-937); il riconoscimento ritardato tra Oreste ed Elettra, culminato con il mutuo abbraccio (Eur. *El.* 577-97 ~ Soph. *El.* 1232-87) – non possa essere casuale, ma si spieghi, invece, ammettendo che uno dei due drammi presupponga l'altro, qualunque sia stato, poi, l'effettivo ordine di rappresentazione delle due tragedie, oggetto di opposti pareri⁵¹. Di fatto, a favore della priorità dell'*Elettra* di

⁵⁰ Vd. GUIDORIZZI 2008, 371: «... manca (*scil.* nel finale dell'*Edipo a Colono*) un aspetto fondamentale, cioè il *θῆνος* finale che corona il dramma con una lamentazione collettiva intorno all'eroe e con l'uscita di scena degli attori a cui si accompagna quella del corpo che viene trasportato alla sepoltura in un corteo funebre. [...] Ma il corpo di Edipo non c'è».

⁵¹ Per citare soltanto gli studi più importanti, sono a favore di una priorità dell'*Elettra* di Euripide rispetto a quella di Sofocle: WILAMOWITZ 1883 = 1972 (poi ritrattato in: WILAMOWITZ 1899 = 1972, 212 n. 1); PERROTTA 1935, 363-404 (a giudizio di chi scrive, la migliore trattazione sull'argomento); POHLENZ 1954 = 1978, I, 359-80. Sono a favore della priorità dell'*Elettra* di Sofocle rispetto a quella di Euripide: STEIGER 1897; T. VON WILA-

Euripide rispetto a quella di Sofocle depongono la collocazione dell'*Elettra* di Euripide nell'arco temporale 419-16 a.C. desumibile dai dati aggiornati del calcolo delle soluzioni dei trimetri giambici⁵² e la vicinanza strutturale tra l'*Elettra* di Sofocle e il *Filottete* (409 a.C.), di cui si è già fatto cenno⁵³ e che potrebbe essere indicativa di una vicinanza cronologica di questi due drammi. Se, poi, a tali considerazioni si aggiunge il riuso variato nell'*Elettra* sofoclea di moduli scenici, che, assenti nell'*Elettra* euripidea, risultano però attestati in Euripide e pur sempre in una forma 'regolare' che ne fa il punto di partenza della forma 'variata' sofoclea, non ne dobbiamo desumere un forte argomento a sostegno dell'idea, che sia stato Sofocle a tenere presente Euripide, piuttosto che il contrario?

Per tornare al falso racconto del Pedagogo, è chiaro che l'«anacronismo topografico» della corsa dei carri di Crisa/Cirra, da cui aveva preso le mosse l'intero discorso, altro non è che un espediente attraverso cui si vuole rendere maggiormente realistico il racconto e che, infatti, risulta ben documentato per la tipologia di *Botenbericht* che stiamo esaminando. Mi riferisco alla ῥῆσις del Messaggero dell'*Andromaca* di Euripide, il cui confronto risulta ancora una volta illuminante per capire il *modus operandi* di Sofocle.

4. Una verifica sull'*Andromaca* di Euripide

Siamo al termine della vicenda dell'*Andromaca*. Un Messaggero giunge in Tessaglia da Delfi per annunciare a Peleo l'uccisione del nipote Neottolemo nel corso di un agguato tesogli da Oreste, che ha sobillato gli abitanti del luogo, facendo loro credere che Neottolemo – già in odio ad Apollo, a cui aveva chiesto di rendergli conto della morte del padre Achille – fosse giunto per depredare il santuario (Eur. *Andr.* 1070 ss.)⁵⁴. La geografia del delitto – ricca

MOWITZ 1917, 228-30; REINHARDT 1947, 280 n. 25, 281 n. 1; VÖGLER 1967, 17-51 (con ricca discussione sullo *status quaestionis*); MICHELINI 1987, 199-206.

⁵² Vd. CROPP, FICK 2025, 35.

⁵³ Vd. n. 21.

⁵⁴ Ritengo che Eur. *Andr.* 1114-6 τῷ δὲ ξιφήρης ἄρ' ὑφειστήκει λόχος / δάφνη σκιασθεῖς, ὧν Κλυταιμῆστρας τόκος / εἰς ἣν, ἀπάντων τῶνδε μηχανορράφος («gli [= a

di dettagli come è norma nel «*Botenbericht* di arrivo e morte» – gravita attorno a due monumenti della Delfi contemporanea, che costituiscono altrettanti casi di «anacronismo topografico»:

- a. l'«altare che hanno dedicato gli abitanti di Chio» (Hdt. II 135.4 τοῦ βωμοῦ τὸν Χῖοι ἀνέθεσαν), costruito intorno al 475 a.C., ubicato a ca. 13,5 m. dall'ingresso del santuario di Apollo⁵⁵, qui indicato come «ara» (Eur. *Andr.* 1102 ἐσχάrais), presso cui Neottolema si ferma a sacrificare (vv. 1100-8) prima di accedere all'interno del tempio;
- b. l'«altare di Poseidone» (Paus. X 24.4 Ποσειδῶνος βωμός)⁵⁶, costruito all'interno del tempio, a non troppa distanza dal *pronaos*, e indicato da Euripide come luogo «dove ardono le offerte» (Eur. *Andr.* 1113 ἐν ἐμπύροις), «altare» (v. 1123 πὶ βωμοῦ), «ara dell'altare fumante di sacrifici» (v. 1138 βωμοῦ ... δεξιμῆλον ἐσχάραν) e, infine, dopo che Neottolema viene ucciso, «altare accanto a cui giace il cadavere disteso» (v. 1156 νεκρὸν δὲ δῆ νιν κείμενον βωμοῦ πέλας). È qui che Neottolema si avvicina dopo aver varcato la «soglia dell'edificio» (vv. 1111-2 ἀνακτόρων κρηπίδος); viene ferito da Oreste e dal suo manipolo di uomini armati (vv. 1111-9); si ritrova accerchiato dai Delfi, che riesce, sulle prime, a mettere in fuga (vv. 1123-45), ma che tornano poi all'attacco, su incitamento di Apollo, finché uno di essi riesce a infliggergli il colpo mortale (vv. 1145-7)⁵⁷.

Neottolema] era stata tesa, evidentemente, un'imboscata ad opera di uomini armati di pugnale, nascosti all'ombra dell'alloro, uno dei quali era il figlio di Clitemestra, vero orditore di tutte queste macchinazioni») dimostri chiaramente che Oreste è *presente* sulla scena del delitto, mentre non posso sottoscrivere il diverso parere di chi (p. es., HARDION 1733, 274-5; KAMERBEEK 1943, 66-7; LESKY 1947 = 1966, 150-1) pone punto fisso dopo σκιασθείς (v. 1115) ed elimina la virgola dopo ἦν (v. 1116), intendendo così che Oreste si sarebbe limitato a pianificare il delitto senza poi prendervi parte («gli [= a Neottolema] era stata tesa, evidentemente, un'imboscata ad opera di uomini armati di pugnale, nascosti all'ombra dell'alloro. Vero orditore di tutte queste macchinazioni era il figlio di Clitemestra»). Anticipo qui alcune delle idee che troveranno più ampia trattazione nella mia edizione commentata dell'*Andromaca* di Euripide, in preparazione per la collana degli Scrittori Greci e Latini della «Fondazione Lorenzo Valla».

⁵⁵ Vd. BOMMELAER, LAROCHE 1991, 173-4.

⁵⁶ Ivi, 178; BULTRIGHINI, TORELLI 2017, 398.

⁵⁷ La ricostruzione qui proposta è, nella sostanza, quella di: WIESELER 1857, 685-7; FONTENROSE 1960, 213-8; WINNINGTON-INGRAM 1976, 487-90. In alternativa, altri pensano

Euripide presuppone, evidentemente, le versioni del mito che collocano l'uccisione di Neottolema *all'interno* del tempio, ma mentre nelle altre testimonianze a noi note si parla di un'uccisione perpetrata «accanto al vasto *omphalos*» (Pind. *Paean*. 6.120 παρ' ὀμφαλὸν εὐρύν: cfr. Pind. *N.* 7.40 ss.), ossia alla pietra sacra delfica; ovvero al «focolare» (Paus. *X* 24.4 ἐστίαν); ovvero «nei pressi di <generici> altari di Apollo Pizio» (Helioid. *II* 34 πρὸς αὐτοῖς τοῖς τοῦ Πυθίου βωμοῖς); qui si parla in maniera più circostanziata di un altare posto a non troppa distanza dallo «stipite» (v. 1121 παραστάδος) del *pronaos*, da cui Neottolema preleva le armi votive per tentare invano di difendersi dopo il primo attacco di Oreste. Quale altro se non quello di Poseidone, che appariva a chiunque entrasse nel tempio (Paus. *X* 24.4)?

Ancor più tangibile è l'«anacronismo topografico» dell'altare dei Chii, dinnanzi a cui Neottolema si ferma prima di accedere all'interno del tempio. Erodoto sostiene che quel che colpiva i visitatori era la presenza di molti schidioni per trapassare i buoi, che l'etera Rodopi aveva inviato un tempo e che giacevano come offerta votiva ammonticchiati presso l'ara (Hdt. *II* 135.4):

τῆς ὧν δεκάτης τῶν χρημάτων ποιησαμένη ὀβελοὺς βουπόρους πολλοὺς σιδηρέους, ὅσον ἐνεχώρει ἡ δεκάτη οἱ, ἀπέπεμπε ἐς Δελφούς: οἱ καὶ νῦν ἔτι συννενέαται ὅπισθε μὲν τοῦ βωμοῦ τὸν Χίοι ἀνέθεσαν, ἀντίον δὲ αὐτοῦ τοῦ νηοῦ.

Della decima dei suoi beni, dunque, <Rodopi,> dopo aver fatto fare molti schidioni di ferro per trapassare i buoi, quanto glielo consentiva la decima, li inviava a Delfi, dove sono ammonticchiati ancora oggi dietro all'altare che hanno dedicato gli abitanti di Chio, dirimetto all'entrata del tempio.

che, dopo il ferimento da parte di Oreste, Neottolema esca dal tempio e torni all'altare esterno («altare dei Chii») per essere lì ucciso (LEGRAND 1901, 62-5; MÉRIDIER 1956, 153 n. 3, 154 n. 1); oppure, che torni all'altare dei Chii e che rientri nel tempio dopo il balzo descritto nel v. 1139 per morire, infine, nei pressi dell'altare interno (POUILLOUX, ROUX 1963, 112-21; STEVENS 1971, 225-6). Entrambe queste ricostruzioni, comunque, sono impossibili, la prima perché non tiene conto del fatto che, dopo essere stato ucciso, Neottolema viene trasportato *fuori dal tempio* (v. 1157 ἐξέβαλον ἐκτὸς θυροδῶκων ἀνακτόρων); l'altra perché vi si conferisce un significato impossibile all'espressione στενοπόρους κατ' ἐξόδους (v. 1143 «strette vie di accesso [dall'esterno all'interno]», a dispetto del fatto che ἐξοδοί possono essere solo le «uscite» che portano all'esterno, non le «entrate» che conducono all'interno).

Nel racconto del Messaggero (Eur. *Andr.* 1132-4), i Delfi attaccano Neottolemo ricorrendo a tre tipologie di oggetti contundenti: frecce (v. 1133 οἰστοί), giavellotti (v. 1133 μεσάγκυλα) e una terza tipologia di arma di più difficile individuazione indicata come ἀμφώβολοι σφαγῆς ... βουπόροι (vv. 1133-4):

ἀλλὰ πόλλ' ὁμοῦ βέλη,
οἰστοί, μεσάγκυλ' ἔκλυτοί τ' ἀμφώβολοι
σφαγῆς ἐχώρουν βουπόροι ποδῶν πάρος.

molti oggetti lanciati in contemporanea
cadevano innanzi ai suoi piedi: frecce, giavellotti e schidioni
[inutilizzati,]
in grado di lacerare, trapassandole, le carni dei buoi.

Stevens, che si rifà alla spiegazione di Sandbach⁵⁸, intende σφαγῆς come genitivo retto da ἔκλυτοι e pensa, dunque, che a essere utilizzati contro Neottolemo siano schidioni estratti dalla carne viva delle bestie sacrificate («freed from the slaughter, i. e. from slaughtered beasts»). Si tratta, comunque, di un'interpretazione che non convince, visto che:

- a. ἔκλυτος non si costruisce mai con il genitivo;
- b. σφαγή al singolare significherebbe «gola» (*LSJ s.v. II*), non «bestie dei sacrifici».

Invece, come già sapevano gli scoliasti⁵⁹, σφαγῆς deve essere un nominativo plurale posto in apposizione ad ἀμφώβολοι. La tipologia di arma qui descritta, dunque, consisterebbe in «schidioni appuntiti da ambo le parti» (ἀμφώβολοι), usati per infilzare le carni dei sacrifici e che, per questo, sono definiti «laceratori (σφαγῆς = σφαγεῖς) in grado di trapassare un bue (βουπόροι)». Essi sono indicati come ἔκλυτοι (lett. «liberi»), perché, non essendo adoperati per il loro effettivo scopo, giacevano come offerta votiva. E di cos'altro si tratterà se non dei «molti schidioni

⁵⁸ Sandbach *ap.* Borthwick 1970, 16; Stevens 1971, 231.

⁵⁹ Sch. Eur. *Andr.* 1166b Cav. ἐρρίπτοντο δὲ πρὸ τῶν ποδῶν αὐτοῦ καὶ ἀμφώβολοι (add. Schwartz) σφαγεῖς βουπόροι, ὃ ἐστὶν ὀβελίσκοι σφάττειν δυνάμενοι, ἐκατέρωθεν ὀξύτατοι («venivano gettati dinanzi ai suoi piedi <schidioni appuntiti da ambo le parti> laceratori, in grado di trapassare buoi. Spiedi, vale a dire che potevano lacerare, essendo appuntiti da ambo le parti»).

di ferro per trapassare i buoi» (Hdt. II 135.4 ὀβελοὺς βουπόρους πολλοὺς σιδηρέους) ammonticchiati presso l'altare dei Chii?

Quale, in definitiva, la funzione dell'«anacronismo topografico»? Si tratta, evidentemente, di uno di quegli espedienti, indicati di Sourvinou-Inwood come «zoomig-devices», con cui si rendeva possibile un avvicinamento del pubblico al racconto proiettato nel mito⁶⁰. E, tuttavia, il loro uso non poteva non sottostare a limitazioni. Benché faccia riferimento a due monumenti del presente, dunque, Euripide si guarda bene dal rendere del tutto inaccettabile l'«anacronismo topografico» da lui elaborato parlando di «altare dei Chii» e di «altare di Poseidone». Analogamente, Sofocle, utilizza il nome «Crisa» (Κῠῖσα) già attestato nell'epica, piuttosto che la più recente forma «Cirra» (Κίρρα). Per irrazionali che siano, dunque, anche gli «anacronismi topografici» sottostanno a regole di buon senso, che limitano l'effetto stridente che il loro inserimento potrebbe causare. A maggior ragione doveva risultare sorprendente il riferimento troppo diretto ai giochi pitici, che, per questo, Aristotele classificò come indebito caso di ἄλογον all'interno della trama tragica.

MAURIZIO SONNINO

Sapienza, Università di Roma
maurizio.sonnino@uniroma1.it

ENGLISH TITLE

Variations of Dramatic Patterns and «Topographical Anachronisms» in the False Messenger Speech in Soph. *El.* 680-763 (with a Comparison with Eur. *Andr.* 1085-1165)

ABSTRACT

Aristotle (*Po.* 1460a 11-32) gives as an example of something illogical (ἄλογον) a scene from Sophocles' *Electra* (Soph. *El.* 680-763). Here, Orestes' Pedagogue comes to Clytemnestra disguised as a Messenger to announce the false news that Orestes has died during a chariot race held in the plain of Crisa/Cirra, during the Pythian Games. The illogical aspect (ἄλογον) lies in the fact that the Pythian Games could not have existed in Orestes' time, since they were established in 582 BC, about ten

⁶⁰ Vd. SOURVINOU-INWOOD 1993, 22-40.

years after the end of the First Sacred War (594/3 BC). In this way, Sophocles creates a «topographical anachronism» – that is, he projects places of his own present back into the mythical past. Such an anachronism is prepared earlier in the *parodos* (Soph. *El.* 180-2), where the plain of Crisa/Cirra is described as “grazed by cattle” (βούνομον) – that is, forbidden for cultivation, in accordance with what was decided at the end of the First Sacred War. From a theatrical point of view, the Pedagogue’s report is a variation of an “arrival and death messenger speech,” a type of dramatic pattern especially favored by Euripides, in which a character arrives at a place, is violently killed due to a god’s hostility, and the body is then recovered. However, while the usual form of this scene includes showing the corpse on stage, this cannot happen in Sophocles’ *Electra*, because Orestes is actually alive. The paper is completed with a comparison with Eur. *Andr.* 1085-1165 (§ 4), another example of an “arrival and death messenger speech” that also shows similar «topographical anachronisms». Furthermore, in the first section of the paper (§ 1), there is a discussion of a difficult passage from Aristotle’s *Poetics* (1455a 23-9), for which a new reading is proposed (Ἀμφιαράος ἐξ ἰεροῦ ἀνὴρ, instead of the transmitted ἀνὴρ, which does not make sense).

KEYWORDS

ἄλογον (illogical situation) — Anachronism — Messenger Speech — Botenbericht — Pythian Games — Sophocles and Euripides — θαυμαστόν (marvelous in tragedy and epic) — Variation of Dramatic Patterns

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARNOTT W.G. (ed.), *Alexis. The Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996.
- BAILEY C. et al. (edd.), *Greek Poetry and Life. Essays Presented to Gilbert Murray on his Seventieth Birthday January 2, 1936*, Oxford 1936.
- BARNER W., *Die Monodie*, in JENS 1971, 277-320.
- BATTEZZATO L. (ed.), *Euripides. Hecuba*, Cambridge 2018.
- BOMMELAER J.-F., LAROCHE D., *Guide de Delphes. Le site*, Paris 1991.
- BORTHWICK E.K., *Two Scenes of Combat in Euripides*, «JHS» 90, 1970, 15-21.
- BREMER J.M., RADT S.L., RUIJGH C.J. (edd.), *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976.
- BULTRIGHINI U., TORELLI M. (edd.), *Pausania. Guida della Grecia*, vol. X: *Delfi e la Focide*, Milano 2017.
- BUTCHER S.H., *Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Art*, London 1911⁴.

- BYWATER I. (ed.), *Aristotle. On the Art of Poetry*, Oxford 1909.
- CASSOLA F., *Note sulla guerra crisea*, in JOSÉ FONTANA, MANNI PIRAINO, RIZZO 1980, II, 413-39.
- CASTELVETRO L., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* &C., Basilea 1576.
- CERBO E., *La scena di riconoscimento in Euripide: dall'amebeo alla monodia*, «QUCC» 33, 1989, 39-47.
- COLLARD C. (ed.), *Euripides. Supplices*, 2 voll., Groningen 1975.
- CROPP M. (ed.), *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Liverpool 2023².
- CROPP M., FICK G., *Resolutions and Chronology Revisited: Revised Estimates for the Dating of Euripides' Fragmentary Tragedies*, in NICOLAI, SONNINO 2025, 5-38.
- CROPP M., LEE K., SANSONE D. (edd.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century* («ICS» 34-5), Urbana 1999-2000.
- CSAPO E., *Later Euripidean Music*, in CROPP, LEE, SANSONE 1999-2000, 399-426.
- DAVIDSON J., *Carcinus and the Temple: a Problem in the Athenian Theater*, «CPh» 98, 2003, 109-22.
- DE JONG I.J.F., *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden/New York/Köbenhavn/Köln 1991.
- DE JONG I.J.F., *Narratology and Classics. A Practical Guide*, Oxford 2014.
- DE JONG I.J.F., RIJKSBARON A. (edd.), *Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*, Leiden-Boston 2006.
- DI BENEDETTO V., *Sofocle*, Firenze 1983².
- DIGGLE J. (ed.), *Euripidis Fabulae*, 3 voll., Oxonii 1987-94².
- DUNN F.M. (ed.), *Sofocle. Elettra*. Testo critico a c. di L. LOMIENTO; tr. it. B. GENTILI, Milano 2019.
- EASTERLING P. (ed.), *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982.
- EASTERLING P., *Anachronism in Greek Tragedy*, «JHS» 105, 1985, 1-10.
- ELSE G.F. (ed.), *Aristotle's Poetics: the Argument*, Cambridge (MA) 1957.
- ERRANDONEA I., *Sophoclei Chori persona tragica*, «Mnemosyne» 51, 1923, 297-326.
- FINGLASS P.J. (ed.), *Sophocles. Electra*, Cambridge 2007.
- FONTENROSE J., *The Cult and Myth of Pyrrhos [sic] at Delphi*, Berkeley-Los Angeles 1960.

- GALLAVOTTI C. (ed.), *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano 1974.
- GENTILI B., *Il Coro tragico nella teoria degli antichi*, «Dioniso» 55, 1984-5, 17-35.
- GENTILI B. et al. (edd.), *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1995.
- GUDEMAN A. (ed.), *Aristoteles Περί ποιητικῆς, mit Einleitung, Text, und adnotatione critica ecc.*, Berlin-Leipzig 1934.
- HARDION J., *Dissertation sur l'Andromaque d'Euripide*, «Mémoires de Littérature, tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et belles lettres» 8, 1733, 264-75.
- JEBB R.C. (ed.), *Sophocles. The Plays and Fragments*, vol. VI: *the Electra*, Cambridge 1894.
- JENS W. (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971.
- JOSÉ FONTANA M., MANNI PIRAINO M.T., RIZZO F.P., Φιλίας χάριν. *Miscellanea di studi in onore di E. Manni*, 6 voll., Roma 1980.
- KAIBEL G. (ed.), *Sophokles Elektra*, Leipzig 1896.
- KAMERBEEK J.C., *L'Andromaque d'Euripide*, «Mnemosyne» 11, 1943, 47-67.
- KAMERBEEK J.C. (ed.), *The Plays of Sophocles*, vol. V: *The Electra*, Leiden 1974.
- KANNICHT R. (ed.), *Euripides: Helena*, 2 voll., Heidelberg 1969.
- KASSEL R. (ed.), *Aristotelis de Arte Poetica*, Oxford 1964.
- KELLS J.H. (ed.), *Sophocles. Electra*, Cambridge 1973.
- KITTO H.D.F., *Greek Tragedy. A Literary Study*, London-New York 1961³ (rist. con prefaz. di E. Hall: New York 2011, da cui si cita).
- KÜHNER R., *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache, II: Satzlehre*, (3. Aufl. von B. GERTH), 2 voll., Hannover-Leipzig 1898-1904.
- LEGRAND P.-E., *Questions oraculaires. II. Xuthus et Creuse à Delphes*, «REG» 14, 1901, 46-70.
- LESKY A., *Der Ablauf der Handlung in der Andromache des Euripides*, «AAWW» 84, 1947, 99-115 (rist. in LESKY 1966, 144-55, da cui si cita).
- LESKY A., *Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu Antiker und deutscher Dichtung und Kultur*, hrsg. von W. KRAUS, Bern-München 1966.
- LESKY A., *Alkestis und Deianeira*, in BREMER, RADT, RUIJGH 1976, 213-33.
- LLOYD-JONES H., WILSON N.G. (edd.), *Sophoclis fabulae*, Oxford 1990.
- LUCAS D.W. (ed.), *Aristotle. Poetics*, Oxford 1968.

- MACLEOD L., *Dolos and Dike in Sophokles' Elektra*, Leiden-Boston-Köln 2001.
- MADDALENA A., *Sofocle*, Torino 1959.
- MARCH J. (ed.), *Sophocles. Electra*, Warminster 2001.
- MARSHALL C.W., *How to Write a Messenger Speech (Sophocles, Electra 680-763)*, in *Greek Drama III: Essays in Honour of Kevin Lee*, London, 2006, 203-21 («BICS» Suppl. 87).
- MASARACCHIA A., *Sul racconto della falsa morte di Oreste nell'Elettra di Sofocle*, «RCCM» 20, 1978, 1027-44 (rist. in MASARACCHIA 1998, 165-85, da cui si cita).
- MASARACCHIA A., *Riflessioni sull'antico. Studi sulla cultura greca*, a c. di G. D'ANNA, M. DI MARCO, Pisa-Roma 1998.
- MATTHIESSEN K., *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen 1964.
- MÉRIDIÈRE L. (ed.), *Euripide*, vol. II: *Hippolyte. Andromaque. Hécube*, Paris 1956².
- MICHELINI A.N., *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison, WI. 1987.
- MOSSHAMMER A.A., *The Date of the First Pythiad Again*, «GRBS» 23, 1982, 15-30.
- MUSGRAVE S. (ed.), *Σοφοκλέους αἱ ἑπτὰ τραγωδίαί, Sophoclis tragoediae septem*, Oxonii 1809.
- NICOLAI R., SONNINO M. (edd.), *Euripide: prospettive di ricerca*, Roma 2025.
- OWEN A.S., *The Date of the Electra of Sophocles*, in BAILEY et al., 145-57.
- PAGE D.L. (ed.), *Euripides. Medea*, Oxford 1938.
- PALEY F.A. (ed.), *Sophocles*, vol. II: *Philoctetes, Electra, Trachiniae, Ajax*, London 1880.
- PARKER L.P.E. (ed.), *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Oxford 2016.
- PATTONI M.P., *La sympatheia del coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico*, «SCO» 39, 1989, 33-82.
- PERROTTA G., *Sofocle*, Messina-Firenze 1935.
- POHLENZ M., *Die griechische Tragödie*, 2 voll., Göttingen 1954² (tr. it. M. POHLENZ, *La tragedia greca*, 2 voll., Brescia 1978², da cui si cita).
- POPP H., *Das Amoibaion*, in JENS 1971, 221-75.
- POUILLOUX J., ROUX G., *Énigmes à Delphes*, Paris 1963.

- REINHARDT K., *Sophokles*, Frankfurt am Main 1947³.
- REISKE J.J., *Animadversiones ad Sophoclem*, Lipsiae 1753.
- RIJKSBARON A., *On False Historic Presents in Sophocles and Euripides*, in DE JONG, RIJKSBARON 2017, 127-49.
- RINGER M., *Electra and the Empty Urn*, Chapell Hill-London 1998.
- ROBERTSON N., *The Myth of the First Sacred War*, «CQ» 28, 1978, 38-73.
- ROBORTELLO F., *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes, qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris &C.*, Florentiae 1548.
- ROOD T., ATACK C., PHILLIPS T., *Anachronism and Antiquity*, London-New York 2020.
- ROSCHER W.H. (ed.), *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, 7 voll., Leipzig 1884-1937.
- ROSTAGNI A. (ed.), *La Poetica di Aristotele*, Torino 1934.
- RUTHERFORD R.B., *Greek Tragic Style. Form, Language and Interpretation*, Cambridge 2012.
- SCHIEIN S.L. (ed.), *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge 2013.
- SCHIEPENS G., *L'autopsie dans la méthode des historiens grecs du Ve siècle avant J.C.*, Brussel 1980.
- SCHMID W., STÄHLIN O., *Geschichte der griechischen Literatur*, vol. I.2, München 1934.
- SCODEL R., *Sophocles*, Boston 1984.
- SEGAL C.P., *The Electra of Sophocles*, «TAPA» 97, 1966, 473-545.
- SEGRE C., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino 1974.
- SHUCARD S.C., *Some Developments in Sophocles' Late Plays of Intrigue*, «CJ» 69, 1973, 133-8.
- SONNINO M., *La tragedia, il 'realismo quotidiano', la commedia. Euripide, Oreste, 71-131 nella critica antica e moderna*, «RFIC» 63, 2021, 101-34.
- SOURVINOU-INWOOD C., *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham-New York-Oxford 2003.
- STEIGER H., *Warum schrieb Euripides seine Elektra?*, «Philologus» 56, 1897, 561-600.
- STEVENS P.T. (ed.), *Euripides. Andromache*, Oxford 1971.

- TAPLIN O., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- THOMSON G., *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*, London 1946².
- VANNICELLI P., *Erodoto e la storia dell'alto e medio arcaismo (Sparta – Tessaglia – Cirene)*, Roma 1993.
- VETTORI P. (= VICTORIUS), *Commentarii in primum librum Aristotelis De Arte Poetarum* &C., Florentiae 1573.
- VÖGLER A., *Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra*, Heidelberg 1967.
- WEBSTER T.B.L., *An Introduction to Sophocles*, London 1969².
- WECKLEIN N. (ed.), *Die Tragödien des Sophokles zum Schulgebrauche mit erklärenden Anmerkungen versehen*, vol. III: *Elektra*, München 1896³.
- WENIGER L., *Strophios 1*), in ROSCHER 1884-1937, vol. IV, col. 1559.
- WIESELER F., REC. J.J. MERIAN, *Die Topographie von Delphi; J. Kayser, Delphi. Vorträge im geographischen Verein zu Darmstadt gehalten*, «Neue Jahrbücher für Philologie und Paedagogik» 27, 1857, 665-94.
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF T., *Die dramatische Technik des Sophokles*, aus dem Nachlass herausgegeben von E. KAPP, mit einem Beitrag von U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Berlin 1917.
- VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF U., *Die beiden Elektren*, «Hermes» 2, 1883, 214-63 (rist. in WILAMOWITZ 1972, 161-208, da cui si cita).
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U., *Excursus zum Oedipus des Sophokles*, «Hermes» 34, 1899, 55-80 (rist. in WILAMOWITZ 1972, 209-33, da cui si cita).
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U. (hrsg.), *Griechische Tragödien*, vol. IV, Berlin 1923.
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U., *Kleine Schriften*, hrsg. von W. BUCHWALD, vol. VI, Berlin 1972.
- WINNINGTON-INGRAM R.P., *The Delphic Temple in Greek Tragedy*, in BREMER, RADT, RUIJGH 1976, 483-500.
- WINNINGTON-INGRAM R.P., *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge 1980.

