

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2020/2021 - nuova serie, nn. 10/11

Edizioni ETS

journal.edizioniets.com/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, Giovanni Cerri,
Maria Grazia Ciani, Giulio Ferroni, Erika Fischer-Lichte, Hellmut Flashar,
Helene Foley, Nadia Fusini, Delia Gambelli, Mario Martone, Marianne McDonald,
Bernd Seidensticker, Richard Tarrant, Giuseppe Voza

Editorial board

Elena Maria Fabbro (Università di Udine)
Massimo Fusillo (Università dell'Aquila)
Maria Serena Mirto (Università di Pisa)
Caterina Mordeglia (Università di Trento)
Francesco Morosi (Università di Pisa)
Maria Pia Pattoni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano-Brescia)
Gianna Petrone (Università di Palermo)

Editorial assistant

Elena Servito

Journal layout

Fabio Impera

Graphics

Carmelo Iocolano

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

ISBN 978-884676172-9

IL MONDO DI ARISTOFANE

Forme e problemi della commedia attica antica

A cura di Alessandro Grilli e Francesco Morosi

7	ALESSANDRO GRILLI - FRANCESCO MOROSI Aristofane: interpretazione e interpretazioni
	PARTE PRIMA: PERSONAGGIO E INDIVIDUO
39	GUIDO PADUANO Riflessioni sull'eroe comico
57	FRANCESCO MOROSI - GUIDO PADUANO Fenomenologia del piacere sessuale nel teatro di Aristofane
	PARTE SECONDA: SPAZIO E TEMPO
109	FRANCESCO MOROSI La scena del potere. Per una semantica dello spazio teatrale nella commedia di Aristofane
141	ALESSANDRO GRILLI Forme del <i>gamos</i> comico: semantica e ideologia delle strutture temporali nella commedia attica antica
	PARTE TERZA: FILOSOFIA E RELIGIONE
227	ROSSELLA SAETTA COTTONE - LUISA BUARQUE DE HOLANDA Le retournement du chœur et l'appropriation comique de la tragédie dans les <i>Nuées</i> d'Aristophane : un dialogue
255	ANTON BIERL The Deeper Structure of Religious Discourse in Aristophanes' <i>Wealth</i> : Plutos, the Eiresione, Metaphor, and the Reevaluation of the Vegetation Paradigm
299	Riferimenti bibliografici

Aristofane: interpretazione e interpretazioni

1. Contrariamente alle apparenze, la commedia di Aristofane pone problemi di interpretazione più difficili di molte forme 'serie', sia antiche che moderne. La sua collocazione nel sistema dei generi ne fa una forma 'leggera', pensata in astratto per una fruizione di scarso impegno. È verosimile che così fosse anche nell'Atene di Aristofane, dato che i contenuti ideologici o politici (che sono, come ben sappiamo, di rilevanza cruciale in questo autore) sono articolati nei testi come se dovessero affermarsi contro un pregiudizio diffuso: in una premessa alla sua anticonformistica eziologia della guerra del Peloponneso (*Ach.* 496 ss.), il protagonista Diceopoli rivendica la rilevanza del discorso comico, sostenendo che «anche la commedia sa che cos'è giusto» (v. 500: τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τραγωδία), implicando nell'uditorio, con quella stessa rivendicazione, un senso comune sbilanciato in direzione opposta.

Per molto tempo, gli studiosi hanno dato per acquisita la polarità tra comico e serio, e, rovesciando il pregiudizio del pubblico ordinario, hanno concentrato a tal punto l'attenzione sui contenuti seri della commedia da ridurre implicitamente il comico a una sorta di componente superfetatoria: il *corpus* aristofaneo è stato infatti preso in esame non di rado, e con sorprendente buona fede, a partire dall'idea che il suo contenuto si identificasse con una sorta di messaggio 'serio', di contenuto in prevalenza politico, ma anche sociale e culturale in senso lato, nascosto dietro la superficiale leggerezza dei testi¹. Aristofane stesso, del re-

¹ Sul grado di 'serietà' della commedia aristofanea e del suo messaggio si sono combattute, e si combattono, aspre battaglie critiche: diverse posizioni emergeranno nelle prossime pagine; in generale, ci pare che la critica, anche quella più avvertita (cfr. p. es. SILK 2000, spec. 301-49), tenda a limitare il discorso all'attendibilità del messaggio

sto, esplicita la compresenza di serio e faceto in un famoso passo delle *Rane*, dove il Coro rivolge una preghiera a Demetra e sovrappone, con polisemia metateatrale, il discorso della commedia al riso del rituale demetriaco (vv. 389-93):

καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἰ-
 πείν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ
 τῆς σῆς ἐορτῆς ἀξίως
 παῖσαντα καὶ σκώψαντα νι-
 κήσαντα ταινιοῦσθαι².