MAURO BONAZZI

Quale sapere per la città? Platone e l'*Antiope* di Euripide

L'invenzione della filosofia: un confronto con il teatro

Si tende troppo spesso a dimenticare che la filosofia, intesa come sapere disciplinare specifico, è un'invenzione platonica. In precedenza, si poteva certo parlare di 'filosofi' ma in un senso molto generale, così generale da indicare chiunque nutrisse qualche interesse intellettuale, fosse esso una curiosità di viaggiare, un desiderio di raccogliere informazioni o altro. 'Filosofo' può essere ad esempio Solone, in una celebre pagina erodotea¹, quando decide di viaggiare per il Mediterraneo, ma non, ed è significativo, Eraclito, pronto invece a polemizzare contro questi 'filosofi', persone curiose che molto sanno e nulla capiscono². Addirittura, in una pagina ancora più celebre di Tuciddide, filosofi sono tutti gli Ateniesi³: un'idea che Platone si premurerà di contestare nella *Repubblica*, distinguendo tra chi ama andare agli spettacoli e chi desidera la vera conoscenza (e dunque tra falsi e veri filosofi)⁴. L'opposizione non potrebbe essere più radicale. La filosofia, intesa come campo del sapere con uno statuto disciplinare e metodologico suo proprio, con oggetti d'indagine ben precisi, è costruzione platonica, che nulla ha a che fare con una banale curiosità intellettuale. Platone si appropria di un termine che circolava senza un significato definito, usandolo per definire un'attività precisa.

La costruzione di una nuova forma di sapere significava anche l'adozione di un genere letterario, capace di veicolare i nuovi

¹ Hdt. I 30, 2, cfr. ora le osservazioni molto pertinenti di KINGSLEY 2024, 1-37; più in generale, sull'origine di filosofia come disciplina autonoma, cfr. NIGHTINGALE 1995, 13-59 (in riferimento a Platone) e MOORE 2019 (con un'analisi più complessiva).

² Heracl. 22B35 DK.

³ Thuc. II 40.1; cfr. anche Aristoph. *Ecc.* 571; Hipp. VM 20; Gorg. *Hel.* 82B11, 13 DK.

⁴ Plat. *Resp.* 473c-478a.

contenuti. Si tratta ovviamente del dialogo⁵. Ma è importante osservare che questa nuova forma letteraria non nasceva dal nulla, come semplice imitazione della pratica socratica. A definirlo, non solo formalmente ma anche e soprattutto contenutisticamente, è il confronto con gli altri generi letterari del tempo. Tra gli altri, inevitabilmente, la tragedia⁶. Non poteva che essere così: nella misura in cui ambiva a presentarsi come il nuovo sapere capace di guidare la città fuori dalla crisi in cui si stava avvitando, la filosofia entrava in competizione con il teatro, mettendone in discussione il ruolo politico, educativo e culturale: Atene, spiega l'ateneiese nelle *Leggi* ai suoi compagni ignari, non è una democrazia, bensì una «teatrocrasia»⁷. Nel progetto platonico tocca ora alla filosofia prendere il posto che era stato del teatro, mettendosi alla guida della città, per portarla appunto fuori da quella crisi.

Come hanno ormai mostrato numerosi studiosi, il *Gorgia* tra tutti i dialoghi è probabilmente quello in cui questo confronto con il teatro emerge in modo più chiaro. Non è forse un caso: se ci atteniamo alla cronologia tradizionale, il *Gorgia* è uno dei primi dialoghi in cui si cercano di delineare le coordinate concettuali della 'filosofia' – di che cosa sia e della sua importanza per la città⁸. A livello esplicito questo tentativo viene sviluppato in un confronto aperto con la retorica, vale a dire con la sofistica. Ma è interessante osservare che la riflessione platonica si sviluppa anche in un confronto sottraccia con una tragedia euripidea, l'*Antiope*⁹. Significativamente sarà proprio questo confronto quello

⁵ Su cui cfr. ora l'analisi dettagliata di SZLEZÁK 2025, 129-94.

⁶ Molto suggestiva a questo proposito è la tesi di CHARALABOPOULOS 2012, il quale sostiene che i dialoghi di Platone fossero pensati e presentati come un tipo alternativo di composizione teatrale; cfr. anche ARIETI 1991. Interessanti anche le considerazioni di BILLINGS 2021, 223 sul dialogo platonico come rottura e *telos* della tragedia.

⁷ Plat. *Legg.* 701a.

⁸ Cfr. NIGHTINGALE 1995, 17 n. 11.

⁹ Fondamentali a questo proposito sono NIGHTINGALE 1995; TRIVIGNO 2009; BILLINGS 2021. La tragedia sembra appartenere a un periodo tardo della produzione euripidea (COLLARD, CROPP, GIBERT 2004, 269 suggeriscono il 409/408 a.C.): Platone, dunque, come già aveva suggerito DODDS 1959, 275, potrebbe aver assistito alla rappresentazione (la datazione, però, non è sicura, cfr. GIBERT, 25 n. 3; TARRANT 2008 propone di datarla intorno al 423, ma il ragionamento non è troppo convincente).

che permetterà di meglio definire le coordinate concettuali di ciò che la filosofia è, chiarendo equivoci e liberandola da accuse infondate. Obiettivo di questo articolo è ricostruire il significato di questo confronto così da chiarire il senso dell'appropriazione e trasformazione platonica: è un caso particolare che aiuta a decifrare una strategia complessiva di più ampia portata. Parlando il linguaggio del teatro, riprendendo una tragedia che dovette godere di una certa notorietà, Platone può spiegare nel modo più incisivo che cosa sia la filosofia e in che cosa consista la sua superiorità. In un contesto dominato dalla competizione di tutti contro tutti, come è il mondo intellettuale ateniese (e greco) del V secolo a.C., non era una strategia banale.

L'Antiope di Euripide e Platone

L'*Antiope* è una delle tante tragedie perdute nel gran naufragio della letteratura antica. Fortunatamente, però, rimane un discreto numero di frammenti (circa 50, più di ogni altra tragedia perduta), che permette quantomeno di ricostruirne la trama con una certa attendibilità¹⁰. La tragedia ruotava intorno alle vicende di due fratelli, Amfione e Zeto, figli di Zeus e Antiope. Dopo averli partoriti, la madre li aveva dovuti abbandonare fuggendo a Sicione. A Tebe, però, Antiope era stata fatta prigioniera da Lico (fratello di Antiope e zio di Amfione e Zeto) e da sua moglie Dirce. Le sue disavventure hanno termine quando i due fratelli, dopo averla riconosciuta, la salvano, uccidendo Dirce. Prima che si vendichino anche di Lico, interviene Hermes, rivelando la natura divina di Amfione e Zeto, costringendo il sovrano di Tebe a cedergli il trono. Amfione avrebbe poi provveduto alla costruzione delle mura e della rocca con l'incanto della sua musica.

¹⁰ Ricostruzioni dettagliate si leggono in COLLARD, CROPP, GIBERT 2004 e BIGA 2015 (da cui sono ricavate le traduzioni, con qualche modifica) con ulteriore bibliografia (entrambi adottano la numerazione dei frammenti dell'edizione Kannicht, che è usata anche nel presente articolo); CARTER 1986, 163-73, esplora anche le possibili connessioni con i dibattiti politici dell'Atene del V secolo.

Gli studiosi hanno discusso a lungo sul legame tra questa tragedia nella sua interezza e il dialogo platonico. Particolare attenzione meritano le proposte di Andrea Nightingale e Franco Trivigno, i quali hanno suggerito che il mito finale potesse in qualche modo svolgere il ruolo di Hermes nella tragedia. Alla fine del dialogo, in effetti, anche Socrate sembra essersi infilato in una situazione da cui è difficile uscire: è riuscito ad aver la meglio su Callicle (e sugli altri interlocutori), ma non riesce a convincerli. Il mito finale, come una sorta di *deus ex machina*, servirebbe a sancire la sua superiorità, celebrando così definitivamente la sua vittoria¹¹. L'ipotesi è interessante, ma non del tutto corretta. Nella tragedia l'intervento di Hermes conferma in modo inequivocabile la vittoria del fratello agli occhi dei personaggi e del pubblico, e trova una conferma tangibile nella costruzione delle mura. Nel dialogo, lasciando da parte l'assenza di conferme tangibili, è invece discutibile, per usare un eufemismo, che il mito riesca laddove le argomentazioni razionali hanno fallito: a parlare è pur sempre Socrate, fino alle ultimissime battute, e niente viene detto circa una possibile reazione degli interlocutori (Callicle, in particolare, rimane ostinatamente arroccato sulle sue posizioni).

Del resto, non è la parte finale della tragedia quella che più interessava a Platone. Significativamente, le riprese provengono tutte da una sezione precisa del testo euripideo, un agone in cui i due fratelli si scontrano delineando due modelli di vita differenti – uno, quello di Zeto, votato all'azione pratica, l'altro, quello di Amfione, dedicato piuttosto alla musica e alla poesia. Non sappiamo esattamente quale posto l'agone occupasse all'interno della tragedia e quale ruolo avesse nello sviluppo della trama¹². Sia come sia, come ha opportunamente osservato Dodds¹³, è probabile che questi due discorsi abbiano goduto di particolare successo indipendentemente dalla trama; ed è probabile che abbiano circolato anche in modo autonomo. Una conferma di

¹¹ NIGHTINGALE 1995, 73, 85-7 e TRIVIGNO 2009, 85-7.

¹² Forse il primo episodio: cfr. COLLARD, CROPP, GIBERT 2004, 262.

¹³ DODDS 1959, 276; più in generale sulla fortuna della tragedia al tempo di Platone, cfr. TULLI 2007, 74.

questo successo viene appunto da Platone, che usa l'agone come sottotesto per un lo scontro tra Socrate e Callicle. Quando attacca Socrate, Callicle riprende le idee di Zeto; Socrate accetta questa sfida prendendo le parti di Amfione. Il problema è capire allora il senso di quella contrapposizione.

L'agone tra Zeto e Amfione

La parte più conosciuta e apprezzata della tragedia (che ne fosse anche il cuore concettuale è più controverso) era dunque lo scontro tra i due fratelli, Zeto, che sembra avere un carattere più diretto e deciso (non diversamente da Callicle), e Amfione, con un carattere più sobrio e riflessivo, che non gli impedirà comunque di prendere posizione in modo molto netto nei confronti dello zio (non diversamente da Socrate, che è accomodante solo a parole, ma che in questo dialogo si distingue per la capacità di accettare scontri anche molto diretti o volgari). Su cosa vertesse lo scontro, però, è chiaro solo fino a un certo punto. Almeno inizialmente l'attenzione si concentra sulla musica in senso stretto, con Amfione che parla con il coro cantando l'invenzione della lira. Ma la celebrazione della musica si allarga subito a coprire questioni più ampie, visto che Amfione si lancia nella recitazione di un inno cosmogonico (fr. 182a K.: Αἰθέρα καὶ Γαῖαν πάντων γενέτειραν αἰδῶ, «Io canto il cielo e la terra genitrice di tutte le cose»)¹⁴. Questa posizione è attaccata duramente da Zeto, che critica il fratello perché pensa solo al suo piacere e coltiva una musa socialmente improduttiva, che corrompe gli affari umani (e che ha corrotto le sue doti naturali):

κακῶν κατάρχεις τήνδε μοῦσαν εἰσάγων

ἀργόν, φίλοινον, χρημάτων ἀτημελῆ

Tu dai inizio ad una serie di mali introducendo questa musa improduttiva, amante del vino e incurante delle ricchezze.

(Eur. fr. 183 K.)

¹⁴ Il verso riecheggia temi di filosofia naturalista presocratica: cfr. BILLINGS 2021, 175.

ἀνὴρ γὰρ ὅστις εὖ βίον κεκτημένος
 τὰ μὲν κατ' οἴκους ἀμελία παρεῖς ἔᾱ,
 μολπαῖσι δ' ἥσθεις τοῦτ' ἀεὶ θηρεύεται,
 ἀργὸς μὲν οἴκοις καὶ πόλει γενήσεται,
 φίλοισι δ' οὐδεὶς· ἡ φύσις γὰρ οἴχεται,
 ὅταν γλυκείας ἡδονῆς ἥσων τις ἦ

Qualunque uomo che abbia di che vivere bene e che, avendo abbandonato all'indifferenza i beni della sua casa li trascuri, e avendo provato il piacere della musica sempre lo ricerchi, diventerà inutile per la sua casa e per la città, un nessuno per i suoi amici; la natura di un uomo, infatti, se ne va, qualora qualcuno sia incapace di resistere al dolce piacere.

(fr. 187 K.)

κόσμος δὲ σιγῆς στεγανὸς ἀνδρὸς οὐ κακοῦ·
 τὸ δ' ἐκλαλοῦν τοῦθ' ἡδονῆς μὲν ἄπτεται,
 κακὸν δ' ὁμίλημ', ἀσθενὲς δὲ καὶ πόλει

Un ornamento di silenzio è una corona per un uomo eccellente: il vaniloquio si accompagna al piacere, ma è una cattiva compagnia ed è un motivo di debolezza anche per la città.

(fr. 219 K.)

O, più seccamente ancora:

καὶ πῶς σοφὸν τοῦτ' ἔστιν, ἥτις εὐφυᾶ
 λαβοῦσα τέχνη φῶτ' ἔθηκε χείρονα;

E come potrebbe essere quest'arte sapiente, quando prende un uomo ben dotato e lo rende peggiore?

(fr. 186 K.).

Amfione si difenderà, negando che la sua scelta comporti scelte ostili alla città. Certo, non rinuncia a rivendicare l'importanza di quello a cui si dedica e neppure nega il piacere che questa attività gli arreca:

ὅστις δὲ πράσσει πολλὰ μὴ πράσσειν παρόν,
 μῶρος, παρόν ζῆν ἡδέως ἀπράγμονα

Chiunque faccia molto, se potesse non fare, è folle, se potesse vivere piacevolmente senza agire.

(fr. 193 K.)

Amfione non accetta però la critica di essere inutile o dannoso per la sua città, rivendicando al contrario l'utilità del suo sapere:

ὁ δ' ἥσυχος φίλοισί τ' ἀσφαλῆς φίλος
πόλει τ' ἄριστος. μὴ τὰ κινδυνεύματα
αἰνεῖτ'· ἐγὼ γὰρ οὔτε ναυτίλον φιλῶ
τολμῶντα λῖαν οὔτε προστάτην χθονός.

L'uomo tranquillo è un amico sicuro per i suoi amici ed è il migliore per una città; non approvate i pericoli: io infatti non amo il capitano di una nave né il capo di una terra che rischino troppo.

(fr. 194 K.)

τὸ δ' ἀσθενές μου καὶ τὸ θῆλυ σώματος
κακῶς ἐμέμφθη· εἰ γὰρ εὖ φρονεῖν ἔχω,
κρεῖσσον τὸδ' ἐστὶ καρτεροῦ βραχίονος

Tu mi rinfacci a torto la mia debolezza e l'effeminatezza del mio corpo: se, infatti, sono in grado di ragionare bene, questa è una capacità superiore ad un braccio possente.

(fr. 199 K.)

γνώμαις γὰρ ἀνδρὸς εὖ μὲν οἰκοῦνται πόλεις,
εὖ δ' οἶκος, εἰς τ' αὖ πόλεμον ἰσχύει μέγα·
σοφὸν γὰρ ἐν βούλευμα τὰς πολλὰς χέρας
νικᾷ, σὺν ὅλῳ δ' ἀμαθία πλεῖστον κακόν

È grazie alla capacità decisionale di un uomo che sono ben governate le città, ben governate le case, e anche in guerra la capacità decisionale ha una grande forza: un solo saggio consiglio trionfa su una moltitudine di mani, la stoltezza che si accompagna alla folla è un grandissimo male.

(fr. 200 K.)

ἐγὼ μὲν οὖν ᾄδοιμι καὶ λέγοιμί τι
σοφόν, ταρασσών μῆδεν ὧν πόλις νοσεῖ

Mi auguro di poter cantare e dire qualcosa di saggio, senza sconvolgere nulla di ciò di cui la città soffre.

(fr. 202 K.)

Questi, in linea generale, sono i termini dello scontro. Dalle testimonianze superstiti non emerge espressamente quale sia l'esito dell'agone, chi dei due fratelli prevalga. Probabilmente, così ritie-

ne la maggioranza degli studiosi, Amfione, il secondo a prendere la parola nell'agone (perché se è vero che non disprezza il piacere, non meno vero è che il suo è un sapere utile), il quale deciderà comunque di associarsi al fratello, andando con lui a caccia¹⁵.

Che ci sia uno scontro netto, con due posizioni che si oppongono frontalmente è evidente. Ma quale è di preciso il tema del contendere? Per rispondere conviene analizzare meglio i due caratteri e quello che affermano. In un interessante articolo Gibert¹⁶ si è opposto a ogni tipo di lettura che esaltasse l'opposizione tra impegno pubblico (Zeto) e dimensione privata (Amfione). A suo parere Zeto non sembra nutrire un particolare interesse per la comunità: egli apparirebbe piuttosto come un aristocratico che pensa ai fatti propri – analogamente al fratello, anche se in modo diverso. È un'osservazione interessante, ma non del tutto corretta. Di sicuro Zeto non si presenta come un maratonomaco, pronto a identificarsi in tutto e per tutto con la sua città. Ma Zeto non è neppure così disinteressato come Gibert sostiene (cfr. fr. 185, 4: οὐτ' ἂν δίκης βουλαῖσι προσθεῖ' ἂν λόγον, «e non potresti neppure aggiungere una parola alle deliberazioni sulla giustizia»)¹⁷. Piuttosto, come aveva osservato anche R. Joly, Zeto sembra procedere sulle orme della morale tradizionale, facendo proprio l'ideale dell'eroe che parla e agisce bene (si pensi ad esempio a *Il. IX* 442)¹⁸. È un ideale che comunque si adatta bene anche al contesto della *polis*.

Diverso e più delicato è il caso di Amfione. Amfione è per la *mousiké* (da intendersi come sapienza in senso più generale)¹⁹ e

¹⁵ GIBERT 2009, 24; TRIVIGNO 2009, 88; COLLARD, CROPP, GIBERT 2004, 266. Su posizioni opposte è invece NIGHTINGALE 1995, 73 e 79-80: secondo la studiosa a vincere sarebbe Zeto, che convince poi il fratello circa la superiorità della vita attiva. BILLINGS 2021, 174, osserva in modo originale che la questione del vincitore non è essenziale, visto che poi i due fratelli, e le tesi di cui sono campioni, verranno a convergere; cfr. anche BIGA 2015, 356-7.

¹⁶ GIBERT 2009, 24-30.

¹⁷ La ricostruzione dell'originale euripideo a partire dalla citazione del *Gorgia* platonico (485e-6a) è qui particolarmente discussa, si veda in proposito la discussione di BIGA 2015, 91-101. Stampo e traduco qui il testo di Dodds.

¹⁸ JOLY 1956, 65; cfr. anche CARTER 1986, 165; TULLI 2007, 74.

¹⁹ JOLY 1956, 65-6, NIGHTINGALE 1995, 74; BILLINGS 2021, 176; la testimonianza decisiva è Cic. *de inv.* I 50, 94 (*sapientiam*).

celebra i piaceri della vita a essa connessa²⁰. Questo sembrerebbe farne il campione di un ideale di vita ritirata – un modello simile (ma non necessariamente identico) a quello contemplativo²¹. Da altri frammenti, però, emerge un quadro più articolato. È vero che Amfione rivendica il suo essere ἀπρᾶγμων, non vuole rinunciare alla tranquillità (ἡσυχία): ma non per questo rifiuta al suo sapere una dimensione di impegno pubblico e pubblica utilità (come appare chiaramente dal fr. 194 K. citato sopra)²². La sua tesi è piuttosto che il suo quietismo potrebbe risultare ugualmente, e forse anche più, utile rispetto all'impegno preconizzato da Zeto, grazie ai buoni consigli che potrà dare alla città (fr. 194, 1-2 K.; 200, 1 K.: γνώμαις γὰρ ἀνδρὸς εὖ μὲν οἰκοῦνται πόλεις; fr. 199 K.: la capacità di εὖ φρονεῖν è superiore a un braccio robusto; cfr. CARTER 1986, 168-70).

Insomma, Zeto si schiera nettamente in favore di un impegno attivo perché così si aiuta la propria comunità. Amfione al contrario rivendica la propria vita tranquilla, appartata, in cui la conoscenza gioca un ruolo di primo piano, ma non per questo accetta la critica di non essere utile alla città. Contrariamente a quanto si ripete spesso, lo scontro tra i due sembra vertere non tanto, o non soltanto, in generale sulla contrapposizione tradizionale di due modelli di vita (quello attivo e quello contemplativo)²³ quanto, più specificamente, sulla problematica relazione tra sapere e città, soprattutto nel caso di Amfione.

Non è un tema banale nell'Atene di quegli anni, quando si assiste al diffondersi sempre più deciso di un anti-intellettualismo

²⁰ Sul motivo del piacere, si vedano le osservazioni molto interessanti di DI BENEDETTO 1971, 305-6.

²¹ L'adozione di un simile modello di vita troverebbe ulteriore conferma nel fr. 910 K., se potesse essere attribuito a questa sezione della tragedia, come proposto tra gli altri da SNELL 1964, 90-8, cfr. anche BERNARDINI 2016; BILLINGS 2021, 181-2 (questi versi rivelano una chiara influenza anassagorea: cfr. DI BENEDETTO 1971, 307-9; CARTER 1986, 148).

²² Pace NIGHTINGALE 1995, 70, anche se rimane tensione tra ricerca del bello e piacere da un lato, e *sophia* e utilità dall'altro; cfr. anche CARTER, 169-71, il quale comunque insiste giustamente sulla sua utilità civica.

²³ Questa era la tesi di SNELL 1964, 70-98, cfr. anche JOLY 1956, 65-70; DI BENEDETTO 1971, 308-9. BILLINGS 2021, 178-9 propone invece di considerare Amfione come il campione di una vita dedicata al piacere: il piacere è certamente importante (cfr. anche *infra*, n. 20), ma non sembra rappresentare il cuore concettuale della sua posizione.

di fondo, sospettoso e ostile nei confronti dei nuovi saperi che si stanno diffondendo in città. Joshua Billings ha mostrato in modo molto convincente quanto questo tema fosse presente in Euripide (un esponente di punta di questi nuovi saperi, e dunque una delle figure più direttamente esposte): il dibattito tra i due fratelli nell'*Antiope* ne è una conferma eloquente²⁴. Queste considerazioni permettono così di chiarire ancora meglio quale fosse il tema dello scontro. Il fuoco dell'attenzione converge in effetti più decisamente su Amfione: il tema non è insomma tanto l'opposizione tradizionale tra generi di vita quanto il valore del sapere intellettuale. Quale è il sapere che serve alla città? E quale potrebbe essere l'utilità di un sapere intellettuale come quello coltivato da Amfione (e da Euripide, verrebbe da aggiungere)? Di questo discutono i due fratelli in modo tanto acceso, così come accese erano le discussioni ad Atene. È in questo contesto che il testo diventa interessante per Platone e il *Gorgia*.

Callicle all'attacco

Un deciso anti-intellettualismo, tradotto nei termini espliciti di un attacco alla filosofia, caratterizza anche l'intervento di Callicle nel *Gorgia*. Socrate ha già discusso con Gorgia prima e Polo poi: inizialmente di retorica e delle sue responsabilità politiche, successivamente anche di tanti altri temi più o meno correlati. Senza paura di provocare (e senza troppa voglia di farsi capire) Socrate ha progressivamente lasciato emergere un'altra forma di sapere in opposizione alla retorica, che coincide evidentemente con la filosofia. A questa nuova forma di sapere, e alle improbabili tesi intorno a cui si articola, si oppone Callicle. Beninteso, l'opposizione di Callicle non significa un rigetto totale. La filosofia, come ogni forma di sapere – spiega il giovane ateniese –, ha

²⁴ BILLINGS 2021, 151-222; nella stessa direzione cfr. anche DI BENEDETTO 1971, 309-10 e TARRANT 2008. Non è neppure da escludere che in questi versi risuonassero anche note personali, da parte di un Euripide che spesso era stato attaccato per le sue idee 'filosofiche': cfr. CARTER 1986, 149 e 169.

un suo valore e una sua utilità in quanto preparazione dei futuri uomini politici. Semplicemente, bisogna stare attenti a non esagerare, con il rischio di corrompere chi la pratica troppo e troppo a lungo (Pl. *Grg.* 484c):

φιλοσοφία γάρ τοί ἐστιν, ὃ Σώκρατες, χάριεν, ἄν τις αὐτοῦ μετρίως ᾄψηται ἐν τῇ ἡλικίᾳ· ἐάν δὲ περαιτέρω τοῦ δέοντος ἐνδιατρίψῃ, διαφθορά τῶν ἀνθρώπων.

In effetti, Socrate, la filosofia è godibile, a condizione che la si intraprenda con misura alla giusta età; qualora invece la si pratichi oltre il dovuto, è rovina per gli uomini²⁵.

Dodds, nel suo commento al *Gorgia*, aveva osservato che alcuni passi del dialogo (e quelli della lunga tirata di Callicle in particolare) sembrano tradire quasi involontariamente esperienze personali di Platone, giudizi e critiche che si sarà sentito rivolgere più volte nel corso della giovinezza²⁶. In effetti, come abbiamo già osservato anche in riferimento a Euripide, questo tipo di polemiche anti-intellettualistiche godette di una discreta circolazione ad Atene, ed è più che probabile che avessero investito anche Platone. Il successo dell'*Antiope* si spiega anche per questo, e non è un caso, allora, se Callicle proprio a questa tragedia fa più volte riferimento: «vedi, Socrate, verso di te ho una disposizione amichevole: in effetti, sembra che io sia ora nella condizione in cui era rispetto ad Amfione lo Zeto di Euripide» (485e). Callicle costruisce questa lunga sezione del suo primo intervento (484c-487d), riprendendo e sviluppando i motivi del discorso di Zeto nella tragedia euripidea²⁷.

²⁵ Le traduzioni sono di F.M. Petrucci in TAGLIA 2014; il testo greco è quello edito da E.R. Dodds. La sezione rilevante del lungo intervento di Callicle è riprodotta in appendice alla fine dell'articolo.

²⁶ DODDS 1959, 273; cfr. anche FESTUGIÈRE 1936, 386.

²⁷ Questo non significa naturalmente che non ci siano anche delle differenze tra il carattere euripideo e quello platonico (al netto della difficoltà del confronto, visto il numero esiguo di frammenti). Come ha osservato NIGHTINGALE 1995, 70 questa apertura (poco più di una concessione, in realtà) verso la conoscenza non sembra presente in Zeto; una seconda differenza riguarda il piacere (che Callicle insegue e Zeto sembra rifuggire): cfr. ancora NIGHTINGALE 1995, 77 n. 44. C'è poi un'altra questione che merita di essere discussa. Visto che l'esito del confronto tra i due fratelli era noto (cfr. *supra*,

Con riferimento al fr. 184 K., la prima accusa contro Socrate è quella di nascondersi, facendo solo ciò che gli viene meglio fare, quando invece dovrebbe occuparsi anche di ciò che serve alla città. Callicle, in effetti, non è pregiudizialmente ostile alla filosofia, che invece può aiutare a istruire il futuro cittadino in modo utile per la città (485c; Callicle non precisa in che senso, ma molto probabilmente allude alla capacità di imbastire ragionamenti: e dunque di prevalere nelle discussioni). Entro questi termini, molto limitati, la filosofia può rivendicare per sé una sua dignità. Di più no, però. La vita vera, dove si conquista la gloria e ci si rende utili, è altrove (in questo caso la citazione, molto prevedibilmente, è di Omero: *Il. IX* 441): la vera vita si svolge nei tribunali e nelle assemblee (e a questo proposito viene citato il fr. 185 K.). La vera musa è quella che spinge all'azione (fr. 188 K.) non quella che corrompe nature dotate (fr. 186 K.).

La reazione di Socrate

Socrate accetta la sfida, prendendo in qualche modo le parti di Amfione²⁸, e si imbarca in una lunga discussione con Callicle,

n. 15), ci si potrebbe chiedere perché Callicle si presentasse nelle vesti di Zeto, che alla fine avrebbe perso. Come osservato in precedenza, è probabile che l'agone euripideo circolasse in modo indipendente, e questa è una prima spiegazione. Ma ce n'è anche una seconda più sottile che prende spunto da un parallelo interessante: anche a *Grg.* 483d le allusioni di Callicle a Serse sono sorprendenti visto che Serse poi aveva sonoramente perso, come ad Atene tutti sapevano. Una spiegazione possibile è il desiderio (non privo di perfidia) di Platone di presentare Callicle come immerso in un presente incapace di progettualità: cfr. BONAZZI, CAPRA 2003.

²⁸ Cfr. *Grg.* 489e: «Per Zeto, Callicle, quello Zeto di cui ti sei servito ampiamente or ora, quando eri tu a fare ironia nei miei confronti! Avanti, dimmi: chi sono a tuo avviso i migliori?»; 506b-c: «Certamente, Gorgia. In realtà io, dal canto mio, avrei dialogato ancora con piacere con il nostro Callicle, finché non gli avessi reso il discorso di Anfione in cambio di quello di Zeto. Ma visto che tu, Callicle, non vuoi portare a termine il discorso con me, almeno stammi ad ascoltare e attaccami qualora ti paia che io non [c] parli bene. Qualora poi tu mi confutassi, io non mi arrabbierò con te come tu con me, anzi: ti porterò sempre nella memoria come mio massimo benefattore!». Come osserva giustamente NIGHTINGALE 1995, 78 n. 47, è probabile che nel testo ci siano altre allusioni alla tragedia che non possiamo cogliere a causa della sua perdita (si pensi ad es. al riferimento alla πολυπραγμοσύνη a 526c o il riferimento ai tribunali in *Grg.* 521e perché non si interessa di sottigliezze, τὰ κομψά, su cui cfr. *infra*, 218).

per verificare se quello che ha sostenuto sia corretto o no – e per difendere la sua scelta di dedicarsi alla filosofia. La conclusione di questa lunga, e per lunghi tratti faticosa, discussione rivelerà l'inconsistenza della posizione di Callicle, e per converso la bontà di quella di Socrate. Come Amfione ha difeso la sua musa, così Socrate ha difeso con successo la filosofia.

Ripercorrere tutta la confutazione di Socrate sarebbe macchinoso e poco utile, per i fini di questa discussione. Il punto decisivo del resto è chiaro. Rispondendo alla sfida di Callicle, e all'attacco sferrato contro la filosofia, Socrate non si fa genericamente paladino della vita contemplativa (un tema che ritorna nei dialoghi e che sarebbe diventato centrale nei dibattiti dei secoli successivi)²⁹; Socrate difende il valore politico, vale a dire l'utilità 'politica' (in senso lato), del suo sapere filosofico. È il sapere filosofico di Socrate, e non l'ideale di una vita d'azione difeso da Callicle, l'unico che può aiutare davvero la città. Giunto alla fine della confutazione di Callicle, Socrate può così rivendicare, in modo provocatorio ma coerente, di essere stato l'unico vero politico di Atene (Pl. *Grg.* 521d-e):

Οἶμαι μετ' ὀλίγων Ἀθηναίων, ἵνα μὴ εἴπω μόνος, ἐπιχειρεῖν τῇ ὡς ἀληθῶς πολιτικῇ τέχνῃ καὶ πράττειν τὰ πολιτικὰ μόνος τῶν νῦν· ἅτε οὖν οὐ πρὸς χάριν λέγων τοὺς λόγους οὐς λέγω ἐκάστοτε, ἀλλὰ πρὸς τὸ βέλτιστον, οὐ πρὸς (ε) τὸ ἥδιστον, καὶ οὐκ ἐθέλων ποιεῖν ἅ σὺ παραινείς, τὰ κομψὰ ταῦτα, οὐχ ἕξω ὅτι λέγω ἐν τῷ δικαστηρίῳ. ὁ αὐτὸς δέ μοι ἦκει λόγος ὄνπερ πρὸς Πῶλον ἔλεγον· κρινοῦμαι γὰρ ὡς ἐν παιδίοις ἰατρὸς ἂν κρίνοιτο κατηγοροῦντος ὀψοποιοῦ.

Credo di essere tra i pochi Ateniesi – per non dire il solo – che si impegna nella vera arte politica, e il solo dei contemporanei a fare politica; così, poiché pronuncio ogni volta i miei discorsi non guardando al compiacimento né a ciò che è più piacevole bensì all'ottimo, e visto che mi rifiuto di fare ciò a cui tu mi esorti, queste cose raffinate, in tribunale non saprò cosa dire. Viene per me a proporsi lo stesso discorso che prima rivolgevo a Polo: sarò giudicato come lo sarebbe un medico che rispondesse davanti a bambini delle accuse di un cuoco.

²⁹ Su questo problema FESTUGIÈRE 1936 vale la pena ancora di essere letto (cfr. in particolare le pp. 381-400 sul *Gorgia*).

Il riferimento alle «cose raffinate» (τὰ κομψὰ ταῦτα) è eloquente: lo stesso termine era stato usato da Callicle (486c), che a sua volta lo stava riprendendo da Zeto (fr. 188 K.), quando aveva attaccato Amfione. Il sarcasmo si rovescia e cambia destinatario, sancendo la vittoria di chi sembrava debole³⁰. Ancora una volta il sottotesto euripideo del dialogo serve come chiave di lettura. Come Amfione, così anche Socrate può rivendicare l'importanza della filosofia insistendo sulla sua utilità politica (cfr. fr. 200 K.). È una posizione interessante e originale, come hanno osservato diversi studiosi: Socrate, così come Amfione prima di lui, è riuscito in effetti a ribaltare una serie di credenze e pregiudizi radicati nella città. Poteva sembrare un'affermazione paradossale, e invece tanto la vicenda della tragedia quanto la discussione filosofica hanno mostrato che solo chi si dedica ad attività intellettuali può essere un vero politico³¹. L'eroe filosofico si associa all'eroe tragico nella battaglia per la città.

A mo' di conclusione: la trasformazione platonica

Il gioco di ripresa di Euripide si è così tradotto nella difesa e nella celebrazione dell'importanza della filosofia. Ma non è da escludere che l'appropriazione miri anche a una subordinazione della tragedia, nella misura in cui Socrate, vale a dire la filosofia, è in grado di mostrare le ragioni della sua superiorità³². È un tema che verrà sviluppato più approfonditamente in altri dialoghi, dall'*Apologia* alla *Repubblica*: anche nel *Gorgia*, però, compare, e attraversa sottotraccia tutta la discussione (si vedano ad esempio le affermazioni alla fine del discorso di Socrate a 503a e seguenti,

³⁰ Così anche NIGHTINGALE 1995, 78 n. 47.

³¹ Cfr. in particolare TRIVIGNO 2009, 90: «The most stunning and unambiguous coincidence between the *Antiope* and the *Gorgias* is the way in which both subvert the allure of the political life by arguing, paradoxically enough, that the intellectual is the true statesman»; cfr. anche BILLINGS 2021, 233.

³² In una direzione analoga, considerando il *Gorgia* in competizione con la tragedia (e non, secondo l'interpretazione di NIGHTINGALE 1995 come una parodia), cfr. anche BILLINGS 2021, 226.

512a; la poesia tragica è anche criticata per il suo carattere adulatorio a 502b-d). La superiorità 'politica' della filosofia non si spiega genericamente per una superiore capacità di organizzare discorsi ben costruiti, come sembrava di potersi ricavare dalla tragedia. C'è certamente anche questo. Ma c'è anche una ragione più profonda. La superiorità 'politica' della filosofia si spiega grazie a una più adeguata comprensione di quello che siamo – vale a dire con il riferimento all'anima. Non si tratta banalmente, e genericamente, dei buoni consigli che un novello Amfione può dare alla città. La filosofia è l'unico sapere utile per la città, può rivendicare per sé una superiorità politica, nella misura in cui si dimostra l'unico sapere in grado di prendersi cura dell'anima dei cittadini. E se lo può fare è perché ha saputo indagarla nel modo corretto. È questo il vero terreno di scontro, il terreno in cui la superiorità della filosofia si palesa nel modo più evidente. È un'idea presente in modo discreto nel *Gorgia* che altrove verrà invece sviluppata con dovizia di argomenti, così da risolvere in modo definitivo l'«antica discussione» tra poesia e filosofia³³. Non rimane insomma che l'eroe filosofico sulla scena, perché il solo veramente capace di 'salvare' la città (il riferimento è ovviamente a *Resp.* 473d). Un'impresa tutt'altro che facile, come la vicenda di Socrate aveva già insegnato a Platone. Ma un'impresa a cui Platone non ha ritenuto, nel *Gorgia* almeno, di poter venire meno.

Appendice: Pl. Grg. 484c-486d, passim

[484c] Questa è infatti la verità, ma potrai rendertene conto solo se ti rivolgerai verso le occupazioni di maggior valore, lasciando ormai stare la filosofia. In effetti, Socrate, la filosofia è godibile, a condizione che la si intraprenda con misura alla giusta età; qua-

³³ Il riferimento corre ovviamente a *Resp.* 607b. Questo problema diventa ancora più interessante se si prende in considerazione la possibilità che gli autori teatrali, ed Euripide più di tutti, a loro volta avessero polemizzato con le tesi di Socrate e dei sofisti (di quelli che sarebbero insomma diventati i 'filosofi'), e proprio sul tema dell'anima e dello scontro tra ragione e passione: cfr. ad esempio DI BENEDETTO 1971, 5-23.

lora invece la si pratichi oltre il dovuto, è rovina per gli uomini. Se, infatti, pur essendo nati con ottime doti naturali si continua a praticare la filosofia con l'avanzare dell'età, necessariamente si diviene inesperti [d] di tutte quelle cose di cui deve invece essere esperto chi vuole essere in futuro un uomo nobile, buono e ben stimato. [...] Convengono con questo anche i versi di Euripide (fr. 184 K.): *ciascuno è brillante in una cosa, e per questa si affanna*

*ad essa dedicando la gran parte del giorno,
laddove si trovi provvisto di propria eccellenza.*

[485 a] Ciascuno fugge qualsiasi ambito in cui sia dappoco, proprio questo disprezza, mentre loda l'altro, mosso da benevolenza nei propri confronti, perché ritiene così di lodare se stesso. La cosa più corretta, credo, è però prendere parte a entrambe le occupazioni. Nella misura in cui sia finalizzata all'educazione giovanile, è bello prendere parte alla filosofia, e non è brutto filosofare finché si hanno vent'anni; ma nel momento in cui un uomo ormai vecchio filosofi ancora, Socrate, la cosa diviene ridicola: [b] davanti a chi filosofa io provo un sentimento assolutamente simile a quello che provo davanti a chi balbetta e si esprime come un bambino. [...] Vedi, ciò che or ora dicevo riguarda proprio quest'uomo: anche se nato con ottime doti naturali, infatti, diviene tutt'altro che virile, fugge il centro delle città e le piazze – nelle quali, diceva il poeta, gli uomini *acquisiscono splendore* – e vivrà il resto della vita rintanato, [e] a bisbigliare in un angolo con tre o quattro ragazzi, senza mai intonare parole libere, grandi ed efficaci.

Vedi, Socrate, verso di te ho una disposizione amichevole: in effetti, sembra che io sia ora nella condizione in cui era rispetto ad Anfione lo Zeto di Euripide, che prima ho ricordato. Ho infatti come l'impulso di dire a te le stesse cose che egli diceva al fratello (fr. 185 K.): *Tu non ti curi*, Socrate, delle cose di cui dovresti curarti, *e pur avendo ricevuto in sorte un'anima dalla natura tanto nobile spicchi per atteggiamenti puerili*, [486 a] *e non sapresti proporre correttamente un discorso presso corti di giustizia* (κοῦτ' ἄν δίκης βουλαῖσι προοθεῖ' ἄν λόγον), *né pronunciare parole a gran voce, in modo opportuno e persuasivo, né avanzare suggerimenti forti a favore*

di altri. Del resto, Socrate mio – vedi, non devi irritarti con me, anzi: ti parlerò con benevolenza – non ti pare brutta la condizione in cui credo vi troviate tu e gli altri, voi che conducete l'esistenza sempre più isolati nella filosofia? Se infatti ora uno prendesse te – o qualsiasi altro di quelli come te – e ti conducesse in una prigione dichiarando che hai commesso ingiustizia, benché tu non ne abbia commessa alcuna, sai bene che non sapresti [b] come comportarti, e saresti anzi colto da vertigini, rimarresti a bocca spalancata senza sapere cosa dire; e poi, presentandoti in tribunale, anche se incontrassi fortuitamente un accusatore assolutamente dappoco e incapace finiresti per morire se solo volesse farti condannare a morte. Allora, Socrate, (fr. 186 K.) *come può essere sapiente* (σοφόν) *quest'arte che prende un uomo ben nato e lo rende peggiore*, incapace di portare soccorso a se stesso, di salvare dai più grandi pericoli se stesso e chiunque altro, [c] spogliato di ogni avere dai nemici, che insomma vive privo d'onore nella città? Un simile uomo – se posso usare un'espressione forse eccessivamente rozza – lo si può prendere a pugni in faccia senza scontare la giusta pena! Ottimo uomo, dai retta a me, (fr. 187 K.) *smetti di confutare, esercita la musica bella degli affari* (πόνων εὐμουσίαν ἄσκει), *esercita ciò da cui trarrai la fama d'esser saggio* (φρονεῖν), *ad altri lascia siffatte raffinatezze* (τὰ κομψὰ [σοφίσματα] ταῦτ' ἀφείζ) – o bisogna piuttosto affermare che sono farneticazioni, o anche sciocchezze –, *abiterai a causa loro una spoglia dimora*: non prendere a modello uomini che stanno a confutare tali minime questioni, [d] bensì quelli che hanno una vita vera, e fama, e molti altri beni.

MAURO BONAZZI
Università di Bologna
mauro.bonazzi@unibo.it

ENGLISH TITLE

What Knowledge for the City? Plato and Euripides' *Antiope*

ABSTRACT

This paper examines the relationship between Plato's philosophy and Greek tragedy through a comparison between Plato's *Gorgias* and Eu-

ripides' lost tragedy *Antiope*. It argues that Plato constructs philosophy as a new and distinct form of knowledge partly by engaging with and transforming themes from tragic drama. The debate between the brothers Zethus and Amphion in *Antiope*, which contrasts practical action with intellectual and artistic life, provides an important background for understanding the confrontation between Callicles and Socrates in the *Gorgias*. Callicles adopts arguments similar to those of Zethus, criticizing philosophy as socially useless and politically ineffective. Socrates responds by redefining philosophical activity as the only true form of political expertise, capable of benefiting the city. Through this reinterpretation, Plato appropriates the tragic debate in order to defend the political value and superiority of philosophy.

KEYWORDS

Plato – Euripides – Philosophy and Tragedy – Euripides' *Antiope* – Genres of Life

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARIETI J., *Interpreting Plato. The Dialogues as Drama*, Bollmann Place (MD) 1991.
- BERNARDINI M.L., *L'Antiope di Euripide: l'intellettuale fra tradizione sapienziale e nuove istanze politico-culturali*, «Prometheus» 42, 2016, 32-60.
- BIGA A.M. (ed.), *L'Antiope di Euripide*, Trento 2015.
- BILLINGS J., *The Philosophical Stage. Drama and Dialectic in Classical Athens*, Princeton 2021.
- BONAZZI M., CAPRA A., *Callicle e Serse: democrazia e tirannide nel Gorgia di Platone*, in SIMONETTA 2003, 217-33.
- CHARALABOPOULOS N.G., *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge 2012.
- CARTER L.B., *The Quiet Athenian*, Oxford 1986.
- COLLARD C., CROPP M.J., GIBERT J. (edd.), *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, vol. II, Warminster 2004.
- COUSLAND J.R.C., HUME J.R. (edd.), *The Play of Texts and and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden 2009.
- DI BENEDETTO V., *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- DODDS E.R. (ed.), *Plato. Gorgias*, Oxford 1959.

- ERLER M., BRISSON L. (edd.), *Gorgias – Menon. Selected Papers from the Seventh Symposium Platonicum*, Sankt Augustin 2007.
- GIBERT J., *Euripides' Antiope and the Quiet Life*, in COUSLAND, HUME 2009, 23-34.
- JOLY R., *Le thème philosophique des genres de vie dans l'antiquité Classique*, Bruxelles 1956.
- MOORE C., *Calling Philosophers Names: On the Origin of a Discipline*, Princeton (NJ) 2019.
- KINGSLEY K.S., *Herodotus and the Presocratics. Inquiry and Intellectual Culture in Fifth Century BCE*, Cambridge 2024.
- NIGHTINGALE A.W., *Genres in Dialogue. Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge 1995.
- SIMONETTA S. (ed.), *Potere sovrano: simboli, limiti, abusi*, Bologna 2003.
- SNELL B., *Scenes from Greek Drama*, Berkeley-Los Angeles 1964.
- SZLEZÁK T.A., *Platone. L'invenzione della filosofia in Occidente*, tr. it. C. CENTRONE, Milano 2025.
- TAGLIA A. (ed.), *Platone. Gorgia*, tr. it. F.M. PETRUCCI, Torino 2014.
- TARRANT H., *The Dramatic Background of the Arguments with Calicles, Euripides' Antiope, and an Athenian Anti-Intellectualist Argument*, «Antichthon» 42, 2008, 20-39.
- TRIVIGNO F., *Paratragedy in Plato's Gorgias*, «Oxford Studies in Ancient Philosophy» 36, 2009, 73-105.
- TULLI M., *Il Gorgia e la lira di Anfione*, in ERLER, BRISSON 2007, 72-7.

GUIDO PADUANO

La verità come funzione della disuguaglianza nell'*Anfitrione* di Plauto

Picchiato e cacciato di casa da un altro se stesso, espropriato della propria identità e delle relazioni che gli assegnano un posto nel mondo, Sosia si reca dal padrone Anfitrione per riferirgli l'esperienza che ha subito in realtà da parte di Mercurio come manutengolo di Giove: questi si è travestito a sua volta da Anfitrione per possedere la moglie di lui, Alcmena.

Nessuno si sorprenderà che non venga creduto, come Mercurio aveva facilmente previsto (Pl. *Amph.* 468-9: *ille adeo illum mentiri sibi / credet*)¹: il dialogo, colto *in medias res*, ospita subito un perentorio *id quod neque est neque fuit neque futurum est / mihi praedicas* (vv. 553-4), e poi la minaccia di una severa punizione, alla quale Sosia replica così (*Amph.* 590-1):

Amphitruo, miserruma istaec miseria est seruo bono,
apud erum qui uera loquitur, si id ui uerum uincitur.

Anfitrione, per un buon servitore il maggior tormento è proprio questo: dire la verità al padrone e vedere questa verità sopraffatta dalla violenza.

L'evidente assurdità del racconto di Sosia trasmette una sottile comicità al suo rammarico di non essere creduto; ma d'altro canto proprio l'incongruità situazionale contribuisce a staccare l'impressionante allitterazione *ui uerum uincitur* dalla circostanza immediata, facendone una possibile cifra simbolica almeno dell'intera commedia, ma forse anche di un rapporto sotterraneo e complesso tra verità e violenza.

¹ Il testo di Plauto è citato dall'edizione di LINDSAY 1903; le traduzioni sono di SCÀNDOLA 2002², con qualche modifica.

Se per prudenza ci limitiamo al primo ambito, credo che sia necessario partire dalla definizione di genere contenuta nel testo a partire da un ammiccamento al pubblico e alla sua preferenza, data per ovvia, della commedia rispetto alla tragedia (*Amph.* 59-63):

faciam ut commixta sit; <sit> tragico[co]moedia;
nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
reges quo ueniant et di, non par arbitror.
quid igitur? quoniam hic seruos quoque partis habet,
faciam sit, proinde ut dixi, tragico[co]moedia.

Farò in modo che sia mista; che sia una tragicommedia; perché fare una commedia dal principio alla fine d'un lavoro in cui intervengono re e dèi, non lo ritengo conveniente. Visto che è uno schiavo a recitare, ne farò, come vi ho detto, una tragicommedia.

La definizione di tragedia in base al rango elevato dei personaggi (più ad esempio che in base a un finale negativo) resterà un dato costante nella cultura europea; ma questo non ci impedisce di riconoscere come tema tragico lo smarrimento del sé che colpisce Sosia (*Amph.* 455-7)²:

di inmortales, opsecro uostram fidem,
ubi ego perii? ubi immutatus sum? ubi ego formam peridi?
an egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?

Dèi immortali, m'appello a voi: dove mi sono perduto? Dove mi sono trasformato? Dove ho smarrito la mia figura? Mi sarei per caso lasciato laggiù per dimenticanza?³

Sdoppiamento e oggettualizzazione sono i poli di una ferita, che paragonata all'unico precedente che conosciamo – lo sconcerto ragionativo di Menelao nell'*Elena* di Euripide, quando in Egitto gli si presenta una seconda immagine della moglie appena riconquistata – certo trasmette un'inquietudine più profonda.

² Cfr. PETRONE 1983, 156 ss.

³ Peraltro nel prosiegua l'angoscia della situazione viene trasmessa da Sosia al padrone: quando questi, esasperato da Alcmena, dichiara *delenitus sum profecto ita ut me qui sim nesciam*, la singolare rassicurazione di Sosia è *Amphitruo es profecto, caue sis ne tu te usu perdis: / ita nunc homines immutantur, postquam perergre aduenimus* (*Amph.* 844-6: si noti il ritorno di *immutatus* dal v. 456).

Si verifica anzi il paradosso che è proprio la presenza di divinità ad accentuare le valenze comiche: se ci rifacciamo alla teorizzazione freudiana del comico come manifestazione di superiorità, come quella dell'adulto nei confronti di un bambino, fatta propria dal pubblico⁴, rintracceremo il suo vertice dove è massima la distanza tra soggetto e oggetto, tra il dio e il servo.

In particolare l'incontro tra Mercurio e Sosia ha tra le sue regole il diverso trattamento dello *humour*: quando Sosia fa una battuta fingendo di intendere la minaccia di Mercurio di impedirgli di parlare (v. 348: *comprimam linguam*) nel senso sessuale di *comprimere*, viene duramente invitato a non *argutarier* (v. 349); e quando poi Sosia nega di essere venuto *consutis dolis*, come gli ha rinfacciato l'interlocutore (v. 367), sostituendo la metafora con *tunicis consutis* (v. 368), Mercurio confuta e supera la sua battuta, facendone un'altra che porta più oltre il senso fisico del *uenire* col passaggio dall'ablativo di accompagnamento a quello strumentale⁵: *at mentiris etiam: certo pedibus, non tunicis uenis* (v. 369).

Balza agli occhi il fatto che, essendo Anfitrione la vittima dell'aggressione divina, gli effetti di essa vengano rappresentati innanzitutto *in corpore uili*, il corpo appunto di Sosia, risultando così insieme più efficaci e più dicibili.

Il duello fra dio e servo è reso ancora più prevedibile da una preparazione che prolunga ancora di più la distanza fra loro, presentando un Sosia indifeso, che esorcizza la propria paura con una professione *e contrario* (*Amph.* 153-4):

Qui me alter est audacior homo aut qui confidentior,
iuuentutis mores qui sciam, qui hoc noctis solus ambulem?

Esiste forse qualcuno più audace, più coraggioso di me, che, conoscendo le abitudini dei nostri giovani, cammino solo a quest'ora della notte?

E poi, sostenendo che il padrone *huc luci me mittere potuit* (v. 165), si lascia andare a una recriminazione sulla vita servile

⁴ Su questo punto cfr. CHRISTENSON 2000, *ad loc.*

⁵ Cfr. CHRISTENSON 2000, *ad loc.*

che risentiremo nella cavatina di Leporello, il servo del Don Giovanni mozartiano, che pure inizia con lo stesso *Stichwort*, «Notte e giorno faticar» (*noctesque diesque* al v. 168 di Plauto).

Nella lunga narrazione sulla battaglia con i Teleboi, che Mercurio avalla come veridica (v. 248), torna ad essere citata la vigliaccheria del parlante, che gli toglie il crisma della testimonianza autoptica (*Amph.* 199-200):

nam quom pugnabant maxume, ego tum fugiebam maxume;
uerum quasi adfuerim tamen simulabo atque audita eloquar.

In realtà, quando gli altri erano nel pieno della battaglia, io ero nel pieno della fuga. Ma fingerò d'esser stato sul posto e racconterò ciò che ho sentito dire.

Frecciate in apparenza isolate, che preparano il suo incontro con lo sconosciuto: *sed quis hic est homo quem ante aedes uideo hoc noctis? non placet* (v. 292: si noti la persistenza della fobia notturna).

Sempre la trascrizione *in corpore uili* comporta che la supremazia divina si manifesti nella forma letterale e più elementare, quella della violenza fisica, la paura della quale precede addirittura la minaccia: *illic homo <hodie> hoc denuo uolt pallium detexere* (v. 294).

È l'inferiorità indotta dalla paura a fargli vedere un colosso muscoloso (v. 299: *quantus et quam ualidus est!*) nella figura che dal prologo (v. 124) sappiamo essere identica alla sua. Di Sosia l'ignoto raccoglie i suggerimenti autolesivi: gli basta che Sosia dichiari di temere un *hospitio pugneo* (v. 296) per rivolgere ai propri pugni un'apostrofe celebrativa. L'intimidazione prosegue a lungo con un doppio *a parte* prima dell'instaurazione di un vero e proprio dialogo, nel quale Sosia si presenta consapevole della necessità di *uideri huic fortis* (v. 340), tornando così alla vanteria che apriva la scena.

Con questa audacia artificiale replica rifiutando ogni risposta alle domande di Mercurio sulla sua identità, che appaiono del tutto tradizionali ma ribaltano agli occhi di Sosia la realtà: uno sconosciuto, presumibilmente forestiero, interroga una persona «di casa» (*familiaris*, v. 353): ma proprio quest'ultimo è il punto che Mercurio contesta, facendo valere contro Sosia un altro principio

basilare della tradizione: la prevalenza sul *logos* dell'*ergon*, la dimensione fattuale, che si concreta nell'atteso pestaggio.

A questa gerarchia Sosia si sottomette senza indugio: non appartiene più ad Anfitrione, ma a chi si è impossessato di lui con i pugni (*tuo', nam pugnīs usu fecisti tuom*, v. 374) o a chi il suo avversario vuole che appartenga (*quem tu uoles*, v. 381); non è più Sosia, ma *socius* di Anfitrione (v. 384). Ma queste concessioni, dipendendo dalla violenza fisica, durano altrettanto; appena riesce a concordare una tregua, Sosia le ritira: *pacem feci, foedus feci. uera dico* (v. 395).

La fase successiva sposta la sconfitta di Sosia su un piano più profondo, dove opera una brutalità che non è più fisica: Mercurio presenta le sue credenziali sull'assurdo. Su richiesta di Sosia riferisce come proprie le esperienze che ha vissuto lo stesso Sosia, prima i dati concernenti il ritorno in patria, poi quelli della coppa donata dai Teleboi ad Anfitrione, infine un'azione compiuta in solitudine, quella di bere vino nella tenda mentre infuriava la battaglia – anche se è più che evidente l'ironia sulla facile prevedibilità del segreto⁶.

Il passo successivo investe l'autoconvincimento di Sosia, momento paradossale della crisi in quanto è la soggettività che dubita di se stessa, a partire dall'apparenza che si considera indubitabile, quella somatica (*Amph.* 444-5):

sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum uel labra,
malae, mentum, barba, collus: totus.

Le gambe, i piedi, la statura, il taglio dei capelli, gli occhi, il naso, le labbra, le mascelle, il mento, la barba, il collo: tutto!

Il trauma è tale che suscita immediatamente una sorta di rimbalzo o recupero, introdotto da un *cogito* cartesiano *ante litteram*⁷ (*Amph.* 447-8):

⁶ Lo stesso scherzo veniva esplicitato nelle *Tesmofoiazuse* di Aristofane, dove Mnesiloco, travestito da donna e sottoposto a interrogatorio sui segreti cerimoniali risponde ripetutamente «si è bevuto» (ἐπίνομεν) e gli viene obiettato: «Questa te l'ha raccontata qualcuna» (vv. 630-2).

⁷ Così BARNES 1957, 20.

sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui.
noui erum, noui aedis nostras; sane sapio et sentio.

Ma quando ci penso, non v'è dubbio che io sono quello che sono sempre stato. Conosco il mio padrone, conosco la nostra casa; posiedo i sensi e il senno.

Ultimo e rapidissimo pendolo: basta un'ulteriore minaccia di Mercurio per risolvere ai propri fini il caso Sosia. Questi ne esce con una paradossale svolta in territorio positivo: se non è riconoscibile neanche dal padrone potrà conquistare lo stato di liberato. La deduzione è ineccepibile in termini logici (l'azzeramento dell'essere comporta quello dei suoi aspetti negativi, e non dimentichiamo che Sosia ci si è presentato con una lamentazione sul suo *status*), ma inapplicabile in termini ontologici: lo schiavo esiste solo in quanto schiavo, e lo spettatore sa già che Anfitrione lo riconoscerà perfettamente; fin troppo, diciamo, perché lo riconoscerà anche quando si tratta invece di Mercurio, e sarà il turno del padrone subire l'apparenza ingannevole.

Abbiamo già visto come il baleno libertario di Sosia si infranga contro la repressione e la rabbia del padrone, che si sente beffato (il termine è *ludificare*, ai vv. 565 e 585; cfr. anche v. 571, *ludos facis*): ci resta da prendere in considerazione come il processo di ricerca della verità da parte di Anfitrione prenda corpo in una serie di ipotesi derogatorie a spiegare il comportamento del servo.

La prima è che sia ubriaco, e non è troppo irragionevole, per quanto abbiamo già visto: ma Sosia nega con risolutezza.

La seconda è l'insania mentale⁸, che Sosia si era già sentita addebitare da Mercurio al v. 402: qui la sua protesta di «star bene» (*equidem ualeo*, v. 582) offre lo spunto a una battuta sardonica del padrone (*Amph.* 583-4b):

at te ego faciam
hodie proinde ac meritus es,
ut minu' ualeas et miser sis,
saluo' domum si rediero.

⁸ CHRISTENSON 2000, 31.

Ma ti farò star male io, come ti meriti, te li darò io gli acciacchi, se mi riesce di tornare sano e salvo a casa!

A questa battuta ne tiene dietro un'altra, sia pure un po' scontata, quando Sosia insiste sul punto centrale della questione, che è il suo esser diventato doppio: *mihi quidem uno te plus etiam est quam uolo* (v. 610).

Anche stavolta Sosia è dunque sottoposto all'aggressione specifica del comico in aggiunta a quella fisica, che stavolta è limitata alle minacce; nel campo dello *humour* a lui spetta soltanto un'incursione nel familiare meccanismo della letteralizzazione, indice di stolidità più che di astuzia: quando Anfitrione manifesta il sospetto che *huic homini nescioquid est mali mala obiectum manu*, lui concretizza la *manu* coi *pugnis* che lo hanno *obtusum pesume* (vv. 605-6).