Lascia che io dica molte cose ridicole, molte serie, e dopo aver danzato e deriso in modo degno della tua festa fa' che io sia incoronato vincitore.

In questo caso l'accostamento non implica la commistione indiscindibile (e paritaria) dei due elementi³, ma li presenta come momenti separati, avallando in qualche misura la scelta di chi ha voluto concentrarsi solo sui contenuti seri trascurando gli elementi più direttamente legati al riso. L'idea che il 'messaggio' serio sia la dimensione ultima del significato anche in un testo comico, peraltro, non è un limite specifico degli studi aristofanei, ma rispecchia un orientamento ermeneutico che ha dominato il XIX secolo e si è mantenuto nel XX, protraendosi in molti casi fino a oggi, e che consiste nel considerare il testo letterario come involucro di un 'messaggio' che costituisce il vero oggetto

politico della commedia antica; come si vedrà, invece, quello della serietà è un concetto polivalente, che certamente interseca il messaggio politico ma lo trascende.

² Da qui in avanti, se non altrimenti specificato, il testo di Aristofane è citato nell'edizione di WILSON 2007.

³ Una ricognizione storico-letteraria dello *spudaiogeloion* nell'antichità in GIAN-GRANDE 1972 (a pp. 15-6 osservazioni al passo delle *Rane*). Da notare che in questi versi la struttura sindetica (πολλὰ μὲν γέλοιά ... πολλὰ δὲ σπουδαῖα) adombra un'alternanza di momenti. Ma un'opposizione distintiva del farsesco al serio non è il giusto modo di intendere il comico aristofaneo: nel rivendicare la propria superiorità sui poeti colleghi e rivali, Aristofane non insiste sulla maggiore serietà, ma sulla migliore *qualità comica* dei suoi testi. Una prova è nella parabasi delle *Nuvole seconde* (vv. 518 ss.), dove una forma di comicità complessivamente 'sofisticata' (v. 521-2: ... ὑμᾶς ἡγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιούς | καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμωδιῶν κτλ) viene opposta alla pochezza del repertorio farsesco tradizionale (vv. 524-5: ... εἴτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν | ἡττηθεὶς οὐκ ἄξιος ὢν).

dell'interpretazione (ci torneremo sopra alla fine di questa *Introduzione*).

Comunque si voglia intendere il rapporto fra comico e serio, è innegabile che la tensione fra i due poli costituisca un problema ineludibile, che rende l'interpretazione del *corpus* aristofaneo un processo arduo e complesso. Questa difficoltà ha cause strutturali e ben note: in primo luogo, come in tutte le forme drammatiche, il testo dà voce all'interazione immediata di più personaggi, senza che una voce narrante orienti la lettura complessiva dei punti di vista a confronto. Nel caso di Aristofane, peraltro, questo limite, che rende spesso difficile o impossibile individuare un 'messaggio' unilaterale in un dramma tragico⁴, è attenuato da elementi come il metadiscorso parabatico, in cui la voce del poeta affiora con grande nitidezza (anche se non sempre questo aiuta a sciogliere i dubbi sul significato complessivo, come mostra il caso delle *Nuvole*). In realtà, anche la nettezza delle contrapposizioni dialettiche dovrebbe in linea di principio rendere più immediata la lettura delle commedie di Aristofane rispetto ad altri drammi. Lo scontro del protagonista con l'antagonista, ad esempio, è in genere così marcato in Aristofane da non porre problemi al riconoscimento della tendenza generale della singola opera: ridere, in Aristofane, significa tendenzialmente ridere *con* il protagonista *di* e *contro* i suoi avversari. Ma casi come le *Nuvole*, e ancor più *Cavallieri* e *Vespe*, cambiano di nuovo le carte in tavola, mettendoci di fronte a situazioni in cui l'adesione emotiva su base drammatica e la condivisibilità etica del messaggio politico risultano tutt'altro che allineate: da che parte sta il testo delle *Vespe*? dalla parte del bempensante Bdelicleone, con la sua stringente demistificazione degli abusi addebitabili alla democrazia radicale? o del vecchio