Una terza ipotesi di razionalizzazione viene avanzata col sospetto che la triste esperienza di Sosia sia stata un sogno; essa non è meno oltraggiosa, perché implica che lo schiavo abbia mancato ai suoi compiti di servizio, e infatti incontra una reazione pertinente, parallela alle occasionali rivendicazioni di identità che gli abbiamo visto compiere nei confronti di Mercurio (*Amph.* 622-4):

non soleo ego somniculose eri imperia persequi.
uigilans uidi, uigilans nunc <ut> uideo, uigilans fabulor,
uigilantem ille me iam dudum uigilans pugnis contudit.

Non è mia abitudine eseguire gli ordini del padrone sonnecchiando. Ho visto da sveglio, come ora da sveglio vedo, da sveglio parlo; ed ero sveglio quando poco fa lui, da sveglio, m'ha dato una scarica di pugni.

Ma la disputa tra servo e padrone non può essere risolta perché l'autorità padronale non può superare il fatto che entrambi condividono l'impotenza umana nei confronti del piano divino; essa dunque viene rimandata a un accertamento esperienziale della verità: la parola-chiave è ancora pronunciata da Sosia, *uerum actutum nosces, quom illum nosces seruom Sosiam* (v. 627), con una fiducia di cui abbiamo ogni ragione di diffidare.

La successiva “verifica” non passa infatti per il falso Sosia, ma per Alcmena, in un confronto che la oppone insieme a padrone e servo divenuti solidali, tanto che la differenza di genere si rivela un veicolo di discriminazione più potente della disuguaglianza sociale.

A ciò contribuisce un altro fattore che differenzia questo dialogo ai due precedenti: in entrambi – Sosia vs. Mercurio e Anfitrione vs. Sosia – si confrontavano il testimone di una normalità di colpo falsificata e il sostenitore di una tesi insostenibile. Ora invece i due uomini e Alcmena sono accomunati da una situazione di profondo sconcerto e ognuna delle due parti trova assurdo il comportamento dell'altra.

Alcmena infatti è reduce da una patetica scena di addio, in cui Giove nelle vesti di Anfitrione ha addotto i suoi doveri pubblici per giustificare il congedo, accompagnato da una fervida dichiarazione amorosa; nel monologo ai vv. 623 ss., dopo una topica lamentazione sulla brevità delle gioie, la donna mostra di avere introiettato il messaggio del presunto marito: lo mostra la chiusa in lode della *uirtus, praemium* ottimo a sé stessa (v. 648) e valore che *omnia in sese habet* (v. 651). Virtuosa a sua volta, la sua accettazione della solitudine è sorpresa dall'arrivo per lei inopinato del vero Anfitrione.

Questi manifesta a sua volta in maniera convinta il proprio amore, con l'intoccabile certezza di essere ricambiato: *certe enim med illi expectatum optato uenturum scio* (v. 658). Sta a Sosia, in quanto estraneo al loro circuito, constatare la dissonanza, riprendendo ironicamente le parole del padrone (*Amph.* 679-80):

hau uidi magis.

expectatum eum salutat magis hau quicquam quam canem.

Non ne ho mai visto uno più desiderato. Non lo saluta più di quanto farebbe con un cane.

A fronte di questa specularità, il trattamento delle rispettive reazioni può dirsi un perfetto *specimen* del regime patriarcale.

Alcmena formula un'ipotesi comprensibile, anche se del tutto ingiustificata, e comunque rientrando nell'orizzonte del controllo

esercitato dal capofamiglia: l'ipotesi cioè che il marito voglia mettere alla prova i suoi sentimenti. La avanza prima in *a parte*, poi con una domanda diretta, sentendosi presa in giro come già Anfitrione da Sosia (*deridiculi gratia / sic salutas*, vv. 682-3): ma non riceve risposta, perché il suo riferimento al precedente incontro rende improponibile al marito ogni altra possibilità di dialogo. È dunque lei ad essere sottoposta alle stesse ipotesi ingiuriose, che gravavano su Sosia, tranne quella dell'ubriachezza.

Per quanto riguarda l'*insania*: *haec quidem deliramenta loquitur* dice Anfitrione al v. 696, e ripete *delirare* al v. 728, appoggiato da Sosia che dichiara trattarsi di bile nera, dopo aver già detto al v. 719 che è gravida non di un bambino ma di *insania*, e che al v. 776 torna a trattarla da *cerrita*.

Per quanto riguarda il sogno: è Sosia a prendere l'iniziativa, suggerendo ad Anfitrione di aspettare *dum edormiscat unum somnum*; all'ossimoro *uigilans somniat* (v. 697) Alcmena dà una risposta piccata come era stata quella del servo alla stessa insinuazione, con gli stessi termini e la stessa figura dell'anafora: *equidem ecaster uigilo et uigilans id quod factum est fabulor* (v. 698). La rivendicazione, comunque, non impedisce che Sosia ripeta a breve distanza *somnium narrat tibi* (v. 738).

Del resto, anche all'accusa di pazzia Alcmena non può fare altro che opporre ripetutamente, ai vv. 720 e 730, *sana sum*, equivalente al *ualeo* che prima abbiamo sentito da Sosia.

La sovrapposizione di tematica e terminologia viene a conflitto con una violazione della differenza di classe per cui lo schiavo insulta e dileggia la padrona: a questo Alcmena è ben sensibile, reagisce evidenziando la recidiva (v. 742: *iterum iam hic in me inclementer dicit, atque id sine malo*) e reclamando la punizione che Anfitrione avrebbe dovuto già mettere in atto (v. 721: *si hic suum officium facit*).

Ma questa fisiologia classista non è altro da parte di Alcmena che il tentativo di divincolarsi dalla stretta in cui è chiusa per il semplice fatto di trovarsi a difendere la sua presunzione di verità contro due interlocutori, così che la loro concordia sembra trasferire sul piano intellettuale l'inferiorità fisica (e semiotica).

Alcmena la può controbattere solo denunciando l'ovvietà che sembra stare dietro la concordia degli interlocutori a suo danno, il fatto cioè che la servitù genera servilismo: alla dichiarazione di lei, di aver ascoltato il racconto della battaglia *astante hoc Sosia* (v. 747), Anfitrione naturalmente chiama in causa il presunto testimone, il quale altrettanto naturalmente nega nei termini in cui è posta la domanda: *mequidem praesente numquam factumst, quod sciam* (v. 749).

Questo fa scattare il sarcasmo della donna: *mirum quin te aduorsus dicat*. La frase ha un'apparenza felicissima, e non la smentisce certo il fatto – ingenuo e quindi patetico – che lo stesso Anfitrione preghi Sosia di dire la verità senza compiacenze (v. 751: *uera uolo loqui te, nolo adsentari mihi*). Ma invece Alcmena ha torto e non si sottrae all'illusionismo globale, perché Sosia è chiamato a testimoniare una cosa avvenuta a Mercurio, e arriva ad accusare lui il padrone di *insania* (*Amph.* 753-4):

quaeso edepol, num tu quoque etiam insanis, quom id me interrogas,
qui ipsus equidem nunc primum istanc tecum conspicio simul?

Di grazia, stai ammattendo pure tu – per Polluce! – da farmi una tale domanda, quando, assieme a te, io la vedo ora per la prima volta?

La solidarietà fra i maschi scricchiola infatti insieme alle loro certezze, cioè quando risulta che Alcmena è informata dell'esito della guerra, che secondo loro non avrebbe invece nessun motivo di conoscere. Ma c'è di peggio: una prova materiale – la coppa d'oro del re nemico Pterela che è stata data come bottino ad Anfitrione e che abbiamo prima visto consegnata da Giove ad Alcmena. Quando gli viene messa davanti, un laconico *perii, Sosia* (v. 781) segnala che per la prima volta la crisi d'identità ha raggiunto Anfitrione, convinto che la coppa fosse dove lui l'aveva messa, in uno scrigno affidato a Sosia: qui emerge un altro aspetto della condizione servile, l'abitudine a sospettare lo schiavo se qualunque oggetto di valore scompare; infatti Anfitrione, quasi per un riflesso condizionato, commenterà lo scrigno vuoto dicendo *at cum cruciatu iam, nisi apparet, tuo* (v. 793).

Sosia si difende dal sospetto ipotizzando che Anfitrione gli abbia teso una trappola (*Amph.* 795-7):

tute ab nauī clanculum huc alia uia
praecucurrīstī, atque hīnc pateram tute exemīstī atque eam
huic dedīstī, post hanc rursū opsignāstī clanculum.

Tu, dalla nave, sei corso avanti qua di nascosto per un'altra strada, hai tolto di qui la coppa e l'hai data a lei; poi, di nascosto, hai rimes-
so il sigillo.

Anfitrione non pensa neppure a smentire l'ipotesi, quanto esprime l'amarezza di sentirsi lasciato solo a difendere la causa della ragione: *tu quoque huius adiuuas insaniam?* (v. 798).

Aveva già rivolto a Sosia la stessa domanda (*tu quoque adsentaris huic?*, v. 702) quando il servo aveva avanzato l'ipotesi che la nave li avessi portati lì *dormientis*: ipotesi che risulta scandalosa per Anfitrione, che prima aveva attribuito il sonno alla controparte: prima a Sosia, come abbiamo visto, poi, in combutta con lo stesso Sosia, ad Alcmena. Infatti Sosia si ripara subito dietro la necessità topica di assecondare i pazzi per evitare la recrudescenza della loro pazzia; ma proprio l'andamento successivo della conversazione mostra che l'accumulo di stranezze lo sta portando piuttosto al convincimento di trovarsi in una bolla surreale (*Amph.* 784-6):

res gesta est bene:
tu peperīstī Amphitruonem <alium>, ego alium peperī Sosiam;
nunc si patera pateram peperit, omnes congeminauimus.

È stata una bella impresa: tu hai generato un altro Anfitrione, io ho generato un altro Sosia. Ora, se la coppa ha generato un'altra coppa, ci siamo sdoppiati tutti.

Questa fase del dibattito segna un abbandono non accidentale del comico, perché Alcmena è invitata a raccontare in dettaglio l'incontro che sostiene di aver avuto con il marito, e l'esordio, marcato in termini narrativi, lo è anche in termini emozionali: il

bacio che Alcmena sostiene di avergli dato provoca in risposta *iam illud non placet principium de osculo* (v. 801)⁹.

Con il proseguire del dialogo aumenta l'ansia gelosa di Anfitrione, che quindi accusa la moglie di adulterio; la solenne dichiarazione di innocenza di lei non è davvero intaccata dall'ironia di Sosia (*ne ista edepol, si haec uera loquitur, examussum est optuma*, v. 843: si noti tuttavia il ritorno della parola-chiave *uera*).

In Anfitrione lo sconvolgimento è ancora limitato dalla ricerca di conferme esterne: va a cercare un suo compagno di viaggio, Naucrte, che è anche congiunto di Alcmena e quindi le è pregiudizialmente favorevole perché interessato al buon nome di lei. Alcmena stessa non può che ricambiare la fiducia, e quindi si stabilisce uno stallo in attesa che la tempesta ricominci accresciuta.

In quest'attesa si situa peraltro l'imbarazzo di Giove, che deve fare i conti con gli inconvenienti che, insieme ai vantaggi, può comportare la sovrapposizione a un'altra persona, e non manca di manifestare il caratteristico vittimismo del potere, anche assoluto (*Amph.* 895-6):

nunc autem insonti mihi
illius ira in hanc et male dicta expetent.

Adesso il suo sdegno contro questa donna e i suoi insulti [*scil.* di Anfitrione] dovranno ricadere su di me, che sono innocente.

Deve dunque fare le sue scuse (v. 909: *purgarem*) e ricorrere a un espediente che coincide con il tentativo di razionalizzazione che abbiamo visto mettere in opera dalla stessa Alcmena: finge cioè di averla voluta mettere alla prova (v. 914: *periclitatus sum animum tuum*), tranne subito dopo annacquare il discorso con l'asserzione ancora più banale, e a questo punto ancora più offensiva, di avere scherzato (v. 917: *ridiculi causa*). Infatti alla riconciliazione Alcmena è ancora restia. Si persuade a stento quando Giove pronuncia il giuramento solenne *me meam pudicam esse*

⁹ Credo che sia preferibile attribuire l'espressione ad Anfitrione piuttosto che a Sosia; comunque sia, il fatto era già stato riferito da Alcmena al v. 716: dobbiamo intendere che lo scandalo specifico non fosse emerso grazie all'inattendibilità complessiva delle sue dichiarazioni.

uxorem (v. 932), che in bocca sua non è né vero né falso, ma privo di senso, a meno che non chiami in causa la virtù di Giunone, come non è impossibile; lo vanifica comunque con un altro scherzo già sentito¹⁰ (*Amph.* 933-4), e appartenente al familiare procedimento dell'ironia (più noto nella tragedia) che comunica al pubblico una realtà diversa da quella nota al locutore¹¹:

id ego si fallo, tum te, summe Iuppiter,
quaeso Amphitruoni ut semper iratus sies.

Se mento, allora ti prego, sommo Giove, di essere in collera con Anfitrione per l'eternità!

È l'occasione di un commovente intervento di Alcmena: *Ah, propitius sit potius!* Quasi un riflesso condizionato, che fa emergere al di sopra della collera l'amore inarrestabile¹². Giove ricambia col *topos* della variabilità dell'esistenza umana, stantio anche se in bocca sua paradossale.

Raggiunta la pace, con grande sollievo del vero Sosia, questi viene mandato a invitare a pranzo il pilota della nave, lasciando campo libero a Mercurio, che mima una parte topica delle commedie, quella del *seruus currens*.

Ma nelle intenzioni del dio si profila un altro obiettivo oltre a quello sessuale, felicemente raggiunto; desidera un altro piacere, l'umiliazione dell'inferiore che già Sosia ha subito e Mercurio ha goduto, ma che per Giove è del tutto gratuita. È vero infatti che della vicinanza fisica di Anfitrione deve sbarazzarsi (ma ne parla con un *surplus* esibizionistico di violenza: *ego Amphitruonem collo hinc opstricto traham*, v. 953); ma non gli basta, vuole che subisca una diretta superiorità conoscitiva (*Amph.* 980-1):

uolo deludi illunc, dum cum hac usuraria
uxore nunc mi morigero.

Voglio che sia corbellato, mentre io me la godo con questa moglie presa a prestito.

¹⁰ Da Mercurio al v. 392, in termini identici: cfr. CHRISTENSON 2000, 32.

¹¹ Cfr. PADUANO 2014.

¹² Contro la tesi diffusa che Alcmena sia messa in caricatura come *voluptaria* sono conclusive le argomentazioni di BIANCO 2005.

Si riattiveranno così le valenze della comicità, o meglio della violenza comica, perché le reazioni della vittima all'ulteriore abuso che interviene sulla carne viva della ferita sessuale precipiteranno nella disperazione.

Tornando a casa deluso nel suo proposito di contattare il testimone e deciso a proseguire l'indagine su Alcmena come mostra una frase di indubbio impianto tragico (*nam me quam illam quaestionem inquisitam hodie amittere / mortuom satiust*, vv. 1017-8), Anfitrione trova le porte chiuse, e vede sul tetto il falso Sosia che lo interpella con la formula abituale che spetta a un estraneo: *quis ad fores est?* (v. 1021). Risponde a sua volta con la formula padronale *ego sum*, ma si sente chiedere spiegazioni: *quid 'ego sum'?*, e poi si trova ad essere anche lui investito dall'ironia drammatica (*Amph.* 1021-2):

tibi Iupiter
dique omnes irati certo sunt qui sic frangas foris.

Giove e gli dèi tutti sono certo in collera con te, per farti fracassare così la porta.

Purtroppo nella parte successiva il testo è disastroso, lasciando una ventina di frammenti da cui risultano: minacce e insulti crescenti di Anfitrione al finto servo; un intervento di Alcmena; uno scambio di battute simmetriche tra i due Anfitrioni; l'impossibilità di decidere tra loro da parte del pilota Blefarone¹³.

Resta il fatto che l'umiliante taccia di *insania* che abbiamo sentito rivolgere a Sosia e poi ad Alcmena piomba adesso da più parti sullo stesso Anfitrione: il generale vittorioso a livello di una donna e di uno schiavo.

Quando riprende il testo sano, infatti, lo sentiamo contorcersi nell'angoscia e approdare a un'aggressività indiscriminata, tradotta in una rivolta contro il divino ben più fondata di quanto il parlante possa immaginare (*Amph.* 1046-52):

qui me Thebis alter uiuit miserior? quid nunc agam,
quem omnes mortales ignorant et ludificant ut lubet?

¹³ Per la disposizione dei frammenti superstiti e una loro interpretazione (con dossografia) cfr. CHRISTENSON 2000, 296 ss.

certumst, intro rumpam in aedis: ubi quemque hominem aspexero,
 si ancillam seu seruom siue uxorem siue adulterum
 seu patrem siue auom uidebo, opruncabo in aedibus.
 neque me Iuppiter neque di omnes id prohibebunt, si uolent,
 quin sic faciam uti constitui. pergam in aedis nunciam.

V'è forse a Tebe qualcuno più sventurato di me? Che fare adesso? Nessuno mi riconosce, tutti si beffano di me a loro piacere. Ho deciso: irromperò in casa; chiunque incontrerò, serva o servo, mia moglie o il suo seduttore, mio padre o mio nonno, lo sgozzerò all'istante. Se anche Giove e gli dèi tutti lo volessero, non potranno impedirmi di fare come ho stabilito.

Con ciò la *climax* è arrivata in fondo e la parte che resta è dedicata al tema della benevolenza divina che prima era comparso solo una volta, isolata, in bocca a Zeus, e rivolta unicamente a salvare la reputazione di Alcmena, *quam uir insontem proproi / Amphitruo accusat* (vv. 869-70). Ma l'*auxilium* che si propone di portarle, ritirando nelle sembianze di Anfitrione l'accusa di adulterio, è destinato a ingarbugliare ancora di più la matassa, come lui stesso riconosce appena dopo (*Amph.* 873-5):

nunc Amphitruonem memet, ut occepi semel,
 esse adsimulabo | atque in horum familiam
 hodie frustrationem iniciam maxumam.

Ora fingerò, ancora una volta, d'essere Anfitrione, e getterò il massimo scompiglio nella casa di costoro.

In modo assai più pertinente la terminologia benefica torna in prossimità dell'*explicit*, quando Zeus compare dicendo: *Bono animo es, adsum auxilio, Amphitruo, tibi et tuis* (v. 1131). Ma a quel punto abbiamo sentito dalla nutrice Bromia la cronaca del parto, avvenuto con l'accompagnamento di fenomeni naturali e celesti e anche della prima impresa che il piccolo Ercole ha compiuto strozzando i serpenti: a quel punto siamo usciti dalla drammaturgia comica per approdare al terreno indiscutibile della storia sacra.

ENGLISH TITLE

Truth as a Function of Inequality in Plautus' *Amphitruo*

ABSTRACT

The problematic concept of truth lies at the heart of Plautus' *Amphitruo*, and it is this, rather than the characters' social status, that causes the text to oscillate between tragedy and comedy. Using the traditional tools of comedy, the play employs deception to demonstrate, according to Freud's definition, the inferiority of men to the gods. Conversely, the play appears tragic insofar as it reveals the hollowness of Sosia's personality (attenuated, therefore, by being *in corpore uili*; but Amphitruo's strongest involvement was in a part of the text that has unfortunately been lost). This paper aims to examine the process by which truth is communicated within the socio-familial community and ultimately rejected, not only because of its apparent impossibility, but also due to the exercise of power: the power of the master over the slave (when Sosia is disbelieved by Amphitruo he has a chilling alliteration at line 591: *ui uerum uincitur*), and the power of men over women. The latter situation is more complex because, before being accused of adultery, Alcmena is mocked by the solidarity of master and slave. The slave acts autonomously and in good faith, but Alcmena misunderstands this, interpreting it as flattery and dependence (*mirum quin te aduersus dicat*, line 750).

KEYWORDS

Plautus – *Amphitruo* – Knowledge – Truth

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARNES H.E., *The Case of Sosia versus Sosia*, «CJ» 53, 1957, 19-24.
- BIANCO M.M., «Due figli da un solo parto». *Le ambiguità di Alcmena*, «Pan» 23, 2005, 73-81.
- CHRISTENSON D. (ed.), *Plautus. Amphitruo*, Cambridge 2000.
- LINDSAY W.M. (ed.), *Titi Macci Plauti Comoediae*, I, Oxford 1903.
- PADUANO G., *L'ironia drammatica in Plauto*, «Pan» 32, 2014, 11-20.
- PETRONE G., *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo 1983.
- SCÀNDOLA M. (ed.), *Plauto. Anfitrione*, tr. it. M.S., prefazione di C. QUESTA, introduzione di G. PADUANO, Milano 2002².

GIUSEPPE GILBERTO BIONDI

La teologia antropocentrica di Seneca.
Tra conscio e inconscio
in *Oed.* 764-767 e *Thy.* 957-969*

La questione dei 'due' Seneca, il filosofo/prosatore e il poeta delle tragedie, risolta solo nell'Umanesimo col riconoscimento di un'unica identità, è stata in qualche modo riattivata negli ultimi cinquant'anni a partire dall'ormai classico *Seneca und die Dichtung* di Dingel che riconosceva nell'autore delle tragedie una visione del mondo diversa rispetto al filosofo: mentre quest'ultimo professa e 'predica' una visione ottimistica circa la capacità del *logos* (*ratio*) di poter dominare le passioni (*adfectus*), il poeta rappresenterebbe, attraverso i suoi personaggi principali, una *akrasia*, una subordinazione del *logos* alla passione e dunque e di fatto, una negazione del libero arbitrio. Una sorta di Seneca (tragico) contro Seneca (filosofo).

Contro questa posizione, che oggi è divenuta maggioritaria e addirittura vulgata¹, cercai di esprimermi alcuni decenni fa in una introduzione a tutto Seneca tragico alla edizione BUR di *Medea Fedra*². Partivo da una, credevo e credo tuttora, importante idea di Eliot circa il rapporto di Lucrezio con la filosofia epicurea e di Dante con la teologia (prevalentemente) tomistica: in questi casi, dice Eliot, «quando il materiale filosofico viene trattato

* Il presente lavoro intende leggere i sondaggi nella psicologia del profondo, da parte di Seneca tragico, con Seneca filosofo e non con gli strumenti della critica psicoanalitica che rischia di obliterare la consapevolezza, anche da parte del 'filosofo', della potenza del male, fino alla stessa *akrasia* del *logos*, il quale, condizione necessaria ma non sufficiente, può essere efficace solo attraverso il continuo esercizio della *uirtus*. In ogni caso, riteniamo che sia più opportuno, sul piano filologico come sul piano storico-culturale, visitare Seneca tragico – non meno dei suoi epigoni, a partire da Shakespeare – più che come "paziente", come un "maestro" di Freud.

¹ Ci sono peraltro studiosi che sottolineano la corrispondenza dei due Seneca, ad es. Mazzoli, tra i cui numerosi studi, ricordiamo MAZZOLI 1970 e 1997; più recentemente, TUTRONE 2019, CASSAN 2021.

² BIONDI 1989.

poeticamente, non si è più nella stessa dimensione di *pensiero*»³. Dunque il *treatment* poetico altera il 'filosofico' non solo sul piano formale o estetico ma anche, e soprattutto, su quello noetico.

Proviamo a fermarci un attimo su questo punto, partendo da Dante.

Eliot non specifica come, nella *Commedia*, la teologia di Dante 'teologo' acquisti nuove dimensioni da Dante 'poeta'.

Cercherò di darmene (certo maldestramente) una spiegazione, chiedendo scusa all'eventuale mio lettore di tanta goffaggine.

Per una personale convinzione, e dunque più autistica che – etimologicamente – 'probabile', sono giunto alla conclusione che alla comprensione di una precipua teologia dantesca abbia contribuito l'interpretazione figurale di Auerbach⁴ più di quanto non abbiano fatto gli importanti studi di grandi teologi, lettori del divino poeta: penso a personalità della statura di Romano Guardini⁵ o Hans Urs von Balthasar⁶. Che, per esempio, Beatrice, lungi dal rappresentare una semplice, algida allegoria della teologia o della Grazia, sia, nell'*Itinerarium mentis in Deum* – e proprio nel momento che precede la visione di Dio –, «quel sol che pria d'amor mi scaldò il petto» (*Pd* III 1), vale a dire non solo la memoria ma anche la rigenerazione in 'cielo' della stessa tipologia di amore che fu in terra, trasforma Dante non solo in 'poeta' ma anche in 'teologo' del mondo terreno. Come Beatrice acquisisce, nella *Commedia*, una doppia ontologia, così tutto il vissuto, l'*Erlebnis* del pellegrino Dante attraversa una doppia lettura (ed esperienza: nel poema l'io epico/teologico e l'io lirico/esistenziale compenetrano costantemente l'uno nell'altro) sia dell'essere sia dell'esistere: *kairós* e *chronos*, *Sein* e *Dasein*, Eros e Agape sono gli uni gli allotropi degli altri. Il *logos* teologico e il *pathos* esistenziale diventano l'uno l'esponente (sia noetico, sia estetico) dell'altro. La *Commedia* si offre così a un approccio che, solo se coordinate, le tre 'ragioni' del professor Immanuel Kant potranno penetrare fino in fondo.

³ Citato in CATTAUI 1965, 178 (corsivo mio).

⁴ AUERBACH 1963, *passim*.

⁵ GUARDINI 2023² (1999).

⁶ Rimandiamo il lettore a VON BALTHASAR 2021.

Più difficile per me dire in che misura l'epicureismo, scandito dagli esametri di Lucrezio, abbia acquistato un'altra «dimensione di pensiero». Certo la visione, e forse meglio sarebbe dire la percezione, del mondo non sembra essere certamente la stessa di Epicuro: questa diversità la trovo suggerita, in questi ultimi anni, più che dalle tante dotte pagine della bibliografia nel merito della annosa questione, dalla traduzione che di Lucrezio, 'poeta' di Epicuro, ha fatto Milo De Angelis, 'poeta' di Lucrezio⁷.

Per Seneca il rapporto tra pensiero filosofico e pensiero poetico si direbbe complicare ulteriormente, in qualche modo raddoppiare. Se, infatti, il principio di Eliot, enunciato a proposito di Dante e Lucrezio, può valere anche per la nuova «dimensione» del *pensiero* di Seneca poeta (tragico) rispetto a Seneca filosofo (cosa che già di per sé crea non pochi problemi)⁸, a proposito del Nostro può e credo debba valere un altro enunciato del poeta e critico inglese: «un *poeta* che fosse anche un *filosofo* sarebbe simile a un liocorno»⁹.

E infatti questo motto può valere, certo non solo, ma più che mai per Seneca: egli infatti è sia filosofo sia poeta a tutto tondo. E, dunque, un «liocorno»?

A dire il vero, il problema per Seneca esisterebbe anche se il filosofo non avesse scritto neppure un verso del *corpus* tragico. A rendere ermeneuticamente dinamico il motto di Eliot circa il 'metabolismo' poetico di una materia filosofica sono più che sufficienti, per Seneca filosofo, il *poiein*, la *techne*, l'*ars* e perfino l'*ingenium* della sua scrittura: e per fortuna la storia della filologia senecana possiede, al riguardo, un testo classico: *Lo stile drammatico del filosofo Seneca*¹⁰. A nostro avviso, nessun altro approccio alla *Kunstprosa* di un Autore classico ha saputo, più di questo lavoro di Alfonso Traina, cogliere, a tutto tondo e così in profondità nella singolare personalità intellettuale e psicologica di un prosatore, quel pensiero non *alius* ma *alter* che tuttavia non

⁷ DE ANGELIS 2022.

⁸ Rimando a BIONDI 2001, 17 ss.

⁹ Citato in CATTALDI 1965, 176 (corsivo mio).

¹⁰ TRAINA 1987; in particolare, per l'uso del riflessivo nelle tragedie cfr. *Id.* 2000b.

altera ma moltiplica il pensiero del filosofo. Se mai dovessimo comparare la *uis* esegetica di questo monumentale saggio filologico potremmo compararla solo con alcune pagine di Norden o di Auerbach. Alla rilettura di questo saggio rimandiamo quale verifica di quanto lo stile di Seneca riesca a dare alla sua filosofia una dimensione non solo 'seconda', ma, per così dire, alla seconda: e comunque una sorta di asse ortogonale, rispetto al contenuto, cosa che può spiegare non solo l'attualità ma addirittura la contemporaneità di Seneca.

Ma, ahimè, Seneca filosofo è stato poeta anche *stricto sensu*, vale a dire proprio quello che Eliot ha definito «liocorno». Il che complica non poco il nostro dovere oltre che il piacere di lettori/esegeti.

La complicazione nasce dal fatto che il pensiero di Seneca, pur essendo a tutto tondo e, per così dire, olistico (spaziando dalla fisica alla metafisica, dalla logica all'etica, dalla psicologia alla politica, ecc.) tuttavia procede in modo non sistematico ma dinamico e perfino cinetico. Per questo non di rado esso si presta a critiche di incoerenza e addirittura di sofismi retorici. Critiche, beninteso, non a priori infondate in uno degli intellettuali, anche retoricamente, più attrezzati e sofisticati della cultura greco-romana, ma che andranno mosse non prima di averne verificato una coerenza a uno stadio, intellettuale appunto, più profondo e, per così dire, più 'senecano'. Perché il problema più importante della ermeneutica (e dunque della filologia) senecana è ricercare ed eventualmente individuare il *Senecanisches im Seneca*, vale a dire il filo rosso o se preferiamo il filo di Arianna che esplora e riconduce a una unità organica l'intera sua fisionomia intellettuale. Fisionomia caleidoscopica sia per la vastità dei punti di vista (teorici ma anche esistenziali, a volte occasionali: basti pensare alle *Epistulae*) da cui si affrontano i vari e complessi argomenti trattati, sia per la mobilità degli argomenti che spesso, quasi sempre, tendono a un superamento di *doxai* e dogmi vulgati, a partire dagli stessi dogmi dello stesso stoicismo 'ortodosso'.

Per quanto riguarda le tragedie il problema si complica ulteriormente, non solo (Eliot *docet*) per quella altra «dimensione

di pensiero» che il poeta Seneca produce su Seneca filosofo ma soprattutto perché, come nelle *Epistulae*, così anche nelle *Fabulae* il pensiero di Seneca, nella dinamica costruzione dell'azione e introspezione dei suoi personaggi, si arricchisce di intuizioni e 'occasioni' speculative, noeticamente (e dunque non solo poeticamente) nuove, anche rispetto a quelle che ritroviamo nelle opere in prosa del filosofo.

Il *Senecanisches im Seneca*, dicevamo. Tentare di capire in che cosa esso consista, partendo dal poeta tragico che, stando alla *uulgata*, negherebbe la filosofia del filosofo, rappresenta l'obiettivo principale della presente nostra indagine, con particolare attenzione al rapporto tra coscienza e conoscenza (morale) e, ancor più in particolare, con una specifica domanda: la coscienza, in Seneca, è il 'luogo' della verità? Potrebbe, in altre parole, valere anche per Seneca quello che varrà per Agostino, e cioè che *in interiore homine habitat ueritas*? E, soprattutto, la voce – o se vogliamo la *ueritas* senecano-agostiniana – della coscienza corrisponde alla conoscenza del 'vero'? E, se perfino la buona coscienza non dovesse corrispondere al vero, come si colloca il rapporto, sia morale sia cognitivo, tra io e realtà?

Una premessa: che la coscienza individuale, come luogo di discernimento tra bene e male, sia acquisizione che precede di gran lunga l'etica e la precettistica cristiana (e precipuamente caratterizzi proprio l'etica stoica: vedi la pratica dell'esame di coscienza) è fatto risaputo. Qui occorrerà ricordare che la presenza della coscienza, come 'memoria' (innata?) capace di discernere il bene dal male, è tema fondante non solo il pensiero filosofico ma anche quello 'poetico' di Seneca. Sulla dinamica della coscienza, perfino e soprattutto, nei personaggi 'negativi' come Medea, Fedra, Clitemestra e addirittura Atreo, mi permetto di rimandare a BIONDI 2023¹¹.

Da questa indagine risulta non solo che, prima di procedere verso il *crimen* o il *nefas*, l'individuo avverte la voce della coscienza ma, come nel caso di Fedra, perfino la *ratio* (*quid potest?*)

¹¹ Vedo solo ora l'articolo di CASSAN 2021.

e addirittura la *uoluntas*¹² sono condizione necessaria ma non sufficiente per contrastare il *furor* degli *adfectus*. Per questi casi estremi, che erroneamente lascerebbero intendere una eterodossia – rispetto a Seneca filosofo – *akrasia* della *uirtus*, rimando all'articolo sopracitato.

Ma Seneca poeta ha protratto il problema del rapporto coscienza/conoscenza/verità al limite del paradosso etico e psichico.

Si prenda *Oed.* 764-7, i versi che descrivono il momento *clou* dell'azione: Edipo, pur essendo angosciato – fin dai primi versi e per la durata di tutta la *fabula* fino a questo particolare istante – dallo spettro dell'*antico* oracolo che gli induce un senso di colpa associandolo alla peste che sta devastando la città, esattamente dopo che il suo timore è divenuto, nella testimonianza *recente* di Creonte, precisa accusa di aver ucciso Laio, suo vero padre, se ne esce con queste parole:

Curas reuoluit animus et repetit metus.
Obisse nostro Laium scelere autumant
superi inferique, sed animus contra innocens
sibique melius quam deis notus negat¹³.

Nulla di più 'soggettivamente' vero della innocenza e della relativa coscienza pulita di Edipo: l'*animus*, sede della *coscienza* e dell'*etica*, non coincide con la *conoscenza* della realtà, neppure di quella realtà che è il proprio vissuto, un vissuto cosciente che nel caso specifico di Edipo ha coinciso con la costante esistenziale (etica, psicologica, affettiva, ecc.) di evitare proprio quel *nefas* che ora la testimonianza di Creonte inchioda a un *altro* dimenticato vissuto, vale a dire quell'evento rimosso dalla memoria e che, nei versi immediatamente successivi, sta carsicamente (e tragicamente) affiorando.

¹² Cfr. BIONDI 2023, *ibid.*; bene il saggio di CASSAN 2021 che fa corrispondere, attraverso il confronto del filosofo (*ira* 2,4) col poeta (*Med.* 937-944 e *Phaed.* 602-605), il medesimo orizzonte di pensiero di Seneca poeta e filosofo. Andrebbe aggiunto che, nella etica e dunque filosofia di Seneca, perché la *uoluntas* possa essere *contumax* non *in malum* ma, al contrario, *in bonum*, è indispensabile un quotidiano esercizio non solo della *ratio* ma della *uirtus*.

¹³ Il testo delle *Fabulae* di Seneca è citato dall'edizione di ZWIERLEIN 1986.

Siamo nel cuore, nella eziologia, non solo del mito pre-sofocleo (Edipo, inconsapevole, uccide il padre e sposa la madre) e sofocleo (Edipo per primo promuove la ricerca dell'eventuale colpevole prima di riconoscersi tale) ma anche della peculiare rivisitazione senecana e forse, come vedremo, di un archetipico problema della cultura occidentale.

Capovolgendo e, soprattutto, frustrando la *uis* tragica di Sofocle (vale a dire la aristotelica εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, *Po.* 11.1452a: nello specifico il rovesciamento di Edipo da innocente e primo degli uomini a colpevole e reietto), Seneca, antitetivamente al suo modello, presenta il protagonista, già dalle prime battute, in preda all'angoscia per l'associazione tra la peste che sta devastato la città e il terribile oracolo che fin dalla adolescenza incombe su di lui e da cui sa di essere sfuggito. Innocenza e colpa, che in Sofocle corrono antitetiche fino allo scontro finale, in Seneca partono parallele fino dall'*incipit* (*Oed.* 15-21):

infanda timeo: ne mea genitor manu
perimatur; hoc me Delphicae laurus monent,
aliudque nobis maius indicunt scelus.
Est maius aliquod patre mactato nefas?
Pro misera pietas (eloqui fatum pudet),
thalamos parentis Phoebus et diros toros
gnato minatur impia incestos face.

Difficilmente possiamo immaginare che Seneca ignorasse l'*Edipo* di Sofocle¹⁴ e che, soprattutto, non ne avesse avvertito la *uis* tragica della μεταβολή dalla superba innocenza alla colpa autolesionistica. Cosa, allora, di precipuamente tragico rappresenta, in questa sorta di anti-Edipo sofocleo, la compresenza giustapposta sia di presunta innocenza sia di ossessivo (divenuto compulsivo) senso di colpa?

Uno, se non il più, autorevole studioso contemporaneo del teatro antico (e non solo antico), Guido Paduano, vi ha acutamente

¹⁴ Anche chi, per esempio Tarrant, tende a non enfatizzare la conoscenza diretta da parte di Seneca dei modelli, sia greci che latini, dà per scontata la conoscenza del modello sofocleo (TARRANT 1978, 213 ss.).

individuato – potremmo dire *in nuce* – niente meno che il cuore della rivoluzione freudiana: la scoperta dell'inconscio¹⁵. Con una ulteriore importante considerazione: ad avere il 'complesso di Edipo' non è l'eroe sofocleo ma, con precisazioni e avvertenze dello stesso Paduano, l'Edipo di Seneca¹⁶.

Se, infatti, per Freud il paradigma dei complessi, quello edipico appunto, nasce dal represso e rimosso desiderio di eliminare il padre per unirsi alla madre, niente di tutto questo si trova nell'Edipo sofocleo e neppure nell'Edipo senecano (entrambi non solo non presentano nessuna pulsione edipica ma, al contrario, fuggono dai presunti genitori proprio per evitare che si adempia l'oracolo di Apollo); ma, come suggerisce Paduano, quest'ultimo, il senecano, in modo specularmente antitetico al sofocleo, è in preda a un angoscioso senso di colpa, causato proprio dalla associazione della peste al contenuto incestuoso e parricida dell'oracolo. L'Edipo di Seneca, come quello di Sofocle, *non sa*, ma, questo è il punto, *sente* la vera causa della peste. *Nescio sed sentio*, aveva detto un 'poetaastro' un secolo prima¹⁷. Se dunque la coscienza anche dell'Edipo senecano, all'inizio della *fabula*, è pulita, da dove, da quale profondità del suo *animus* (che pure lo fa soggettivamente sentire innocente) scaturisce l'angoscia opprimente che gli fa sovrapporre la memoria dell'oracolo alla peste incombente sulla sua città?

Attenzione: Edipo non elabora, di fronte alla peste, un oscuro, indifferenziato senso di colpa: anzi, alla sua coscienza balza, caricamente e *alla lettera*, l'esatto contenuto – uccisione del padre e incesto con la madre – dell'oracolo maledetto. Guido Paduano, che al confronto tra i due Edipo ha dedicato pagine fondamentali, ricorre, non per il sofocleo, ma per il senecano, al freudiano 'complesso edipico', a partire giustamente da quel continente psichico che è l'inconscio. E, più precisamente, parla di complesso di colpa più che di complesso edipico (anche per Seneca, in

¹⁵ Tra gli innumerevoli contributi ricordiamo PADUANO 1988, 1995, 2008.

¹⁶ PADUANO 1993, in part. 15.

¹⁷ Uno di quei poeti, lirici, che, come ci ricorda lo stesso Seneca (compiaciuto?), Cicerone diceva che se gli si raddoppiasse la vita, non avrebbe avuto il tempo per leggere. Vd. Sen. *epist.* 49,5: *Negat Cicero, si duplicetur sibi aetas, habiturum se tempus quo legat lyricos* (passo per il quale è stata proposta la citazione di Hort. *Frg.* 12 Grilli).

Edipo, infatti, non c'è traccia delle pulsioni che caratterizzano la fase edipica freudiana)¹⁸.

È per questo che, per l'Edipo senecano, la parola 'inconscio', se usata in senso tecnicamente freudiano (per Freud l'inconscio non può essere oggetto né di ragione né di volontà) potrebbe distorcerne l'interpretazione¹⁹. Lo vedremo più avanti.

Intanto possiamo osservare, sospendendo per un attimo la questione freudiana, che la morale di questa ennesima paradossale rappresentazione (di giustapposizione psichica tra evento – uccisione del padre – e timore dell'evento) è filosoficamente esplicitato dalle parole del Coro (*Oed.* 993-4)

multi ad fatum uenere suum
dum fata timent.

Anzi, se dovessimo interpretare l'Edipo di Seneca con la filosofia di Seneca, credo che la conclusione dovrebbe fermarsi, si fa per dire, al *Senecanisches* secondo il quale la *uirtus* non consiste nell'opporci al *fatum* ma nella forza di sapergli resistere. Non a caso autorevoli conoscitori sia del poeta sia del filosofo additano l'Edipo come estrema rappresentazione senecana della *uirtus*²⁰.

¹⁸ PADUANO 1993, 15.

¹⁹ Uno studio relativamente recente sul rapporto tra psicanalisi e le tragedie di Seneca, in particolare l'*Edipo*, è MCAULEY 2013, 71 ss.

²⁰ DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990. Siamo al cuore di un tema che più che mai accomuna il Seneca poeta col Seneca filosofo. Vediamo di sintetizzare. L'*Oedipus* (come lo *Hercules furens*) rappresenta, al massimo grado di escursione – al limite del verosimile aristotelico – cui può giungere una *fabula*, il paradigma del passaggio, della *metanoia* dalla condizione di *stultus* a quella di *sapiens*. Se il tentativo da parte di Edipo di sfuggire al temuto proprio destino è tipico dello *stultus* (il *sapiens* infatti è *ad utramque fortunam paratus* e sa affrontare il proprio *fatum*, senza cercare di evitarlo), la sua accettazione e addirittura la ricerca di un supplizio autoinflitto per salvare la città e perfino restaurare le leggi della natura, violate con l'incesto, ne fa il paradigma del *sapiens* che, per questo, può essere perfino superiore a Dio; cfr. anche *infra*, n. 39. Se da questo punto di vista l'escursione di Edipo da *stultus* a *sapiens* rappresenta il paradigma di un ponte tra Seneca filosofo e Seneca poeta, l'esplicita dichiarazione di Edipo *illa quae leges ratas / Natura in uno uertit Oedipoda, nouos / commenta partus, suppliciis eadem meis / nouetur* (*Oed.* 942b ss.) mette a nudo un punto scoperto del sistema filosofico del Nostro. Che avrebbe dovuto e potuto fare Edipo in rapporto al suo destino di incestuoso parricida? Parrebbe evidente che Seneca poeta, nella sua *fabula* di *Oedipus*, non si ponga il problema, ma, temiamo, non se lo sia posto o, comunque, non l'abbia risolto neppure il filosofo.

Siamo dunque autorizzati a supporre che l'associazione angosciosa di Edipo all'oracolo²¹ sia *solo* un pretesto che il poeta Seneca usa per portare sulla scena uno dei tanti assiomi del filosofo, senza per questo ipotizzare 'scoperte' o intuizioni intorno alla psiche umana, che solo la scienza moderna ha portato alla ribalta della cultura contemporanea?

Non dimentichiamo che Freud, con la 'scoperta' (?) dell'inconscio, viene universalmente considerato uno dei grandi decostruttori dell'antropocentrismo della cultura occidentale, dopo Copernico e Darwin.

Per questo l'approccio di Paduano all'Edipo senecano è, a nostro modo di vedere, di primaria importanza non solo in funzione dell'ermeneutica della complessità culturale di Seneca ma dello stesso cosiddetto Occidente.

Ed è per questo che, per Seneca, la questione dell'inconscio o, se preferiamo, della psiche del profondo va affrontata. Il caso di Edipo, infatti, non è isolato.

Nel *corpus* tragico senecano, è stato individuato dalla critica un passo, peraltro famosissimo, anche per il quale è stata mobilitata proprio la parola 'inconscio': si tratta di *Thy.* 957-69, il famoso *canticum* di Tieste, in cui il protagonista, ignaro della consumata cena nefasta, esprime, in una sorta di lamentoso delirio, il suo stato di angoscia.

Per comodità dell'eventuale lettore trascrivo per intero il brano:

Mittit luctus signa futuri
 mens ante sui praesaga mali:
 instat nautis fera tempestas,
 cum sine uento tranquilla tument.
 Quos tibi luctus quosue tumultus
 fingis, demens?
 credula praesta pectora fratri:
 iam, quidquid id est, uel sine causa
 uel sero times.
 Nolo infelix, sed uagus intra

²¹ Con relativo senso di colpa, che, davvero come ha ben visto Paduano, rappresenta un forte avvicinamento di Seneca a Freud; vd. PADUANO 1988, 1995 e 2008.

terror oberrat, subitos fundunt
 oculi fletus, nec causa subest.
 dolor an metus est? an habet lacrimas
 magna uoluptas?²²

In questo passo, di altissima intensità sia drammatica sia lirica, Tieste non esprime soltanto il suo stato di profonda angoscia, ma anche e, direi, soprattutto l'angoscia per non capirne la causa.

Invertendo il celebre catullianismo, potremmo dire trattarsi d'un *sentio sed nescio*. Tieste è preda di un tormento fino alle lacrime di cui *non sa* il perché. Solo il lettore può intuire l'origine di quel tormento (lo potrebbe anche il fratello Atreo ma, nel suo autistico compulsivo delirio sadico, interpreta il delirio di Tieste come ebbrezza dovuta al 'vino' che gli ha imbandito), non il protagonista, in-cosciente di ciò che ha appena ingerito.

Sarà opportuno notare che, per Tieste come per Edipo, l'avvicinamento alla verità e alla presa di coscienza dei fatti comporta un *terror* per così dire carsico, la cui sorgente rimane fino all'ultimo ignota.

Come per le percezioni di Edipo circa lo spettro dell'oracolo, anche per queste percezioni di Tieste un autorevole studioso quale Alfonso Traina ha parlato di «inconscio»²³.

La qual cosa, come l'inconscio per Edipo, va benissimo, purché non lo si intenda in senso tecnicamente freudiano, proprio per quelle ragioni cui si accennava: il turbamento inconscio (per Freud) non può essere oggetto di ragione o volontà e dunque neppure di 'intuizione' della causa. Anzi, il postulato dell'inconscio freudiano è proprio lo iato nebuloso e nascosto tra causa ed effetto psichico che solo l'analisi (terapeutica) può colmare, portandolo a livello di coscienza.

Ed è proprio questo rapporto tra causa (traumatica) ed effetto psichico che Seneca, contrariamente a Freud, sembra voler fare emergere.

Si vedano i vv. 942-46 del *Tieste*:

²² Su questo passo vd. BERNI 2017, 350 ss.

²³ TRAINA 2000b, 59 ss.

Quid me reuocas festumque uetas
celebrare diem, quid flere iubes
nulla surgens dolor ex causa?
Quis me prohibet flore decenti
uincere comam, prohibet, prohibet?

945 quis me prohibet ω Giardina 1966/2009, Zwierlein, Viansino 1993,
Chaumartin : quid m. p. μ : quid me prohibes Heinsius, Hermann,
Viansino 1968², Tarrant 946 prohibet ω : -es Heinsius, Hermann,
Viansino 1968², Tarrant

Siamo nel cuore del monologo/*canticum*, l'arco di volta cui dinamicamente converge la *uis* amebea del conflitto di Tieste²⁴.

I vv. 945-6 presentano l'unico vero problema testuale²⁵: *quis ... prohibet*, pressoché concordemente tradito, presenta la variante *quid* nel codice μ, accolta da N. Heinsius insieme alla congettura *prohibes* (seguito da Leo, Peiper-Richter, Herrmann, Viansino, Tarrant).

Val la pena soffermarci su questo problema testuale che, apparentemente poco significativo, ci appare invece di particolare importanza per quanto stiamo cercando di argomentare. Partiamo da *quid ... prohibet* che è evidente *lectio facilior* rispetto a *quis ... prohibet*, prodotta dalla assimilazione ai precedenti *quid ... quid* dei vv. 942 e 943, assimilazione puramente formale in quanto semanticamente divaricata (i *quid* precedenti sono avverbi – 'perché?', 'a che?' –, mentre il nostro è pronome: 'che cosa?'), tanto da richiedere, come si diceva, la sostituzione del tradito *prohibet* con il congetturale *prohibes*. Ma tale ricostruzione, ancorché congetturale, si rivela tautologica e dunque banalizzante rispetto al testo precedente. Bene ha fatto Viansino a tornare al tradito *quis*²⁶, anche se

²⁴ Come il Catullo del carme 8 e, in particolare, del carme 76 (per l'eredità della lirica, specie di Catullo, nelle tragedie di Seneca: vd. DEGL'INNOCENTI PIERINI 2018, 63-80 e bibl. cit.) si sdoppia bipolarmente tra il ruolo del 'malato' e quello del 'medico'. Il momento preciso descritto nei versi citati è quello in cui Tieste, in una *Anrede* al proprio inspiegabile dolore, gli chiede «perché» lo richiami indietro (all'antica conflittualità col fratello) e gli vieti di celebrare il giorno di festa, «perché», invece, gli ordini di piangere.

²⁵ Unico in quanto *uincere* del v. 946, oltre che essere *contra metrum*, è chiaramente *lectio facilior* di *uincire*.

²⁶ VIANISINO 1993.

lo studioso interpreta *quis* come aggettivo di *dolor* («Quale [dolor] mi impedisce di cingermi, ecc.»): cosa impossibile in quanto *quis* nel contesto non può essere che pronome interrogativo e non aggettivo! Il testo trádito, a questo punto, merita una riflessione. Il *difficilior* (molto probabile) *quis prohibet* (rispetto al *facilior quid prohibet* del codice μ) rompe la cadenza dei perché (*quid*) e allarga, precisandola, la domanda di Tieste dalla *causa* (ignota) della sua incapacità di gioire al chi, alla *persona* (*quis?*) che glielo proibisce.

Seneca intende far capire ai lettori/uditori che il suo Tieste non solo ‘psico-somatizza’ la causa del *dolor* a lui ignota – ma non ignota al fratello, che è l’autore e lo crede/vuole in preda all’ebbrezza del vino –, ma addirittura ne intuisce *una* causa focalizzandola (*quis?*) in *una* persona. E così il filosofo o il poeta Seneca attribuisce a Tieste, come a Edipo, un processo intuitivo, se non proprio cognitivo, di una ‘esperienza’, di un vissuto (*Erlebnis*), di cui non si conoscono fattualmente le cause (per Edipo l’inconsapevole uccisione del padre, per Tieste l’inconsapevole divorzio dei figli).

Abbiamo visto che, come per Edipo, anche per Tieste si è parlato di inconscio, ripeto, più che comprensibilmente e fondatamente. Nel corso di tante occasioni (scritti, conferenze, lezioni) lo abbiamo fatto in tanti. Sicuramente anche chi scrive.

Se ora, per Edipo e Tieste, proponiamo una sospensione sulla categoria di ‘inconscio’ non è per pedantesca acribia terminologica ma perché riteniamo che, proprio a proposito della psicologia del profondo, tra Freud e Seneca si debba evidenziare una sostanziale differenza che, all’interno della cultura occidentale, finirà per insinuarsi tra la tradizione greco-romana da una parte e quella giudaico-cristiana dall’altra.

E questo per la semplice ragione che, nella questione tra inconscio e coscienza, si gioca la *quaestio infinita* del libero arbitrio e con essa quella della colpa.

Per Freud infatti – ed è questo il punto – l’inconscio, cui il complesso edipico appartiene a pieno titolo, non è – come ricordavamo – oggetto di volontà e di ragione: ed è per questo che l’inconscio, pur muovendo e a volte determinando comportamenti e sentimenti esistenziali, opera sulla coscienza e autocoscienza in

modo non diretto ma prismatico (*in primis* onirico) e non può venire alla luce ‘plasticamente’, ‘vero-similmente’, proprio perché *rimosso* dalla memoria cosciente.

Il risultato estremo di questo presupposto è che l’uomo non può essere dotato di libero arbitrio poiché non direttamente responsabile delle sue azioni e perfino visioni del mondo in quanto, appunto, fondate su, anzi mosse da presupposti e pulsioni non oggetto della sua ragione e volontà²⁷.

Sappiamo tutti quanto sia infinita, per la cultura occidentale e forse per la cultura *tout court*, la questione del libero arbitrio²⁸. Quanto sufficiente debba essere il gradiente noetico ed etico dell’uomo per potersi dire capace di essere libero è domanda le cui molteplici e a volte antitetiche risposte presuppongono il percorso di ogni forma letteraria, filosofica e, ultimamente, scientifica (penso alla psicologia cognitiva e alle neuroscienze).

Per quanto riguarda il nostro problema, vale a dire l’approccio di Seneca alla psicologia del profondo e dunque a quell’universo che Freud chiama inconscio e che concepisce oltre il diaframma della ragione o, per dirla con lo stoico Seneca, del *logos*, ebbene tale approccio di Seneca si direbbe specularmente opposto a quello del fondatore della moderna psicoanalisi. Contrariamente a quest’ultimo, il più dinamico e inquieto rappresentante dello stoicismo non solo, da filosofo, teorizza la possibilità della

²⁷ Mentre Seneca difende titanicamente (e appunto tragicamente) il libero arbitrio, Freud finirà per negarlo; cfr., per esempio, il convegno organizzato dalla SPF, tenutosi nei primi mesi del 2022: *Fare ciò che si vuole in una cornice determinista: la teoria freudiana del libero arbitrio*, a c. di F. Guma. Recentemente il tentativo di EAGLE (2024, 13-44) di ridimensionare la negazione freudiana del libero arbitrio, specialmente dagli ultimi approcci della psicologia che intende il libero arbitrio non solo come libertà da costrizioni interiori ma anche da coercizioni esterne, in realtà ci aiuta a focalizzare ancor più la visione antropologica e psicologica di Seneca come opposta alla psicologia contemporanea. L’esempio è ancora quello di HF 1314 ss. giustapposto a *Epist.* 78,2: la coercizione ‘esterna’ (di Anfitrione nella tragedia e del padre di Seneca nella epistola) che condizionerebbe la libertà del suicidio, rappresenta per Seneca, poeta e filosofo, non una coercizione alla libertà ma una paradossale occasione di esercizio della *uirtus*, frutto del suo libero arbitrio.

²⁸ Quale emblema di questo aspetto fondamentale della cultura antica e moderna indicheremmo il classico *Der Mann ohne Eigenschaften* di R. Musil, mal tradotto in italiano con *L’uomo senza qualità*.

uirtus, attraverso l'esercizio della *uoluntas*, di dominare le forze, le pulsioni profonde e irrazionali della psiche ma, da poeta, sembra voler instaurare un ponte cognitivo non solo all'interno dell'io (e del suo intero vissuto) ma addirittura tra cause esterne alla coscienza ed effetti sulla medesima.

E così, mentre la peste di Tebe suscita in Edipo un profondo senso di colpa²⁹ tale da far emergere, quasi alla lettera, fino alla soglia della coscienza l'oracolo che lo perseguita e che sta per essergli svelato quale evento realmente vissuto, analogamente Tieste, in preda a un'angoscia devastante, giunge a intuire, se non la causa, che alla sua coscienza rimane ignota, quanto meno l'ipotesi di un mandante (*quis?*). Inoltre, nel caso di Edipo e ancor più di Tieste, la porosità tra eventi (rimosso quello di Edipo, esogeno quello di Tieste) e la percezione psico-fisica potrebbero rimandare più che al maestro Sigmund Freud all'allievo Gustav Jung (pensiamo in particolare al rapporto tra psiche e natura)³⁰.

Ebbene, agli antipodi di Freud che, proprio a motivo della cesura tra inconscio e coscienza, che agisce sulla mente e sull'etica come una sorta di *deus absconditus*, giunge a negare il libero arbitrio (e, su questo, abbiamo visto allinearsi *magna pars* della odierna psicologia cognitiva), agli antipodi di Freud, dicevamo, si colloca il pensiero di Seneca, per il quale il libero arbitrio è un postulato della sua etica, vale a dire della sua filosofia.

Con la negazione del libero arbitrio crollerebbe l'intero sistema di Seneca filosofo, basato sulla possibilità per chiunque di accedere alla *sapientia* e, con essa, alla salvezza della propria *humanitas*³¹. E tutto ciò è possibile perché, a differenza della teologia e antropologia giudaico-cristiana³², per Seneca l'uomo non ha peccato originale e, ontologicamente buono come buona è la Natura che lo

²⁹ Vd. *supra*, n. 21.

³⁰ Cfr. PAULI 2006.

³¹ Un estremo tentativo di salvaguardare destino e libero arbitrio è proposto da Seneca in *nat.* 2,38,3: *cum de ista re agetur, dicam quemadmodum manente fato aliquid sit in hominis arbitrio*, etc., per cui cfr. ARMISEN MARCHETTI 2000, 211.

³² E islamica: anche se, secondo l'Islam, il peccato originale è stato giustificato, per il pentimento di Adamo nel sesto giorno della creazione, dal conseguente perdono di Allah, il Misericordioso.

ha generato, può salvarsi da solo, senza interventi ontologicamente esogeni, a condizione di vivere, appunto, *secundum Naturam*.

E per il sistema di Seneca poeta?

Con questa domanda – se anche Seneca poeta affermi il libero arbitrio – torniamo da dove siamo partiti. Alla teoria – oggi, abbiamo detto, maggioritaria – di chi, in Seneca tragico, vede, in opposizione al filosofo, una *akrasia* del *logos*, abbiamo già risposto in altra sede³³ che, anche per il filosofo Seneca, contro le passioni e il *furor* la *ratio* è condizione necessaria ma non sufficiente, essendo necessaria alla *ratio* anche la *uoluntas*, anch'essa tuttavia necessaria e non sufficiente, essendo indispensabile per la vittoria finale della *uirtus* sugli *adfectus* l'esercizio assiduo della stessa *uirtus*.

Attenzione: non è vero che l'esito eticamente fallimentare, quando non mostruoso, di tanti personaggi delle *fabulae* (Medea, Fedra, Atreo, Clitemestra) nasca dalla *akrasia* della *ratio* (che *in primis* fa discernere il bene dal male), ma esattamente dal suo contrario: i 'mostri' senecani commettono i loro crimini, fino al *nefas*, solo *dopo* aver tacitato la loro voce interiore e buona (della natura!) della *ratio*. Anzi è proprio un moto del libero arbitrio che segna, sia nel filosofo sia nel tragico, il primo passo che precede il suo *itinerarium mentis, in malum o in bonum*³⁴.

Il raggiungimento finale di entrambi è vertiginoso: abissale e infernale il primo (si pensi a *personae* come Medea e Atreo)³⁵, sublime e celeste il secondo. Lo vedremo tra pochissimo.

³³ BIONDI 2023, 18 ss.

³⁴ Mi permetto di rinviare alla mia introduzione a *Medea, Fedra* (BIONDI 1989), in cui cercavo di sottolineare che nelle tragedie il *monstrum* raggiunge una sorta di sublime *anti-humanitas* che lo porta al di sopra degli dei attraverso un *itinerarium* specularmente capovolto a quello, sublime, che porta il *sapiens* ad *antecedere deos*: cfr. *infra*, n. 38; su questo tema, vd., ultimamente, CASSAN 2021. Rimane comunque fondamentale una precauzione: non confondere le affermazioni 'anti-stoiche' dei personaggi con la postura filosofica del poeta Seneca, che rimane quella del filosofo. Un breve esempio: in *Thy.* 313-4, l'espressione *mali nascuntur*, riferita ai figli di Tieste (*Ne mali fiant times? / Nascuntur*), esprime non un filosofema anti-stoico di Seneca, ma la psicologia e 'filosofia' di Atreo, che rovescia un dogma fondamentale dello Stoicismo secondo cui gli uomini nascono 'buoni'.

³⁵ Cfr., per Medea, *Med.* 1022 (*sic fugere soleo. Patuit in caelum uia*); per Atreo, *Thy.* 911-2: *<o me> caelitem excelsissimum, / regum atque regem*; per Atreo vedi il recente TUTRONE 2019, 364-408.

Per ora, e come conclusione di queste osservazioni, rimane una domanda: gli episodi di Edipo e Tieste, che fondatamente hanno indotto autorevoli studiosi a parlare di 'inconscio', come si spiegano alla luce del fatto che, contrariamente all'idea di inconscio freudiano, essi mostrano una porosità, un processo cognitivo che porta alla soglia della coscienza traumi sepolti nel sepolto della psiche (Edipo) o addirittura esogeni e dunque incomprensibili (Tieste)?³⁶

Naturalmente ci sarà chi interpreterà i sondaggi che Seneca ha fatto nella psicologia profonda dei suoi personaggi come semplici o accidentali espedienti teatrali³⁷.

Tanto altro può darsi o dirsi.

Noi sospettiamo che il poeta Seneca, nel momento in cui declinava, nella rappresentazione psicologica e per lui verosimile dei suoi protagonisti, i *Leitmotiv* del filosofo, abbia potuto e voluto portare al diapason la sua visione antropologica.

Seneca, contrariamente a tutto il pensiero teo-antropologico sia greco-romano sia giudaico-cristiano, entrambi accomunati dalla subordinazione (intellettuale e soprattutto morale) dell'umano al divino, giunge alla conclusione – al limite della *hybris* greca e/o della blasfemia giudaica – che, nella figura del *sapiens*, l'umanità può superare, attraverso l'esercizio della *uirtus*, perfino dio (Sen. *prov.* 6,6):

Hoc est quo deum anteceditis: ille extra patientiam malorum est, uos supra patientiam³⁸.

Nessuna affermazione più di questa può illuminare la strettissima connessione, in Seneca, tra il filosofo e il poeta.

Come il *sapiens* – secondo Seneca filosofo – può addirittura essere superiore a dio in quanto *supra patientiam* e in quanto *sentit*,

³⁶ Stressando al massimo l'antinomia tra due sinonimi, potremmo dire che il diaframma tra coscienza e angoscia (o nevrosi) per Freud è un *limes* (impermeabile), per Seneca un *limen* (poroso).

³⁷ Anche questo aspetto altamente poetico e rappresentativo delle tragedie viene sottolineato da DEGL'INNOCENTI PIERINI 2012, 97.

³⁸ Cfr., specularmente, i passi citati alla n. 34.

così l'Edipo di Seneca, dopo aver violato, senza saperlo e soprattutto senza volerlo, le leggi della natura, accettando ora consapevolmente quel *fatum* che invano aveva cercato di evitare, si offre quale salvatore non solo della sua *polis* ma addirittura della stessa *natura* che, col sacrificio che ora Edipo si autoinfligge, potrà essere rinnovata³⁹. E, in questo sacrificio di un inconsapevole *nocens*, Seneca poeta ribadisce la possibilità dell'uomo di poter essere superiore a dio e, perfino, suo riparatore!

Mi chiedo se, nel perimetro di questa paradossale (e ossimorica) *teologia antropocentrica*⁴⁰, Seneca non abbia voluto riconoscere

³⁹ Vd. anche n. 20. Su questo aspetto cfr. l'importante saggio di Degl'Innocenti Pierini che, riprendendo precedenti lavori su Edipo, su questo punto osserva «Edipo, una volta che si sia sobbarcato coscientemente i mali che avevano prostrato Tebe, quale proiezione esterna del morbo che affliggeva la sua coscienza, potrà consapevolmente convivere con il suo destino: solo ora che la città è liberata può assecondare – v. 1061 *ducibus his uti libet* – il proprio fato senza esserne travolto: *Quid est boni uiri? Praebere se fato*, come osserva il filosofo nel *De providentia* 5.8» (DEGL'INNOCENTI PIERINI 2012, 100); sulla punizione 'adequata' di Edipo cfr., inoltre, DUARTE 2021, 707 ss. e, per un confronto con la Mirra di Ovidio, BERNO 2018, 78 ss.

⁴⁰ L'amico Stefano Caroti, che ringrazio per aver letto la bozza del presente lavoro, mi fa presente una osservazione che, mi sembra, potrebbe toccare un nervo scoperto del 'sistema Seneca'. Il punto della questione è rappresentato da *Oed.* 942b ss.: *illa quae leges ratas / Natura in uno uertit Oedipoda, nouos / commenta partus, supplicii eadem meis / nouetur*. Per quanto queste siano parole di Edipo (e non di Seneca: non si dimentichi mai di confondere le parole dei personaggi con quelle dell'Autore!) e, oltretutto, siano riportate dal Nuntius, esse, *apertis uerbis*, dichiarano che è la stessa Natura ad aver sovvertito *leges ratas*. Se dio/logos è causa della Natura e delle sue leggi (*ratas leges* che Edipo ha perseguito con la *uoluntas* fuggendo da Corinto) quale è la causa del fato, ovvero del fatto che Edipo non possa in alcun modo sottrarsi al destino di parricidio e (*lex rata uersa*) di incesto? In altre parole, prima che liberamente causa del suo atto sacrilego (come Medea, Atreo, Clitemestra...), Edipo ne è vittima pre-destinata. Se il *nexus causarum* (Logos > Natura > Fatum > incesto) vale ancora per Seneca e se l'incesto è un *malum*, unde il *nefas* contro natura di Edipo? Ed è spiegazione credibile l'affermazione del Coro (condivisa da Seneca): *non illa deo uertisse licet / quae nexa suis currunt causis* (v. 989 ss.)? Il dio di Seneca è subalterno al fato come Edipo? Ovvero, se causa di tutto, è causa anche dell'incesto di Edipo? Come abbiamo osservato nella nota 20, Seneca, nell'*Oedipus*, sembra non porsi questa domanda: essa tuttavia si configura non solo come aporia logica ma addirittura come *gap* teoretico. Se il dio/logos di Seneca è subalterno al *fatum*, unde non solo gli *incommoda* che si presentano al *sapiens* come esercizio della sua *uirtus*, ma i *mala* come quello che il fato ha predisposto sull'innocente e pure parricida e incestuoso Edipo? (Sulla concezione della εἰμαρμένη e le critiche alla teoria stoica vd. POHLENZ 1967, I, 198 ss.; II, 406-7; vd. anche MANTOVANELLI 2012, 119 ss. e bibl. cit.; per l'equivalenza Dio / Natura / Mondo / Provvidenza / *causa causarum* in Seneca filosofo, cfr. *nat.* 1 praef. 16; 2,45,1-3; *benef.* 4,7,1-2 e, per la concezione polimorfa

nell'uomo non solo il potere 'morale' (*si fas est*, avrebbe detto il poetastro) di *superare diuos* (blasfemia per i monoteismi abraminici) ma (prima di tanta altezza!) anche quello 'cognitivo' di portarlo, perfino, oltre la soglia di quelle profondità dove per Freud (ma anche per Jung)⁴¹ agisce una sorta di ἄγνωστος θεός.

GIUSEPPE GILBERTO BIONDI
Università di Parma
giuseppe.biondi@unipr.it

ENGLISH TITLE

Seneca's Anthropocentric Theology. Between Consciousness and the Unconscious in *Oed.* 764-767 and *Thy.* 957-969

ABSTRACT

The paper examines the difference in Seneca's worldview between the philosopher and the poet. Through the reading of some passages from

della divinità, ANDREONI 2000, 187 ss.). La domanda riecheggia nel *De providentia* (cfr. *prov.* 6,9 e vd. TRAINA 1997; DIONIGI 1994 con bibliografia) dove tuttavia Seneca non affronta sistematicamente il tema, ma si occupa della teodicea (RAMONDETTI 1999, comm. a *prov.* 1,1). Scrive Reale, nella Prefazione al *De providentia*: «Il vero limite del dialogo consiste con l'intrinseco limite del sistema stoico. È impossibile tentare una teologia, quando ci si confronta con il Dio dell'antica Stoà, con una fredda *ratio*, una dinamica pura di cui non si sa o non si vuole cogliere l'esatta collocazione nel mondo, nella realtà, nella storia. Un Dio del quale s'esita, in fondo, a dire se veramente è causa dei fatti o se serve unicamente a postularne la razionalità ... Soprattutto, non è possibile dare a questo Dio un volto paterno» (MARASTONI in REALE 2000, *La Provvidenza*, Prefazione, 4). La *quaestio* della potenza di Dio è tra quelle menzionale nella *praefatio* al primo libro delle *naturales quaestiones*, dove Seneca, considerando ad un tempo l'altezza delle speculazioni e la loro difficoltà, ne raccomanda tuttavia lo studio, anche se il vero risulterà infine inaccessibile: *quanti aestimas ista cognoscere et rebus terminos ponere, quantum deus possit; materiam ipse sibi formet an data utatur; utrum utro sit prius, materiae superuenerit ratio an materia rationi; deus quicquid efficiat an in multis rebus illum tractanda destituant et a magno artifice prae multa formentur, non quia cessat ars, sed quia id in quo exercetur saepe inobsequens arti est?* (*nat.* 1 *praef.* 16), passo a proposito del quale scrive SCARPAT 1970, 168-9: «Quando avremo impegnato la nostra mente in queste speculazioni che riguardano Dio e la sua essenza ... ci accorgeremo che tutto è angusto e da queste strettoie l'animo desidererà liberarsi, per la curiosità di un Dio e di un mondo che a sé lo attira, ma che gli è per ora incommensurabilmente superiore e quindi precluso: *qui tibi, inquis, ista proderunt? Si nil aliud, hoc certe: scias omnia angusta esse, mensus Deum* (*ibid.*, § 17)». Non sfugga, dunque, al nostro eventuale lettore, che la mancata risposta all'origine del male accomuna il Seneca filosofo al Seneca poeta.

⁴¹ Vd. PAULI 2006.

Oedipus and *Thyestes*, one can glimpse Seneca's attempt to explore what we now call the "unconscious". Unlike Freud who, precisely because of the barrier between the unconscious and consciousness, comes to deny free will, Seneca as a tragedian – like Seneca as a philosopher – emphasizes self-awareness and free will, to the point of placing the *uirtus* of the sage even higher than god.

KEYWORDS

Seneca – Tragedy – Oedipus – Thyestes – Consciousness – Unconscious – Freud – Free Will – Theology

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDREONI FONTECEDRO E., *Seneca: l'altro aspetto della divinità*, in PARRONI 2000, 179-214.
- ARMISEN MARCHETTI M., *Sénèque et la divination*, in PARRONI 2000, 193-214.
- AUERBACH E., *Sudi su Dante*, tr. it. M.L. DE PIERI BONINO, D. DELLA TERZA, Milano 1963, rist. 2017.
- MCAULEY M., *Breaking Apart like the World: Seneca and Psychoanalysis*, «Canadian Comparative Literature Association/Association Canadienne de Littérature Comparée (CCLA/ACLC)» 40.1, 2013, 71-87.
- VON BALTHASAR H.U., *Dante e la Divina Commedia*, tr. it. G. SOMMAVILLA, Milano 2021.
- BERNO F.R., *Tragic Tears: Oedipus and Thyestes Weeping*, «Maia» 69.2, 2017, 350-64.
- BERNO F.R., *Edipo e Mirra fra la terra e il cielo. Colpa e punizione nell'Oedipus di Seneca e nel mito ovidiano di Mirra*, in BIANCO, CASAMENTO 2018, 77-97.
- BIANCO M.M., CASAMENTO A. (edd.), *Novom aliquid inventum. Scritti sul teatro antico per Gianna Petrone*, Palermo 2018.
- BIONDI G.G. (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Medea; Fedra*, premessa al testo, introduzione a c. di G.G.B.; traduzione di A. TRAINA, Milano 1989, rist. 2020.
- BIONDI G.G., *Il filosofo e il poeta: Seneca contro Seneca? (Con una postilla sul monologo di Amleto e il De providentia)*, in FEDELI 2001, 17-34.
- BIONDI G.G., *La coscienza a teatro. Presenza e insufficienza della ratio in Seneca poeta (e filosofo)*, «Dioniso» n.s. 13, 2023, 13-30.
- CASSAN M., *Lo spazio della voluntas senecana: tra filosofia e tragedia*, in CATTANEI, MASO 2021, 117-37.

- CATTANEI E., MASO S. (edd.), *All'origine della concezione moderna di volontà*, Venezia 2021 («Lexis» Suppl. 5).
- CATTAUI G., T.S. *Eliot*, tr. it. C. TALENTI, Torino 1965.
- CITTI F., IANNUCCI A. (edd.), *Edipo classico e contemporaneo*, Hildesheim-Zürich-New York 2012 ("Spudasmata", 149).
- DE ANGELIS M. (ed.), *De rerum natura di Lucrezio*, Milano 2022.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Fecimus caelum nocens: una lettura dell'Oedipus di Seneca*, in *EAD., Tra Ovidio e Seneca*, Bologna 1990, 285-99.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Scenari romani per un mito greco: l'Oedipus di Seneca*, in CITTI, IANNUCCI 2012, 89-114.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Per una storia della fortuna catulliana in età imperiale: riflessioni su Catullo in Seneca*, «Paideia» 73, 2018, 63-80.
- DE LUISE F., ZAVATTERO I. (edd.), *La volontarietà dell'azione tra antichità e Medioevo*, Trento 2019 ("Studi e Ricerche", 22).
- DINGEL J., *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg 1974.
- DIONIGI I., *Il De providentia di Seneca fra lingua e filosofia*, in *ANRW*, II 36.7, Berlin-New York 1994, 5399-5414.
- DUARTE R., *Blindness as the Threshold between Life and Death in Seneca's «Oedipus» and «Phoenissae»*, «CQ» n.s. 71.2, 2021, 707-20.
- EAGLE M.N., *Psicoanalisi e libero arbitrio*, «Psicoterapia e scienze umane» 58, 2024, 13-44.
- FEDELI P. (ed.), *Scienza, cultura, morale in Seneca*. Atti del Convegno di Monte Sant'Angelo, 27-30 settembre 1999, Bari 2001.
- GIARDINA I.C. (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, cum apparatu edidit I.C.G., Bologna 1966.
- GIARDINA G. (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Tragedie*, vol. II: *Edipo, Agamennone, Tieste*, Pisa 2009.
- GUARDINI R., *Dante*, tr. it. M.L. MARASCHINI, A. BALESTRIERI SACCHI, Brescia 2023² (1999).
- HEINSIUS N. (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Amsterdam 1649.
- HERMANN L. (ed.), *Sénèque, Tragédies*, texte établi. et trad. par L.H., 2 voll., Paris 1961² (1924¹)-1982⁴ (1926¹).
- LEO F. (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, vol. I: *Observationes criticae continens*, Berlin 1878; vol. II: *Senecae tragoedias et Octaviam continens*, Berlin 1879 (rist. Berlin 1963).

- MANTOVANELLI P., *L'Edipo di Seneca, una tragedia 'moderna'*, in CITTI, IANNUCCI 2012, 115-35.
- MASO S., *Mentes caecus instiget furor: akrasia in Seneca?*, in DE LUISE, ZAVATTEO 2019, 239-62.
- MAZZOLI G., *Seneca e la poesia*, Milano 1970.
- MAZZOLI G., *Il tragico in Seneca*, «Lexis» 15, 1997, 79-91.
- PADUANO G., *Sofocle, Seneca e la colpa di Edipo*, «RFIC» 116, 1988, 298-317.
- PADUANO G. (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Edipo*, Milano 1993.
- PADUANO G., *Il versante senecano della tradizione edipica*. Atti dei convegni «Il mondo scenico di Plauto» e «Seneca e i volti del potere» (Bocca di Magra, 26-27 ottobre 1992; 10-11 dicembre 1993), D.AR.FI.CL.ET. n.s. 160, Genova 1995, 119-27.
- PADUANO G., *Edipo. Storia di un mito*, Roma 2008.
- PARRONI P. (ed.), *Seneca e il suo tempo*. Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino 11-14 novembre 1998, Roma 2000.
- PAULI W., *Psiche e natura*, a c. di G. TRAUTTEUR, tr. it. M. BRUNO, L. BENZI, Milano 2006.
- PEIPER R., RICHTER G. (edd.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Leipzig 1902.
- POHLENZ M., *La Stoa*, tr. it. O. DE GREGORIO, 2 voll., Firenze 1967 (Göttingen 1959).
- RAMONDETTI P. (ed.), *Dialoghi di Lucio Anneo Seneca*, Torino 1999.
- REALE G. (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Tutte le opere. Dialoghi, Trattati, Lettere e opere in poesia*, con la collaborazione di A. MARASTONI, M. NATALI, I. RAMELLI, Milano 2000.
- SCARPAT G., *La Lettera 65 di Seneca*, Brescia 1970².
- TARRANT R.J., *Senecan Drama and Its Antecedents*, «HSCP» 82, 1978, 213-63.
- TARRANT R.J. (ed.), *Seneca's Thyestes*, Atlanta (GA) 1985.
- TRAINA A., *Lo stile drammatico del filosofo Seneca*, Bologna 1987⁴.
- TRAINA A. (ed.), *Lucio Anneo Seneca. La provvidenza*, con un saggio di I. DIONIGI, Milano 1997.
- TRAINA A., *La voce dell'inconscio (Sen. Thy. 920-969)*, «Aufidus» 40, 2000, 59-76. [a]
- TRAINA A., *Forme riflessive nelle tragedie di Seneca*, «Eikasmos» 11, 2000, 277-95. [b]

TUTRONE F., *Disumano, troppo umano: la maschera del tiranno e l'antropologia dei filosofi (da Sofocle a Seneca)*, «Dionysus ex Machina» 10, 2019, 364-408.

VIANSINO G. (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Teatro*, 3 voll., Torino 1968² (1965).

VIANSINO G. (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Teatro*, 2 voll., Milano 1993.

ZWIERLEIN O. (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxford 1986.

MATTEO PIANIGIANI

Oltre la commedia d'inganno: Machiavelli, Girard, e i limiti della dinamica espiatoria

1. Sottolineare le qualità eccezionali della *Mandragola* è abitudine diffusa negli studi su Machiavelli (due soli esempi tra molti: FIDO 1969, 359-75; HULLIUNG 1978, 32). Non altrettanto diffusa è la disamina critica dei tratti specifici capaci di motivare analiticamente questa eccezionalità rispetto al repertorio comico antico e rinascimentale. Il mio lavoro si pone precisamente l'obiettivo di condurre una ricognizione approfondita delle peculiarità drammatiche e simboliche che fanno della *Mandragola* un *unicum* nel genere comico. Questo non vuol dire che in essa Machiavelli non riveli molti debiti consapevoli, soprattutto con il teatro latino di Plauto e Terenzio (MARTINEZ 2010, 206-222; STOPPELLI 2017, 132; FIGORILLI 2016) – e indirettamente con quello di Menandro e della commedia ellenistica –, nonché consonanze interessanti, per quanto difficilmente riconducibili a un'influenza diretta, con il mondo poetico di Aristofane¹. In generale, credo che queste investigazioni

¹ Sul problema della conoscenza diretta di Aristofane da parte di Machiavelli si vedano FIGORILLI 2016, 90; INGLESE 1997, 6-7; l'elemento cruciale in proposito è la testimonianza del nipote di Machiavelli, Giuliano de' Ricci (STOPPELLI 2017, XIV-XV), che ci informa dell'esistenza delle *Maschere*, un testo di Machiavelli poi perduto che de' Ricci sostiene scritto a imitazione delle *Nuvole* aristofanee. In un celebre saggio, Ezio Raimondi (RAIMONDI 1972, 235-52) ha cercato di corroborare l'ipotesi di questa conoscenza diretta attirando l'attenzione sull'edizione giuntina di Aristofane del 1515, di cui è documentata la circolazione nel gruppo degli Orti Oricellari (dove Machiavelli avrebbe trovato altresì gli interlocutori in grado di mediare la conoscenza di testi greci). Un altro saggio (PATANÉ, PATANÉ 2025) valorizza la testimonianza di Paolo Giovio, che paragona il segretario fiorentino al commediografo antico, e sostiene anch'esso l'ipotesi di una conoscenza diretta di Aristofane da parte di Machiavelli. Entrambi questi studi, tuttavia, mirano a far risaltare le affinità tra la poetica di Aristofane e la natura caustica della satira machiavelliana e del suo gusto per il rovesciamento: «L'héritage aristophanesque ne se manifeste pas seulement par l'ancrage dans une réalité urbaine spécifique et par la composante satirique, mais aussi et surtout dans le goût pour le renversement, pour l'absurde, pour le paradoxe, sans nul souci des bienséances» (PATANÉ, PATANÉ 2025, 5). Questa visione circoscritta della commedia di Aristofane rispecchia quella

puntuali permettano una comprensione più analitica e approfondita di alcuni aspetti cruciali del codice comico nel suo complesso.

Così come essa viene codificata nel repertorio della commedia ellenistico-romana, la grammatica della commedia prevede, tra le altre cose, un elemento fondamentale, vale a dire il carattere circoscritto, autonomo e autosufficiente della vicenda oggetto di rappresentazione: tutto ciò che riguarda la trama comica e la sua messa in scena avviene come in una bolla, il cui carattere eccezionale si contrappone al flusso dei fatti ordinari che individuano la vita a monte e a valle della vicenda. Questo carattere episodico e circoscritto si rileva tanto sul piano drammatico quanto sul piano teatrale. Sul piano drammatico, il testo comico rappresenta e racconta un 'momento' di disordine limitato nel tempo e nello spazio: la vicenda si sviluppa come una deviazione da una condizione di ordinarietà, e si conclude con il ritorno a una nuova ordinarietà largamente compatibile con la precedente. Un analogo ragionamento vale sul piano teatrale: la commedia è infatti un genere d'occasione, legato cioè a periodi specifici dell'anno, a momenti culturalmente definiti di festa e di carnevale. Il disordine di cui la commedia sembra farsi portavoce è di fatto solo una occasionale valvola di sfogo, disciplinata da norme culturali che circoscrivono i momenti di trasgressione allo scopo di confermare il carattere ineluttabile e definitivo dei sistemi di regole sociali. Sul piano dell'ideologia, questo spiega perché la commedia si configuri come un genere tendenzialmente conservatore e conformista, dal momento che, rappresentando i momenti di infrazione delle regole e il loro riassorbimento in un finale armonioso, finisce per riaffermare quelle stesse regole e per attirare l'adesione del pubblico verso di esse e verso la loro riproduzione. Questi principi – al tempo stesso descrittivi e prescrittivi – sono stati

prevalente in Europa a partire dal momento della riscoperta rinascimentale di questo autore fino agli sviluppi critici novecenteschi, quando l'attenzione è stata finalmente estesa anche a un esame approfondito delle strutture drammaturgiche e alle peculiarità della commedia attica antica rispetto alla tradizione posteriore. Inutile dire che è invece a quest'ultimo ordine di fattori che rivolgo prioritariamente la mia attenzione in questo studio.

perfettamente compresi anche durante la fioritura rinascimentale del genere, e tanto gli autori quanto il pubblico vi si avvicinavano con un atteggiamento non diverso da quello degli antichi.

Ovviamente, le trame per prime risentono della rigidità di questi tratti definitivi; esse si possono sintetizzare, con un'approssimazione che sfiora la certezza, nella seguente struttura:

1. La storia inizia in una situazione di ordine, che presenta però degli aspetti di instabilità (O);
2. Un evento scatena il disordine (D), che pone fine all'ordine iniziale;
3. La ferita del tessuto sociale causata dal disordine si rimargina, e si giunge all'instaurazione di un nuovo ordine (O_1), simile al primo, ma più stabile, reso desiderabile al pubblico, al quale è richiesto di aderirvi empaticamente.

Ne risulta un semplicissimo schema tripartito: $O \rightarrow D \rightarrow O_1$.

Più nel dettaglio, possiamo dire che nell'ordine iniziale è rappresentata una classica struttura di potere, dove a possedere i privilegi e le posizioni apicali della società sono gli adulti (spesso vecchi). All'interno di questo *status quo* si origina una frattura dovuta all'improvvisa nascita di una volontà anticulturale del *senex*, il quale decide di tentare di invertire o di bloccare il normale progresso del gruppo sociale, mettendosi, cioè, in competizione con colui che dovrebbe sostituirlo dopo la sua dipartita. In questo suo desiderio anticulturale, il vecchio si trova a contendere la donna sottraendola ad un personaggio più giovane, che, in base alle regole dei sistemi culturali, ma soprattutto alla grammatica del genere, sarebbe invece legittimato ad aspirare alla posizione che per il momento occupa il padre, all'eredità e ai beni di quest'ultimo, e all'unione con la ragazza. Non a caso è il giovane, in sinergia con il suo adiuvante servile, a ricoprire più spesso il ruolo di protagonista – praticamente in tutte le commedie da Menandro in poi. Mi limiterò a tre esempi significativi: Panfilo e Davo nell'*Andria* di Terenzio, che lo stesso Machiavelli volgarizza; Calidoro e Pseudolo nella commedia omonima di Plauto; Sostrato e Pirria nel *Dyskolos* di Menandro.

Una struttura narrativa ricorrente è anche l'imposizione da parte del *senex* di un divieto assurdo ai rappresentanti delle generazioni più giovani, sempre con l'effetto di bloccare le loro aspirazioni di realizzazione personale (che di fatto sono aspirazioni di adeguamento alla norma sociale, essendo sempre esse di unirsi ad un essere umano dell'altro sesso, e mai, per assurdo, di convolare a nozze con un animale o di abbracciare la castità). Così tenta di fare, per limitarsi a due esempi, Cnemone nel *Dyskolos*, quando rifiuta la proposta del giovane Sostrato, che è realmente innamorato di sua figlia e rappresenta effettivamente un ottimo partito; o Euclione nell'*Aulularia* di Plauto, dove cerca di costringere Fedria a sposarsi con il vecchio Megadoro. Sul piano strutturale, come si intuisce, questo legittimo esercizio della patria potestà non è diverso negli esiti drammatici dall'arbitrio di tutti i lenoni da commedia nei riguardi delle loro protette.

Northrop Frye descrive questa ribellione contro la cultura richiamandosi alla teoria degli *humours* di Ben Jonson, i cui drammi presentano situazioni drammatiche in cui l'antagonista è dominato da un'ossessione che è come costretto a ripetere e che tenta di attuare a tutti i costi (FRYE 1993, 223). È la volontà di affermazione di questa assurda legge che determina il passaggio da O a D. Tuttavia, in base alla logica elementare della dialettica drammatica, essendo il genere comico un luogo privilegiato per la rappresentazione del giusto agire sociale, il disordine portato dall'antagonista viene di necessità configurato come un elemento perturbante che deve essere del tutto superato per poter giungere a una conclusione formalmente valida della vicenda. Nello svolgimento dell'azione, quindi, tutti gli altri personaggi si impegnano a sconfiggere le istanze che ostacolano, a vario titolo, il normale avanzamento della società.

La maniera attraverso la quale viene punito questo comportamento è spesso l'organizzazione di una beffa, concertata da tutti gli altri personaggi ai danni del personaggio negativo di turno, ed è proprio la riuscita di questa beffa e il suo successivo svelamento che determinano infine il raggiungimento dell'agognato traguardo di ristabilire un ordine nuovo migliore dell'ordine

precedente. Il ridicolo di cui viene coperto il *senex* ha il potere di farlo rinsavire, e, una volta che lui si è reso conto del suo comportamento assurdo e della stravaganza dei suoi desideri, di farlo abdicare alla sua posizione privilegiata, lasciando lo scettro dell'ordine nuovo a chi gli si è opposto nel corso della vicenda. Questo passaggio di consegne forzato viene siglato da una forma di festeggiamento collettivo di tutti i personaggi, spesso il matrimonio dei giovani amanti, magari imbastito con il denaro del vecchio padre, ormai arreso e praticamente interdetto. La convergenza ideologica tra il finale festoso della commedia e il suo momento di fruizione all'interno di un contesto sociale altrettanto carnevalesco e collettivo contribuisce efficacemente a rafforzare l'adesione conformistica del pubblico nei confronti di O_1 .

Un altro aspetto estremamente importante del genere comico da Menandro in poi è portato alla luce da Frye seguendo la direzione suggerita dal cosiddetto *Tractatus Coislinianus*, un breve testo trådito in un manoscritto greco del X secolo che è stato interpretato come una schematizzazione del perduto secondo libro della *Poetica* di Aristotele (JANKO 1987). Il Trattato afferma che i due momenti in cui si esprime l'ordine sociale (O e O_1) sono contraddistinti rispettivamente dalla $\pi\acute{\iota}\sigma\tau\iota\varsigma$ (l'opinione) e dalla $\gamma\nu\omega\sigma\iota\varsigma$ (la conoscenza): il passaggio dalla instabilità del primo alla solidità del secondo segna anche, sul piano cognitivo, il passaggio dall'apparenza alla realtà, dal falso al vero². Il genere comico, dunque, associa al suo obiettivo ideologico di verifica e mantenimento delle corrette regole sociali anche una forte istanza veritativa, il tutto veicolato da una pragmatica fortemente rassicurante. Il nuovo mondo rinato dal trionfo dell'eroe è un tipo di situazione che il pubblico vede come la più desiderabile fin dall'inizio dello spettacolo, non perché la grammatica del testo ci richieda un giudizio morale sulle due società, incarnate una nel *senex* e una nel giovane (e in tutti gli altri personaggi), ma perché

² «Il movimento dalla $\pi\acute{\iota}\sigma\tau\iota\varsigma$ alla $\gamma\nu\omega\sigma\iota\varsigma$, da una società in cui imperano la consuetudine, il vincolo rituale, la legge arbitraria e i personaggi più anziani [O] a una società in cui regnano i giovani e la libertà di agire [O_1] è, come i termini greci suggeriscono, fondamentalmente un movimento dall'illusione alla realtà» (Frye 1993, 225).

ci viene invece richiesto un giudizio sociale³. Molto semplicemente, il primo ordine è da scartare perché falso e assurdo, mentre il secondo risulta essere vero e consolante. Questo potrà essere vero per la maggior parte degli esemplari del genere comico, ma nella *Mandragola* la questione è più complicata: come vedremo meglio più avanti, la commedia di Machiavelli ci pone di fronte ad una situazione in cui né giudizi morali né giudizi sociali ci indirizzano con decisione verso un unico personaggio 'positivo'.

In sintesi, la commedia ellenistico-romana e quella rinascimentale condividono alcune caratteristiche di base: i drammi hanno una trama che si costituisce come un momento di deviazione, ma che si riassorbe sempre nel finale, che procede dal falso al vero, dal disordine all'ordine, e quindi dal socialmente sbagliato al socialmente giusto; la loro fruizione è legata a specifici momenti di festeggiamento; si tratta di un genere che sul piano ideologico richiede al lettore l'adesione ad alcuni valori prosociali e il respingimento di altri, anticulturali, utilizzando strumenti pragmatici consolatori e tranquillizzanti, come il lieto fine (matrimoni, feste e celebrazioni di ogni sorta). L'omogenea pervasività di questi aspetti ha portato i teorici del genere a costruire via via modelli descrittivi che affrontassero la commedia come un genere unitario, portatore di significati e messaggi sempre uguali, nonostante i suoi moltissimi secoli di storia e una larghissima diffusione. Questo è, ad esempio, sia l'approccio di Frye che della psicocritica di Charles Mauron (MAURON 1985)⁴. Come vedremo tra poco, le eccezioni esistono e indagarne le peculiarità è operazione interessante e potenzialmente produttiva.

³ «Non si tratta di un giudizio morale in senso stretto, ma sociale. Il suo opposto non è la malvagità, ma l'assurdità» (FRYE 1993, 222). Che la commedia non sia interessata all'indagine sulla moralità e la malvagità, con la convinzione comune che esse siano categorie da tragedia, è un'affermazione che cercherò di discutere più avanti.

⁴ Mauron riteneva, in sintesi, che il genere comico funzionasse da meccanismo catartico di traumi familiari costanti, attraverso la messa in scena della sconfitta del genitore-ostacolo: del padre rivale o ostile, o della madre che si allontana dal suo ruolo nell'*oikos*.

2. Bisogna innanzitutto rilevare che, al contrario di quanto viene sostenuto da diversi teorici (FRYE 1993; STOPPELLI 2017), prima che l'antagonista comico introduca la sua volontà dis-ordinatrice in O, esso non differisce in maniera sostanziale da O_1 ; infatti, le strutture di potere sono le stesse, e cambiano solo gli attori sociali che le occupano, spesso e volentieri imparentati tra loro, oltretutto. Pertanto, il fatto che il tempo comico sembri andare in avanti, progredendo dal vecchio al nuovo, è una sottile illusione volta a convincere lo spettatore che il progresso del gruppo sia giusto, ma solo se non si distacca troppo nell'essenza dal suo passato prossimo (GRILLI 2020-2021; DELL' AVERSANO 2016): il vero segreto della pragmatica consolatrice comica è che tutto resta come era prima, anche se tutto sembra cambiare. O è identico ad O_1 , e D è stato solo un goffo tentativo di autoaffermazione individuale da parte di qualche svitato. Il movimento temporale comico sembra una linea retta, ma è piuttosto spiraliforme, e il ragazzo che alla fine conquista la bella donzella diverrà a suo tempo un nuovo *senex insanus* pronto a farsi spodestare con le stesse modalità.

Questa struttura temporale, che funziona da involucro protettivo per le dinamiche pragmatiche e ideologiche descritte sopra, non è universale nella commedia; un esempio che esce completamente da questo tracciato è l'opera di Aristofane. In essa, infatti, le regole del realismo e i codici delle convenzioni sociali sono rifiutati e trascesi: la temporalità aristofanea è davvero una linea retta, che guida la vicenda verso un futuro utopico e ucronico (GRILLI 2020-2021, 209-23). Le 'assurde' pretese del protagonista, che nelle commedie 'regolari' sono interpretate come un rischio per lo *status quo* e quindi combattute e sconfitte, in Aristofane vengono sì avversate dai personaggi ostili al protagonista, ma diventano l'obiettivo ultimo dell'azione e l'oggetto dell'adesione empatica del pubblico. Esse vengono poi confermate e rese definitive nell'utopia creata dal finale, che è tutto fuorché simile alla situazione drammatica di partenza.

Il protagonista aristofaneo possiede una capacità di agire maggiore rispetto agli altri personaggi comici, e si avvale sia di mezzi leciti che di mezzi illeciti per ottenere i suoi scopi; tutta-

via, le modalità di rappresentazione specifica delle azioni immorali e la bontà dei suoi scopi riescono a rendere accettabili anche le manifeste e reiterate trasgressioni morali operate dal protagonista. Il contrasto tra la bassezza dei mezzi e la bontà del fine viene vinto da quest'ultimo elemento. L'obiettivo drammatico ha anche lo scopo di trascinare con sé l'uditorio, rendendolo empatico tanto con le 'scorrettezze' perpetrate dal protagonista, quanto con il nuovo ordine giusto, che altro non è se non il diretto prodotto di D, e pertanto interpretabile come un ambivalente ordine/disordine (O/D): il momento di disordine, cioè il rovesciamento dello stato da cui procede il dramma, porta ad un nuovo ordine che non coincide con quello iniziale ma che è completamente diverso.

Nella *Mandragola* di Machiavelli questa riconfigurazione morale di azioni ingiuste non è presente. Sia Machiavelli sia Aristofane immaginano un modello temporale diverso da quello utilizzato nelle commedie ellenistico-romane, ma le loro modalità di rappresentazione del momento successivo al disordine divergono: in Aristofane l'immoralità viene santificata dalla natura utopistica del progetto finale dell'eroe comico (GRILLI 2021); in Machiavelli le azioni sono mostrate in tutta la loro immoralità, ma divengono comunque fondamenta di un nuovo ordine funzionante, mettendo in luce la natura corrotta del consorzio umano – con la conseguenza di rendere politicamente e sociologicamente rilevante un genere, da questo punto di vista, sottovalutato (DIONISOTTI 1980, 227). Questo modello temporale minoritario ($O \Rightarrow D \Rightarrow O/D$), che potremmo definire 'lineare', in quanto si contrappone a quello spiraliforme, prevalente in tutta la storia del genere ($O \Rightarrow D \Rightarrow O_1$)⁵, è utilizzato da Machiavelli come cornice per un tipo di struttura narrativa che è invece tra

⁵ Il primo schema è minoritario anche nella produzione dello stesso Machiavelli: né l'*Andria* né la *Clizia* seguono la sequenza $O \Rightarrow D \Rightarrow O/D$. La prima è la semplice volgarizzazione dell'omonima commedia terenziana, che non è una commedia dell'inganno, ma dell'equivoco. Nella *Clizia*, organizzata intorno alla beffa del vecchio Nicomaco, lo svelamento dell'inganno fa sì non solo che il giovane Cleandro sposi Clizia, ma anche che ottenga l'eredità paterna prima del tempo. In entrambi i casi, come si vede, le vicende sono conformi allo schema $O \Rightarrow D \Rightarrow O_1$.

le più comuni della commedia, soprattutto di quella latina di Plauto e Terenzio, ovvero la trama d'inganno.

Nelle commedie d'inganno, solitamente, lo stato ordinato di partenza è retto da un *senex* ricco, con una famiglia, dei servitori, una o più case: insomma, tutto quello che può essere considerato prova di una posizione di privilegio nel sistema sociale. Il disordine si insinua nella trama quando il *senex* suddetto diventa *libidinosus* e manifesta d'un tratto istanze personali rappresentate come non congruenti con la sua posizione sociale. Queste istanze si traducono in genere in un rifiuto dei doveri di *pater familias*, in una fuga dalle attività produttive e nella volontà di possedere fisicamente una giovane donna, di cui il *puer*, generalmente suo figlio primogenito e suo unico erede, è già innamorato. Una costante di questo tipo di trama è la rappresentazione dello scontro generazionale, che il giovane, con l'aiuto di tutti gli altri personaggi, vince, guadagnandosi sia la mano della giovane che l'eredità paterna, e instaurando nuovamente l'ordine. La *Clizia*, per fare un esempio machiavelliano, è senz'altro appartenente a questo schema narrativo: il vecchio Nicomaco un momento prima è uomo serio, zelante nell'adempiere i suoi impegni e rispettoso della famiglia, un momento dopo si invaghisce perdutamente della giovane figlioccia Clizia, per la quale è pronto a dilapidare tutti i suoi beni pur di costruire un nido d'amore. Altrettanto innamorato di Clizia è il figlio Cleandro, il quale teme anche per la sua futura situazione finanziaria.

Con il suo deciso intervento, la *uxor dotata* Sofronia, dopo aver provato a convincere Nicomaco con le buone, riuscirà a farlo desistere grazie a un inganno: il vecchio, convinto di poter finalmente possedere Clizia, si troverà nel letto il servo Siro, la cui violenta resistenza lo farà finalmente rinsavire, decidendolo a favorire il matrimonio dei due giovani con il supporto dell'eredità anticipata e, di fatto, facendolo sparire dalla scena. In questa commedia Machiavelli riscrive la *Casina* di Plauto, aggiungendo, però, il pallido personaggio del figlio, che nell'originale latino non compare mai, e rappresentando con più precisione e approfondimento la dialettica generazionale. Nella commedia

plautina l'inganno ai danni dell'antagonista, spesso orchestrato dal servo, è praticamente onnipresente⁶, ma ne troviamo esempi anche in Terenzio, ad esempio nel *Phormio* e nell'*Heautontimorumenos*, anche se in quest'ultimo dramma la conclusione felice è raggiunta tramite l'agnizione, espediente preferito da Terenzio rispetto alla beffa plautina. Anche nei pochi testi oggi noti della commedia ellenistica, che naturalmente non erano accessibili a Machiavelli, lo stratagemma dell'inganno viene utilizzato per arrestare l'agire immorale dell'antagonista: nell'*Ἀσπίς* di Menandro, ad esempio, l'avidità senza confini di Smicrine viene utilizzata contro di lui per mostrare pubblicamente la sua meschinità e coprirlo di ridicolo.

3. La *Mandragola* è universalmente riconosciuta come l'apice della commedia rinascimentale italiana⁷, ma le motivazioni di questo giudizio si fermano spesso al sottolinearne l'originalità rispetto ai modelli latini, e a rilevarne, seppur giustamente, i debiti nei confronti della tradizione novellistica toscana (PICONE 2002; STOPPELLI 2017). Generalmente escluso da queste considerazioni resta un aspetto banale, su cui non si riflette a sufficienza e che però genera effetti pragmatici e ha implicazioni filosofiche e ideologiche di estrema importanza: pur essendo a tutti gli effetti un esempio grandioso di commedia d'inganno, la beffa vera e propria, ordita da Ligurio, Callimaco e dai loro complici ai danni di Nicia, a differenza che in tutte le altre attestazioni dello stesso schema narrativo da Menandro in avanti, non viene svelata nel finale della commedia. Al contrario, è proprio grazie a questo espediente che lo stato di disordine, tradizionalmente

⁶ Oltre che nella commedia d'inganno per eccellenza, lo *Pseudolus*, troviamo beffe nel *Miles Gloriosus*, nella *Mostellaria* e nell'*Amphitruo*, solo per citarne alcune.

⁷ Anche all'estero l'opera era ritenuta di valore estremamente alto. Nota è l'opinione che Voltaire aveva riguardo ad essa, riportata nell'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756): «La seule *Madragore* de Machiavel vaut peut-être mieux que toutes les pièces d'Aristophane». Anche Stendhal la lodava in *Rome, Naples et Florence* (1817): «La *Mandragore* est la seule comédie italienne qui mérite d'être lue; elle est terriblement vraie. On y trouve ce génie d'observation qui ne recule devant aucune vérité, si amère soit-elle».

temporaneo, può protrarsi indefinitamente. La scansione drammatica, che vede la fase centrale del disordine risolversi in una condizione del tutto nuova e sostanzialmente diversa da quella dell'antefatto, è più simile a quella aristofanea che a quella della tradizionale trama d'inganno ellenistico-romana. La differenza è che il desiderio di Nicia viene soddisfatto non nella maniera euforizzante, utopica e vitalistica delle commedie di Aristofane, bensì grazie ad un inganno che lo vede perfettamente ignaro e che giunge ad invadere tutta la sua vita privata, fino ad esautorarlo delle prerogative di figura maschile centrale nel suo stesso nucleo familiare⁸. L'inganno non svelato rende permanente lo stato di disordine: il desiderio dell'antagonista non ha nulla del potere rivoluzionario dell'eroe comico aristofaneo, ma anzi è un desiderio che la grammatica del testo costruisce come negativo, e ne previene qualsiasi forma di adesione empatica da parte del pubblico. Questa sua volontà viene accolta dagli altri personaggi esclusivamente perché vi leggono la possibilità di un tornaconto personale, e perché essi sono, in definitiva, ancor più meschini.

È proprio la meschinità, che tradizionalmente è una delle qualità punite dal ridicolo comico attraverso l'organizzazione della beffa di cui è vittima l'antagonista, a diventare qui la bussola im-morale, guida delle azioni di ciascuno. Facendo uso della medesima pragmatica tranquillizzante del lieto fine (condivisa, benché con diversi intenti, tanto da Aristofane quanto dalla commedia ellenistico-romana), Machiavelli ne dichiara la falsità, mostrando come il dis-ordine nuovo (D_1), che nasce dalle ceneri dell'ordine vecchio (O , a cui è proprio identico nell'apparenza), si fonda sulla menzogna e sulla sopraffazione, che si configurano quindi non come deviazioni episodiche, bensì come elementi strutturali e permanenti della cultura e della società. La tesi implicita nel progetto drammatico di Machiavelli è che non esista alcun cammino dall'apparenza alla verità, e che la società funzioni privilegiando la prima, in quanto più compatibile con il vantaggio privato.

⁸ La scena dell'atto V in cui lo stesso Nicia dona le chiavi di casa sua a Callimaco sancisce proprio questa sostituzione.

In ogni commedia d'inganno lo schema è sempre lo stesso: un gruppo di personaggi si impegna a punire un comportamento socialmente scorretto di un singolo individuo antagonista, che si ritrova nel finale battuto, privato dei suoi beni e a tutti gli effetti espulso dalla società di cui all'inizio rappresentava l'apice, ma che l'ha isolato e sopraffatto, in una dinamica di tutti contro uno. Quest'ultima dinamica è centrale nella *Mandragola*⁹, tanto che Machiavelli la raddoppia: fin dall'inizio vediamo innescato un processo di aggregazione di alcuni personaggi (e del pubblico) contro un'unica vittima, Nicia, che resta così isolata in uno scontro impari con un gruppo sociale concorde. Tuttavia, lo stesso Nicia, muovendosi all'interno dell'inganno per il quale tutti sembrano dalla sua parte, e facendo leva appunto sulla solidarietà di altri soggetti complici con i suoi fini, decide a sua volta senza troppe resistenze di sacrificare (letteralmente, per quanto ne sa lui)¹⁰ la vita di un altro individuo per ottenere i suoi scopi. Si tratta, come ovvio, del giovane che verrà selezionato per fare sesso con Lucrezia e 'purificarla' dal veleno della mandragola.

Sul piano ideologico, possiamo attribuire a Machiavelli il progetto di servirsi di un contenitore tradizionalmente ritenuto leggero e conformista per portare avanti un discorso filosofico coerente con le sue opere di genere più serio (PEDULLÀ 2023, 129). La trama d'inganno ereditata dalla commedia ellenistico-romana viene quindi estesa e trasformata in due direzioni: da un lato, come abbiamo osservato, l'inganno non viene svelato

⁹ Ma non solo nella *Mandragola*, ed è il punto finale della mia argomentazione. Infatti, il processo che descriverò nelle prossime righe è una struttura stabile e praticamente universale della grammatica del genere, ma poco affrontata con gli strumenti che presento in questo contributo (e, in realtà, poco affrontata in assoluto).

¹⁰ E non è l'unico ad accettare questa tremenda verità: sia Sostrata che Lucrezia assecondano il disegno di Nicia, Callimaco e Ligurio, la giovane moglie con appena qualche resistenza in più degli altri. Resistenza dovuta di certo non ad una necessità di rappresentazione sincera di un ultimo baluardo della moralità cristiana all'interno della vicenda (STOPPELLI 2006, XXV), quanto piuttosto a due altri motivi: il primo è costruire una parodia della figura di Lucrezia romana (STOPPELLI 2006, XIX-XX; PEDULLÀ 2023, 129); il secondo è sottolineare in maniera ancora più marcata, attraverso il contrasto con il suo iniziale candore, l'ipocrisia, la crudeltà e la meschinità della madre Sostrata e del confessore Fra Timoteo, originalissima figura aggiornata di ruffiano (STOPPELLI 2017, 136).

ma si rivela la base di un nuovo assetto stabile del sistema sociale di riferimento; dall'altro, la struttura base della dinamica di inganno viene raddoppiata, in modo da non lasciare nessuno, nemmeno la vittima Nicia, esente dalle responsabilità dell'azione immorale¹¹. Per comprendere meglio questo passaggio della poetica comica di Machiavelli, e in definitiva del suo pensiero filosofico, mi sembra opportuno utilizzare un quadro teorico che non è stato mai applicato all'interpretazione di questo testo, ma che può rivelarsi invece estremamente produttivo: la teoria del capro espiatorio di René Girard.

La teoria del capro espiatorio costituisce il secondo momento nel sistema filosofico complessivo di Girard e nasce sia per spiegare gli effetti culturali della sua prima teoria, la teoria del desiderio mimetico (GIRARD 1961)¹², sia per descrivere le dinamiche della violenza alla base dell'esistenza dei gruppi sociali. La teoria del desiderio mimetico di René Girard afferma che la tradizionale rappresentazione del desiderio è falsa: tra soggetto che desidera ed oggetto che è desiderato, infatti, esiste un terzo polo, occupato da un mediatore. Quest'ultimo, che possiede agli occhi del soggetto una qualche forma di prestigio sufficiente da stimolarne l'emulazione, è il modello da cui il soggetto copia i desideri verso l'oggetto, siano essi reali o falsamente attribuiti. Proprio per la presenza di tre posizioni questo modello di desiderio è anche detto 'triangolare'. Girard ritiene che in realtà il desiderio dell'oggetto sia solo un mezzo che il soggetto tenta di usare per arrivare a condividere (o a sottrarre) l'essenza ontologica del mediatore, che ai suoi occhi è maggiore della propria; in ragione di ciò Girard qualifica questo desiderio come 'metafisico', dal momento che la posta in gioco non è tanto l'oggetto quanto la consistenza ontologica percepita come asimmetrica dal soggetto (GIRARD 1980, 204-5).

¹¹ Infatti, il pubblico vede la cospirazione ai danni di Nicia da parte dei protagonisti, che però funziona da cornice al processo sacrificale ai danni del giovane sconosciuto da parte di tutti i personaggi.

¹² Per una sintesi estremamente chiara e accurata si veda DELL'AVERSANO 2025, cap. III.

Se la teoria del desiderio mimetico nasceva come uno strumento interpretativo prettamente letterario e si limitava all'analisi di testi romanzeschi, la visione soggiacente alla riflessione sul meccanismo del capro espiatorio è ben più ampia. La tesi di fondo di questa teoria, infatti, espressa per la prima volta nel saggio *La violence et le sacré* del 1972, è mostrare come la violenza organizzata sia una componente fondamentale della nascita della cultura e della sua conservazione. Per argomentare questa convinzione Girard fa uso di prove molto variegata, che vanno dai resoconti etnologici alle tragedie greche, e si concentra specialmente sulle situazioni in cui un unico animale o un individuo viene sacrificato all'interno di una struttura rituale precisa, o in un intreccio teatrale. Le forme di sacrificio rituale, simbolico, metaforico o letterario sarebbero, per Girard, delle rappresentazioni depotenziate, controllate, censurate, istituzionalizzate e quindi accettabili di reali violenze collettive originarie avvenute ai danni di individui o gruppi emarginati in un'epoca imprecisata della storia della società, che costituirebbero il cosiddetto «linciaggio fondatore» (GIRARD 1987). Scopo delle forme di sacro è di nascondere la realtà della effettiva violenza fondatrice, e di iterarne delle forme edulcorate e metaforiche che realizzino effetti analoghi.

Questo meccanismo fondamentale della cultura si innesca quando all'interno del gruppo sociale si sviluppano tensioni tali capaci di distruggerlo, la cosiddetta «violenza indifferenziata»¹³: l'unica via di salvezza per la collettività, secondo Girard, è la selezione di una vittima che canalizzi su di sé tutta la violenza intestina e la trasformi in «unanime»; morendo, la vittima porta con sé le tensioni del gruppo, che in questa maniera si trova rapacificato e di nuovo unito. Alla responsabilità di tutti, colpevoli del ciclo della violenza indifferenziata, viene sostituita quella di un unico individuo a cui tutte quelle colpe vengono imputate. Quest'unica vittima, una volta espulsa, diviene l'oggetto di una

¹³ In Girard la violenza indifferenziata è lo stadio che precede o lo sgretolarsi di una società, o la selezione di una vittima sacrificale sufficiente a riconsolidarla: tale violenza è la guerra di tutti contro tutti suscitata dall'impossibilità di vedere realizzati tutti i singoli desideri degli individui.

vera a propria venerazione, e tutta la comunità le si stringe intorno come ad un eroe fondatore, trasformandola in un amuleto protettivo del gruppo. Non a caso il concetto di 'sacro' denota un oggetto insieme pericoloso e salvifico (come rivela anche la semantica del suo antecedente latino *sacer*). Una cultura che sia riuscita a superare il momento drammatico della guerra di tutti contro tutti sviluppa un'istituzione religiosa atta alla riproduzione periodica di una dinamica sacrificale espiatoria simile a quella originaria, dai rituali che includevano sacrifici umani e animali, al giorno d'oggi dove ogni violenza reale è pressoché sparita. Un esempio per tutti è l'Eucaristia cristiana, che ogni domenica ripete in forma simbolica il vero sacrificio di Gesù. Sul particolare valore dell'identità di vittima sacrificale di Gesù Girard concentra praticamente tutti i suoi sforzi intellettuali successivi al 1972, e la sua figura di teologo è tuttora quella che più emerge nel dibattito sul suo lascito intellettuale.

La condizione imprescindibile perché una vittima sia una buona «vittima espiatoria» è che non possa essere vendicata. È, per questo motivo, necessario che si presti molta attenzione alla sua selezione: non deve appartenere alla cerchia degli individui ritenuti culturalmente 'normali', ma piuttosto alle categorie marginali, che, anche volendo, non avranno poi la forza di reagire; ma non la si può scegliere troppo distante dalla comunità: deve aver infatti in qualche misura esperito o percepito la violenza che si appresta ad espiare, deve essere contemporaneamente simile e diversa rispetto ai suoi aguzzini, e deve essere stata, come loro, infettata dalla violenza. Proprio al delicato momento della selezione della vittima Girard dedica qualche anno dopo un altro importante saggio, *Le bouc émissaire*, scritto nel 1982.

Nel secondo capitolo del libro vengono descritti «gli stereotipi della persecuzione», situazioni ricorrenti identificatrici di ogni dinamica sacrificale, che sono tre: «crisi», «crimini indifferenziatori» e «segni vittimari». Con il termine generico di «crisi» Girard descrive una situazione in cui eventi interni (faide politiche o scontri religiosi) o esterni alla comunità (epidemie, catastrofi ambientali e così via) indeboliscono le istituzioni culturali e portano

alla formazione spontanea di masse di persone potenzialmente violente, che effettivamente diventeranno poi i persecutori, i sacrificatori. La tensione accumulata fino a questo punto non può riversarsi sulla folla stessa, che all'apice della crisi è composta praticamente da tutta la società, ma deve piovere su un individuo solo, ritenuto massimamente nocivo poiché colpevole di uno specifico genere di crimini «fondamentali». Tra questi crimini troviamo la violenza contro figure essenziali per l'organizzazione della società, come i re, i padri, le autorità in generale o al contrario le persone più deboli, soprattutto i bambini; sono ricorrenti anche le accuse di bestialità sessuale come l'incesto o di sacrilegio contro la religione. Nella selezione vittimaria le accuse di crimini indifferenziatori possono essere il frutto della fantasia sovraeccitata del gruppo di persecutori, che sentono solo la necessità di giustificare la loro violenza attribuendo all'individuo selezionato quante più colpe e responsabilità possibile, come se l'iniziativa del singolo potesse da sola spiegare l'evento cataclismatico della crisi (la logica persecutoria è paradossale ma coerente)¹⁴.

Il terzo stereotipo persecutorio, i segni vittimari, è il più dirimente per la scelta, perché appunto le vittime della folla appartengono solo a certe categorie particolarmente esposte alla persecuzione. Queste categorie più propense a produrre vittime sacrificali sono, non sorprendentemente, quelle marginali della società: minoranze etniche e religiose e più in generale gruppi non perfettamente integrati nel tessuto della comunità (in ogni cultura valgono 'preferenze' diverse, ma il principio è universale), persone con disabilità fisiche e psichiche, menomazioni, deformazioni e così via. Nel momento della vera crisi non sfuggono alla persecuzione nemmeno le categorie che intuitivamente ci sembrano sempre più al sicuro, ovvero le classi ricche o con incarichi di governo, l'insieme dei più deboli e tutelati come bambini,

¹⁴ «[L]e vittime di una folla possono essere del tutto aleatorie, come anche non esserlo. Può persino accadere che i crimini di cui le si accusano siano sì reali, ma senza essere per questo determinanti nella scelta dei persecutori, mentre invece lo è l'appartenenza delle vittime a certe categorie particolarmente esposte alla persecuzione» (GIRARD 1987, 37).

donne e vecchi. Si capisce che, più in generale, vale come segno vittimario qualsiasi qualità estrema, alle categorie centrali dei sistemi sociali. Inoltre, è bene sottolineare che, in generale, le vittime dei crimini indifferenziatori sono parzialmente sovrapponibili alle vittime sacrificali: ad esempio, un crimine fondamentale è il regicidio, che senza dubbio segnala l'autore come individuo da colpire ed espellere, ma anche il re stesso può funzionare benissimo come capro espiatorio¹⁵.

Se confrontiamo adesso la commedia d'inganno come l'ho tratteggiata sopra con la teoria girardiana del capro espiatorio, risulta evidente che la beffa è una forma non violenta in cui si manifesta la dinamica espiatoria: il *senex* si può interpretare, al pari del re o del capo che viene colpito per il benessere del popolo, come una figura apicale che funge da capro espiatorio in una dinamica con finalità fondamentalmente successorie. Nella beffa al centro della commedia d'inganno il *senex* viene colpito dalla «violenza unanime» diretta contro di lui dagli altri personaggi della commedia. A scatenare la dinamica sono i comportamenti antisociali del vecchio, che gli fanno perdere i tratti che lo tenevano al sicuro al vertice del gruppo, e acquisirne altri che invece portano alla sua emarginazione. La sua espulsione simbolica si attualizza nello svelamento dell'inganno ordito contro di lui, e dona nuova stabilità all'ordine che si crea intorno al suo 'successore sociale'. Questa figura altro non è che una copia dell'antagonista espulso, privo, però, delle caratteristiche ritenute pericolose. Il caratteristico modello temporale spiraliforme e conformista, tipico del genere comico nelle sue declinazioni ellenistico-romane, trova nella vittima, cioè nella sua neutralizzazione, che avviene marginalizzandola e privandola di agentività, la garanzia della sua sopravvivenza.

Abbiamo detto che la commedia d'inganno è una forma molto comune del genere, soprattutto in Menandro, Plauto e Terenzio, e

¹⁵ È interessante notare che la selezione vittimaria ripetuta ai danni di determinate categorie fa sì che segni vittimari e crimini indifferenziatori divengano proprietà descrittive di quelle categorie. La cristallizzazione di queste conoscenze nell'opinione comune ci fa percepire gli appartenenti a quei gruppi come se potessero compiere quei crimini o possedere quei tratti in ogni momento: sappiamo già chi incolpare.

abbiamo anche sottolineato le potenzialità analitiche della teoria girardiana in relazione ad essa. Pertanto, è lecito tentare di applicare la teoria alla *Mandragola*, che è a tutti gli effetti una variazione sul tema della beffa. Ci rendiamo presto conto che, per quanto Girard funzioni anche con Machiavelli, e per quanto quest'ultimo assorba con precisione e utilizzi tutti i significanti del codice comico a lui precedente, tuttavia il capolavoro del segretario fiorentino opera una risemantizzazione dei modelli, di grandissimo rilievo sia per le peculiarità formali che per la sua portata simbolica e ideologica.

Un importante aggiornamento dei modelli antichi è la mancanza della rappresentazione della dialettica *adulescens* vs. *senex*: è, infatti, impossibile trascurare che Callimaco e Nicia presentino molti più tratti comuni che differenze. In primo luogo, l'età: Callimaco ha trent'anni durante gli eventi della trama, ovvero ha quasi raggiunto il culmine di una vita media per gli uomini del tempo; Nicia, invece, sebbene sia presentato come non più giovanotto, è esplicitamente definito come non ancora vecchio¹⁶, autorizzando il pubblico a collocarlo intorno ai quarant'anni¹⁷. In seconda battuta, è bene sottolineare che tra i due non sussistono considerevoli differenze di capacità economica: entrambi i personaggi vivono nell'agiatezza, che hanno raggiunto grazie alle doti intellettuali, nel caso di Callimaco¹⁸, e con il proprio micragnozo zelo, nel caso di Nicia. Con tutta evidenza, quindi, non siamo di fronte alla rappresentazione di uno scontro generazionale, né nella sua componente anagrafica, né nella sua componente economica legata all'eredità del 'padre'.

Un'ulteriore analogia tra i due che va considerata è il mancato adeguamento categoriale secondo le regole imposte dalla cultura di appartenenza: nessuno dei due, infatti, può ancora considerarsi

¹⁶ CALLIMACO: «[...] e se non è giovane non è al tutto vecchio come pare» (I, i). Tutte le citazioni delle commedie di Machiavelli sono tratte da STOPPELLI 2017 e indicate nella forma numero di atto e numero di scena.

¹⁷ Sarebbe impossibile ipotizzarlo cinquantenne, attribuendogli un'età considerata al tempo ben più che matura. Sarebbe come considerare solamente maturo un settantenne di oggi.

¹⁸ Nicia, con tutta evidenza, ne è sprovvisto.

membro a pieno titolo della categoria che la società rinascimentale (e non solo) considerava come legittima detentrica di ogni prerogativa, quella del possidente adulto, capofamiglia e dotato di discendenza. A tale categoria, nella quale teoricamente potrebbero rientrare, Callimaco e Nicia non appartengono perché il primo non ha costruito una famiglia, mentre il secondo non ne possiede una del tutto completa, mancando appunto di prole (preferibilmente maschile). Questo loro statuto sospeso è la crisi girardiana che deve essere sanata dalla dinamica espiatoria che mi propongo di mettere in evidenza, ma è una crisi solo in apparenza individuale e personale, mentre il suo valore relazionale e, dunque, sociale è ben rappresentato dalla fitta rete di interessi (Ligurio e Fra Timoteo)¹⁹ e preoccupazioni (Sostrata e Lucrezia)²⁰ che essa crea.

Nel piccolo mondo comico, rappresentazione in scala di quello reale, l'instabilità delle loro condizioni scuote tutti, e rischia davvero di trascinare i personaggi verso diverse forme di rovina, nel caso non vi venga posto rimedio. È più produttivo, dunque, considerare simbolicamente Nicia e Callimaco come due 'fratelli', piuttosto che come padre e figlio: due fratelli impegnati in una particolare forma di competizione, dall'esito della quale dipende il destino di tutta la famiglia (presente e futura; legittima e adulterina). Non sono nemmeno, tuttavia, gemelli identici, in quanto reagiscono in maniere molto diverse di fronte alla consapevolezza di rappresentare un'irregolarità del tessuto sociale. Due individui anomali che partono da condizioni simili, ma arrivano a soluzioni opposte: se, da una parte, Nicia esprime il desiderio, tutto sommato legittimo, di procurarsi una prole, e di essere

¹⁹ Entrambi questi personaggi concepiscono l'inganno specifico della commedia come un mezzo utile per mantenere ottimi rapporti con più personaggi facoltosi possibile: in cambio dei loro servizi, l'uno riceverà ospitalità, cibo e gratitudine, mentre l'altro denaro. La rappresentazione del parassita e del frate corrotto che Machiavelli ci offre non è quella di due biechi accattoni: si potrebbe quasi pensare che il vero motivo della loro instancabile azione truffaldina sia, in definitiva, il divertimento e la soddisfazione personale.

²⁰ È proprio a lei che Sostrata rammenta la gravità della situazione che stanno vivendo, con il suo straordinario e cinico pragmatismo: «Lasciati persuadere [a concedersi ad uno sconosciuto], figliuola mia. Non vedi tu che una donna che non ha figliuoli non ha casa? muorsi el marito, resta come una bestia, abbandonata da ognuno» (III, xi).

disposto a tutto pur di saldare il suo debito con la società armonizzandovisi al massimo grado²¹, dall'altra Callimaco decide di mantenere il suo statuto di 'strano', e, piuttosto che cercare una moglie, preferisce trovarsi un'amante. Per il 'fratello' più giovane diventare membro a pieno titolo della categoria che idealmente gli spetterebbe non è una preoccupazione, né un desiderio.

Se osserviamo più da vicino la vita che Callimaco, fino al suo ritorno a Firenze, aveva condotto in Francia, possiamo trarne degli elementi utili per la definizione della sua specifica irregolarità. La sua condizione, che potremmo definire socialmente sterile, è causata dalla sua natura di espatriato: di famiglia fiorentina, vive oramai da vent'anni a Parigi, dove i suoi tutori hanno deciso di mandarlo alla morte dei genitori, avvenuta quando lui aveva dieci anni²²; qui, grazie alla sua agiata condizione economica, può permettersi di intrattenersi nei buoni salotti e passare il tempo, se non nelle gozzoviglie, di certo non nella fatica:

CALLIMACO Avendo compartido il tempo parte alli studi, parte a' piaceri e parte alle faccende, e in modo mi travagliavo in ciascuna di queste cose che l'una non m'impediva la via dell'altra. E per questo, come tu sai, vivevo quietissimamente, giovando a ciascuno e ingegnandomi di non offender persona: talchè mi pareva esser grato a' borghesi, a' gentiluomini, al forestiero, al terrazzano, al povero e al ricco. (I, i)

Le guerre iniziate dopo la calata di Carlo VIII di Valois in Italia gli hanno impedito di ritornare, e lo hanno spaventato a sufficienza per farlo desistere dal proposito, rendendolo sostanzialmente un esiliato. Ma un uomo celibe di trent'anni, dotato di beni e di in-

²¹ NICIA: «Pure io ho tanta voglia d'aver figliuoli, che io son per fare ogni cosa [...]», (I, ii).

²² Notoriamente, proprio dalle indicazioni autobiografiche forniteci in I, i sono state tratte le precise coordinate temporali per l'ambientazione della vicenda: Callimaco racconta di come fu mandato a Parigi all'età di dieci anni, e che dieci anni dopo il suo addio alla Toscana Carlo VIII scese in Italia (1494), e che da allora sono passati altri dieci anni. Si evince, quindi, che Callimaco sia nato nel 1474 e che abbia deciso di far ritorno a Firenze nel 1504, anno in cui si situa la storia, all'età di trent'anni. E questa età, per un innamorato da commedia, è già eccessivamente avanzata (STOPPELLI 2006, 17).

telligenza, non dovrebbe voler vivere indefinitamente in una tale precaria condizione, e, infatti, basta che un mercante fiorentino di passaggio, lontano parente di un certo Nicia Calfucci, gli parli della bella e giovane Lucrezia per far sì che egli ritorni di corsa nella città natale, in cerca non tanto dell'amore, quanto, sul piano simbolico, di una prospettiva di futuro. Potremmo, infatti, credere che Lucrezia rappresenti un sostituto simbolico della città di Firenze (SUMBERG 1961; PARRONCHI 1962; PEDULLÀ 2023, 122) e di una agognata stabilità: conquistare lei significherebbe riconquistarsi un posto in una collettività a cui si appartiene per diritto di nascita, ma, per quanto tale prospettiva possa essere in certa misura convincente, non è mai attivamente perseguita da Callimaco, il cui unico interesse, manifestato molte volte nel corso del dramma²³, sembra essere quello di giacere con la giovane (BORSELLINO 1976). Non sono credibili nemmeno le promesse che egli fa a Lucrezia durante la loro notte d'amore, «qualunque volta Dio facessi altro di lui, di prenderla per donna» (V, iv), poiché la differenza d'età tra Nicia e l'innamorato non è così grande da far pensare ad una lunga vita felice insieme dopo la morte dell'attuale marito: se Nicia morisse di vecchiaia, nel giro di una decina d'anni sarebbe seguito da Callimaco, e l'idillio degli innamorati sarebbe presto concluso.

A testimonianza dell'irregolarità del desiderio esclusivamente fisico e, quindi, antisociale di Callimaco, possiamo evidenziare le modalità con le quali viene espresso a più riprese questo afflato erotico, secondo schemi che ricordano l'amor cortese, della poesia trobadorica e stilnovistica, piuttosto che il timido amore del *puer* comico tradizionale²⁴: la descrizione di un intenso desiderio sensuale, fisico, adulterino, scisso dal bisogno di procreare, e che

²³ E con ardore da disperato, già dal primo atto: «E' non è mai alcuna cosa sì disperata che non vi sia qualche via da poter sperare; e benché la fussi debole e vana, la voglia e 'l desiderio che l'uomo ha di condurre la cosa non la fa parer così» (I, i).

²⁴ Nella tradizione comica ellenistico-romana e nelle sue declinazioni rinascimentali, non era comune leggere decise manifestazioni d'amore da parte del *puer* protagonista: egli è solitamente sobrio nell'espressione dei sentimenti, mentre è il *senex* posseduto dall'eros che ne viene travolto e li proclama a gran voce. Leggiamo, ad esempio, un passo dalla *Clizia*, in cui Nicomaco sembra più un fauno di fronte ad una ninfa che uomo: «[...] ma io non sono ancora sì vecchio ch'io non rompessi una lancia con Clizia. È egli però possibile ch'io mi sia innamorato a questo modo?» (II, i).

diventa ragione di vita o di morte²⁵, lo rendeva strutturalmente portatore di valori anticulturali. Callimaco si è pasciuto in quelle corti, non ancora influenzate dall'emersione di una attitudine imprenditoriale e borghese che, invece, nel Rinascimento aveva già invaso Firenze e l'Italia tutta.

Il substrato culturale dei due non potrebbe essere più diverso: la raffinata personalità di Callimaco, sensibile alla cultura, alle arti e alle piacevolezze, è avversaria del rozzo utilitarismo di Nicia e del mondo borghese benestante che egli rappresenta²⁶.

Callimaco presenta tutti i tratti necessari per essere selezionato come capro espiatorio: rispetto alla società fiorentina in cui ora vive, egli è un individuo anomalo, una meteora che non solo non vuole adeguarsi alla categoria di appartenenza e performare gli atti propri della normalità sociale, ma vi si oppone attivamente adoperandosi per compiere un adulterio grave, perpetrato ai danni di un gruppo (la famiglia di Nicia) che rappresenta un sostituto simbolico dell'intera società con una approssimazione quasi perfetta. Per quanto riguarda Nicia, l'abitudine del pubblico (di allora come di oggi) al disprezzo per gli antagonisti comici ce lo farebbe senz'altro valutare come candidato perfetto al sacrificio, non considerando che i suoi tratti vittimari risultano, nella porzione di società rappresentata nel dramma, tutto sommato modesti: possiamo annoverare tra di essi al massimo la limitatezza della sua intelligenza e della sua capacità in ambito professionale, la sua infertilità, ma niente che possa identificarlo come potenziale vittima oltre ogni ragionevole dubbio²⁷,

²⁵ «CALLIMACO: [...] Ma come ho a fare? Che partito ho a pigliare? Dove mi ho a rivolgere? A me bisogna tentare qualche cosa sia grande, sia pericolosa, sia dannosa, sia infame. Meglio è morire che vivere così». Tra tutte le qualità elencate, sarà l'infamia ad essere la prescelta.

²⁶ Le imprese che dovrebbero rendere cosmopolita Nicia, secondo il suo giudizio, fanno sorridere: «NICIA: Quando io ero più giovane, io sono stato molto randagio: e' non si fece mai la fiera a Prato che io non vi andassi; ed e' non c'è castel veruno all'intorno dove io non sia stato. E ti vo' dir più là: io sono stato a Pisa e a Livorno, o va'!» (I, II).

²⁷ Alcuni commentatori alludono ad una presunta omosessualità latente di Nicia, indicando come esagerata e fuori luogo, dunque molto interessata, l'ispezione corporea del giovane malcapitato: «Io lo feci spogliare: e' nicchiava. Io me li volsi com'un cane, di modo che gli parve mille anni di avere fuori e panni: e' rimase ignudo. Egli

tanto più che il suo desiderio di aver figli è estremamente prosociale. Inoltre, occorre sottolineare come il livello intellettuale del *senex* comico tradizionale, o comunque dell'oppositore del protagonista, sia molto variabile di opera in opera²⁸, e non configurare, pertanto, un tratto definitorio della vittima della risata dello spettatore all'interno del genere.

Ma allora perché il sacrificio non riguarda direttamente né Nicia né, ancora più facile, Callimaco? Perché la *Mandragola* arriva a rappresentare due circuiti sacrificali, uno (nella finzione primaria) ai danni di Nicia ed uno (nella finzione secondaria dell'inganno) ai danni del malcapitato giovane? La risposta è semplice: perché Machiavelli vuole mostrare da un lato che le vittime come Nicia, pur colpite dalla violenza unanime del gruppo che si fa beffe di loro, sono in ultima analisi del tutto compatibili con la loro posizione nel sistema sociale, che occuperanno in modo tutt'al più abusivo e risibile. Dall'altro, soprattutto, la spietata rappresentazione della *Mandragola* finisce per mostrare, senza alcuna riprovazione esplicita, la prevalenza della dimensione socioeconomica nell'effettivo compimento di dinamiche sociali come la violenza espiatoria. Nella visione di Machiavelli, insomma, nessun tratto vittimario è abbastanza saliente da prevalere sul potere economico e sociale degli individui: prima di qualsiasi altra caratteristica vittimaria viene la marginalità socioeconomica, che sarebbe come dire che il potere del denaro e le dinamiche relazionali che produce sono capaci anche di invalidare strutture culturali fondative del consorzio umano.

Callimaco e Nicia hanno i mezzi materiali e simbolici sufficienti innanzitutto per funzionare come centro di aggregazione di un gruppo, che identifica nella vicinanza alla strana coppia di 'fratel-

è brutto di viso, egli aveva un nasaccio, una bocca torta, ma tu non vedesti mai le più belle carne: bianco, morbido, pastoso... e de l'altre cose non ne domandare» (V, II). Per quanto mi riguarda ritengo sia più coerente con la mia interpretazione vedere in questa scena l'ennesima prova della semplicità del nostro antagonista, e della sua innata capacità di rendersi ridicolo.

²⁸ Si prenda come esempio Cnemone del *Dyskolos* di Menandro: per quanto burbero e rigido, non si può certo dire che sia uno sciocco, pur essendo senza dubbio l'ostacolo principale al desiderio di Sostrato per la figlia.

li' (Nicia e Callimaco) la certezza di superare la crisi²⁹, e, di conseguenza, per dirigere le istanze potenzialmente distruttive della loro situazione fuori da tale gruppo. Riescono così a proiettarle, sotto forma di violenza unanimemente concordata, su uno sconosciuto che non ha nulla a che fare con i loro problemi, ma che fin dalla prima volta in cui compare nelle parole di Callimaco-dottore è già indicato con ostilità, come un nemico, con l'appellativo dispregiativo di «giovanaccio» (II, vi). La forza centripeta che rinsalda la complicità dei sacrificatori fa sì che tutti accettino come propria la legge della violenza, dell'inganno e dell'immoralità³⁰.

Il giovane che sembra scelto per caso è sì Callimaco travestito, ma ha anche tutti i tratti vittimari sufficienti a porlo alla distanza perfetta dal gruppo per poter essere in grado di assorbirne le tensioni, non essendogli né troppo alieno né troppo simile. Vediamo attraverso quali elementi ci viene presentato il malcapitato: egli è «el piú bello garzonaccio» (IV, ix), che viene trovato «scioperato» (II, vi) ad un orario piuttosto tardo (circa le nove di sera) «solo, in pitocchino, sonando el liuto» mentre canta una canzonetta da taverna (IV, ix); il giovane è insomma descritto come appartenente ad una classe emarginata e senza ombra di dubbio di un ceto di molto inferiore rispetto a quello occupato da Nicia, che non deve così nemmeno temere vendette. Anche il suo sembiante, apposta scelto sano e prestante affinché possa portare a termine il suo compito, è chiaramente costruito in contrapposizione all'inefficiacia fisica del marito di Lucrezia.

È evidente, quindi, come nel loro insieme le caratteristiche del «giovanaccio» lo rendano una sorta di doppio complementare di Nicia. Rispetto a Callimaco, invece, le analogie fisiche di gioventù

²⁹ In momenti diversi tutti i personaggi della commedia entrano a far parte di questo gruppo. L'ultima è Lucrezia, mentre l'unica eccezione, e significativa, è proprio il giovanaccio.

³⁰ Lucrezia è colei che resiste più a lungo di tutti a questa richiesta, ma dopo la notte d'amore con Callimaco elegge a regola permanente della propria esistenza la meschinità condivisa: «Poi che l'astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessore mi hanno condotto a fare quello che mai per me medesima arei fatto, io voglio giudicare che venga da una celeste disposizione che abbi voluto così, [...] e quel che mio marito ha voluto una sera, voglio ch'egli abbia sempre» (V, iv).

e bellezza contano poco, dal momento che è lui stesso a impersonare il giovanaccio travestito; tuttavia, la vistosa differenza di ceti permane e si conferma essere, quindi, la caratteristica privilegiata per la selezione vittimaria nel contesto della *Mandragola*, inverando la tesi per la quale il tipo di società rappresentata organizza i comportamenti ritenuti accettabili seguendo come categoria la condizione economica, e non una regola morale: Callimaco può permettersi di non pensare assolutamente a costruirsi una famiglia in quanto dotato dei mezzi materiali per poter fare, sostanzialmente, quello che vuole. Il potere della coppia dei 'fratelli' nei confronti della vittima è così totalizzante che il crimine indifferenziatore, lungi dall'essere legato alla realtà delle cose, non solo è inventato, proprio come prescriveva Girard, ma addirittura è imposto al sacrificando, che è obbligato a commetterlo, giacendo con Lucrezia.

La scelta di mettere in atto una tale dinamica di potere e violenza³¹ ha in Nicia (l'unico per cui tutto quello che accade è reale e che, quindi, per così dire, non ha attenuanti) profonde radici psichiche e relazionali, indagabili a partire da questo dialogo, dove Nicia reagisce seriamente alla proposta di Callimaco, che invece lo sta semplicemente turlupinando:

- NICIA Cacasangue! io non voglio cotesta suzzacchera. A me non l'appiccherai tu! Voi mi avete concio bene!
- CALLIMACO Sta' saldo! e' ci è rimedio.
- NICIA Quale?
- CALLIMACO Fare dormire subito con lei un altro, che tiri, standosi seco una notte, a sé tutta quella infezione della mandragola: dipoi vi iacerete voi senza pericolo.
- NICIA Io non vo' fare cotesto.
- CALLIMACO Perché?
- NICIA Perché io non vo' fare la donna mia femmina e me becco.

³¹ Mi sembra interessante sottolineare che nel dramma la violenza assume la forma della pozione di mandragola (oltre che di qualche bonaria mazzata), come se Machiavelli stesso fosse consapevole che la violenza è una medicina da somministrare alla società con la giusta posologia nei momenti di malattia generale. È questa, in definitiva, una perfetta sintesi della teoria girardiana della violenza.

- CALLIMACO [...] Sì che voi dubitate di fare quello che ha fatto el re di Francia e tanti signori quanti sono là?
- NICIA Chi volete che io truovi che facci cotesta pazzia? Se io gliene dico, e' non vorrà; se io non gliene dico, io lo tradisco, ed è caso da Otto: io non ci vo' capitare sotto male.
- CALLIMACO Se non vi dà briga altro che cotesto, lasciatene la cura a me.
- NICIA Come si farà?
- CALLIMACO [...] El primo giovanaccio che noi troverremo scioperato, lo imbavaglieremo e a suon di mazzate lo condurremo in casa e in camera vostra al buio. Quivi lo metteremo nel letto, direngli quel che egli abbia a fare [...].
- NICIA Io sono contento, poi che tu di' che e re e principi e signori hanno tenuto questo modo. Ma sopr'a tutto, che non si sappia, per amore degli Otto! (II, vi)

In un genere diverso da quello comico il piano qui presentato avrebbe richiesto ben più di mezza scena per essere digerito dai personaggi, considerata la lista piuttosto lunga di crimini gravi che essi si apprestano a commettere. Tuttavia, l'argomento addotto da Callimaco che riesce facilmente a convincere Nicia è quello della condivisione di tali metodi criminosi con la classe dei potenti, con il «re di Francia e tanti signori quanti sono là». Questo è un esempio perfetto di quello che Girard chiama desiderio mimetico mediato esternamente (GIRARD 1961): nella psiche del soggetto desiderante, condividere desideri (e azioni) con figure che occupano posizioni di potere, o in generale che posseggono un certo prestigio, equivale a condividere parte della loro consistenza ontologica, che colui che desidera percepisce essere maggiore e avere più valore della propria. Emulando queste figure Nicia si sente in parte come loro, legittimato, cioè, nel compiere simili atti impunemente: «Io sono contento, poiché tu di' che e re e principi e signori hanno tenuto questo modo». L'implicito logico di tutta la scena è che il re di Francia è re per due motivi, 1. *benché* abbia commesso nefandezze, e 2. *perché* ha commesso nefandezze. Alla stessa maniera, anche Nicia riceverà il suo premio, apparterrà finalmente a pieno titolo alla categoria apicale della

società, 1. *benché* abbia corrotto un frate, costretto la propria moglie a giacere con uno sconosciuto, ucciso un uomo, e 2. proprio *perché* ha fatto tutte queste cose. Nicia aderisce volentieri alla legge del più forte perché i suoi modelli sono i detentori del potere, che sono testimonianze viventi e vincenti proprio di quella legge.

Dietro alla dinamica sacrificale vera e propria che Nicia è convinto di mettere in atto, si conclude quella metaforica proprio ai suoi danni. Dopo la notte d'amore tra i due giovani amanti, infatti, la decisione di Lucrezia, che recupera *in extremis* la propria agentività per usarla in maniera immorale (proprio come le hanno insegnato tutti gli altri personaggi), è di rendere il rapporto adulterino stabile, destituendo Nicia dalla carica 'pratica' di marito, e mantenendocelo solo come facciata, dietro alla quale sopravvive un insieme di menzogne che non saranno mai svelate, grazie alle quali, però, saranno garantiti benefici e vantaggi al maggior numero di personaggi: questa è l'essenza sacrificale dell'antagonista.

Lucrezia stessa conferma l'espulsione effettiva del marito nel colloquio amoroso con Callimaco: «Però io ti prendo per signore, patrone, guida: tu mio padre, tu mio difensore e tu voglio che sia ogni mio bene» (V, iv). In maniera estremamente aderente alla teoria girardiana, poi, il sacrificio reale trova una giustificazione istituzionale nel sacro sistema della religione cattolica: proprio Nicia dice «farò levare e lavare la donna, farolla venire alla chiesa a entrare in santo» (V, ii). Ed è proprio in chiesa che Nicia abdica inconsapevolmente anche dalla carica 'formale' di marito quando unisce le mani ai giovani come in un grottesco rito nuziale: «Maestro [rivolto a Callimaco], toccate la mano qui alla donna mia. [...] Lucrezia, costui è quello che sarà cagione che noi aremo uno bastone che sostenga la nostra vecchiezza» (V, vi). Celebrazione che si conclude ancor più beffardamente con la consegna da parte di Nicia delle chiavi della propria abitazione ai due ingannatori Callimaco e Ligurio: «E vo' dar loro [Callimaco e Ligurio] le chiavi della camera terrena» (V, vi).

La mancanza nella *Mandragola* di uno svelamento generale finale e la cristallizzazione della realtà intorno all'inganno è la conferma che questo modo di agire e di pensare paga. È anche

la conferma di uno degli assunti teorici di Girard sulla dinamica del capro espiatorio: la sua capacità di funzionare effettivamente da parafulmine per le tensioni interne al gruppo non ha nulla a che vedere con la realtà del crimine, né con la verità dei tratti vittimari, ma solo con la convinzione dei sacrificatori e la marginalità dell'espulso. Non ha davvero importanza che la pozione di mandragola non abbia alcun effetto reale, o che il giovane scelto apparentemente a caso sia in realtà Callimaco travestito: l'accordo raggiunto tra il pubblico e personaggi, ovvero tra Callimaco-dottore, Ligurio, Nicia, Fra Timoteo, Sostrata, Lucrezia, finisce per trasformare il falso in vero. La *Mandragola* ci pone di fronte, insomma, sia ad una nuova declinazione della commedia d'inganno ellenistico-romana, sia ad una trattazione inedita e approfondita dei meccanismi propri della dinamica espiatoria presente in tale tradizione letteraria, che in ultima analisi sviluppano e allargano anche le posizioni teoriche dello stesso Girard su questo tema.

MATTEO PIANIGIANI
Università di Pisa
matteopiani@outlook.it

ENGLISH TITLE

Beyond the Comedy of Deception: Machiavelli, Girard, and the Limits of Scapegoating

ABSTRACT

The article examines Niccolò Machiavelli's *Mandragola* as a unique case within the tradition of classical and Renaissance comedy, arguing that it departs significantly from the conventional comic structure based on the restoration of social order. Drawing on René Girard's theory of the scapegoat, the study analyzes how Machiavelli transforms the typical 'comedy of deception' by leaving the central trick unresolved and by stabilizing, rather than resolving, the disorder it generates. Unlike classical models in which deception leads to the reaffirmation of social norms, *Mandragola* exposes a society grounded in deception, violence, and self-interest as permanent conditions. The doubling of sacrificial dynamics – targeting both the deceived husband and an external

victim – reveals that no character is morally exempt and that social cohesion depends on the marginalization of the weakest. Ultimately, the play undermines the reassuring ideological function of comedy, offering instead a politically and philosophically charged vision of human relations in which truth is subordinate to utility and power.

KEYWORDS

Machiavelli — Mandragola — Comedy of Deception — Scapegoat Theory — René Girard — Plautus — Terence

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BORSELLINO N., *Machiavelli*, Bari 1976.
- DELL'AVERSANO C., *Fenomenologia del corpo comico. Il grottesco di Bachtin e la commedia di Aristofane*, «Maia» 68, 2016, 766-82.
- DELL'AVERSANO C., *Il giro della prigione*, Pisa 2025.
- DIONISOTTI C., *Machiavellerie*, Torino 1980.
- FIDO F., *Machiavelli 1469-1969: Politica e Teatro nel Badalucco di Messer Nicia*, «Italica» 46, 1969, 359-75.
- FIGORILLI M.C., *Machiavelli plautino. Qualche scheda teatrale*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione» 13, 2016, 89-104.
- FRYE N., *Anatomia della critica*, Torino 1993 (*Anatomy of Criticism*, Princeton 1957).
- GIRARD R., *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris 1961.
- GIRARD R., *La violenza e il sacro*, tr. it. O. FATICA, E. CZERKL, Milano 1980 (*La Violence et le Sacré*, Paris 1972).
- GIRARD R., *Il capro espiatorio*, tr. it. C. LEVERD, F. BOVOLI, Milano 1987 (*Le bouc émissaire*, Paris 1982).
- GRILLI A., *Forme del gamos comico: semantica e ideologia delle strutture temporali nella commedia attica antica*, «Dioniso» n.s. 10/11, 2020-2021, 141-223.
- GRILLI A., *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*, Pisa 2021.
- HULLIUNG M., *Machiavelli's Mandragola: A Day and a Night in the Life of a Citizen*, «The Review of Politics» 40/1, 1978, 32-57.
- INGLESE G., *Sei note preliminari alla "Clizia"*, in Id. (ed.), *N. Machiavelli, Clizia, Andria, Dialogo intorno alla nostra lingua*, Milano 1997, 6-7.

- JANKO R. (ed.), *Aristotle: Poetics*, Indianapolis-Cambridge 1987.
- MARTINEZ R.L., *Comedian, Tragedian: Machiavelli and Traditions of Renaissance Theater*, in J.M. NAJEMY (ed.), *The Cambridge Companion to Machiavelli*, 2010, 206-22.
- MAURON C., *Psychocritique du genre comique*, Parigi 1985.
- PARRONCHI A., *La Prima Rappresentazione Della Mandragola: Il Modello per l'apparato - L'allegoria*, «La Bibliofilia» 64/1, 1962, 37-86.
- PATANÉ A., PATANÉ S., *La Mandragore de Machiavel, ou comment éviter un Divorce à l'italienne*, «Arrêt sur scène / Scene Focus» 14, 2025, <<https://journals.openedition.org/asf/9855>> (ultimo accesso 18 marzo 2026).
- PEDULLÀ G., *On Niccolò Machiavelli*, New York 2023.
- PICONE M., *Struttura della "Mandragola"*, «Rassegna europea di letteratura italiana» 19, 2002, 103-16.
- RAIMONDI E., *Politica e commedia: dal Beroaldo al Machiavelli*, Bologna 1972, 235-52.
- STOPPELLI P., *La Mandragola: storia e filologia*, Roma 2005.
- STOPPELLI P. (ed.), *N. Machiavelli. Mandragola*, Milano 2006.
- STOPPELLI P. (ed.), *N. Machiavelli. Teatro*, vol. I, Roma 2017.
- SUMBERG T.A., *La Mandragola: An Interpretation*, «The Journal of Politics» 23/2, 1961, 320-40.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di aprile 2026