⁴ Anche senza esitare in uno scontro innegabilmente aporetico come le *Baccanti* euripidee, molti drammi tragici, a partire dall'*Orestea* e forse già dai *Sette contro Tebe* (GRILLI 2018), evitano di impostare i conflitti in modo univocamente sbilanciato, favorendo una rappresentazione sfumata e problematica delle opposizioni, tanto dei punti di vista quanto dei sistemi di valore. Se vogliamo credere a Platone, del resto, è ben noto come la sua scelta della scrittura dialogica mirasse a favorire l'espressione testuale di una ricerca dialetticamente costruita, in opposizione a una verità enunciata come dogma (cfr. Plat. *Ep.* 734^{2E} ss.; *Phd.* 273^E ss.).

Filocleone, che con la sua forza vitale riesce non solo a mobilitare la simpatia incoercibile del destinatario⁵ ma a travolgere ogni tentativo di controllo da parte di suo figlio?

L'occasionale ambivalenza dei conflitti nei testi di Aristofane, che rende impossibile capire, ad esempio, come possa un protagonista drammaticamente positivo essere anche indubbiamente negativo sul piano morale, dipende in larga misura dalle peculiarità del comico e del riso, la cui natura si manifesta appunto come duplicità e scontro dialettico. Il discorso comico è infatti duplice *a priori* in quanto formazione di secondo grado, che nasce dal disinnescamento e dalla demistificazione di dati *logicamente* preesistenti⁶. Al tempo stesso, questa duplicità si realizza in una tensione dialettica, che può essere spiegata in vario modo – come opposizione tra organico e meccanico; tra repressione e represso; tra regola e infrazione⁷.

La natura dialettica del comico ha un'ovvia conseguenza, che purtroppo non è sempre presente alla coscienza degli studiosi di Aristofane: essa rende la contraddizione un elemento *strutturale* del significato. Per la natura stessa del riso, il comico non può enunciare alcun contenuto proposizionale senza che almeno una componente, logica o pragmatica, ne metta in crisi, almeno parzialmente, la validità. Aristofane è il poeta che ha scritto: «Non

⁵ Come ammette significativamente DOVER 1972, 125-7, che si stupisce del contrasto fra la simpatia suscitata dal personaggio e i suoi errori patenti in campo politico e morale.

⁶ In quanto irrisoluzione di qualcosa, ogni enunciato comico implica per definizione un contenuto di primo grado, al quale esso si contrappone con intenti critici e latamente aggressivi. Il comico si costituisce, cioè, come *reazione* a una prospettiva 'seria', cui esso si oppone come sovversione, parodia, demistificazione, critica, distanziamento.

⁷ Alludiamo sinteticamente ad alcune delle posizioni più importanti nell'immenso dibattito teorico sulle radici del riso e dell'umorismo. Il conflitto tra organico e meccanico è valorizzato in particolare da BERGSON [1900] 2007 (su cui PRUSAK 2004); quello tra repressione e represso, notoriamente, da FREUD [1905] 1972 (per una sistematizzazione della teoria del comico letterario su questi presupposti vd. D'ANGELI, PADUANO 1999); quello tra regola e infrazione da RASKIN 1985 e ATTARDO 1994 e 2001. Per una rassegna teorica in prospettiva antropologica si veda invece CECCARELLI 1988. Anche nel campo dell'antichistica non sono mancati studi sulle teorie dell'umorismo, specialmente se applicate alla commedia antica: cfr., negli ultimi decenni, HALLIWELL 2008, SOMMERSTEIN 2009 e, in parte, KIDD 2014; per una sintesi aggiornata, HALLIWELL 2014.

mi persuadi neanche se mi persuadi» (*Pl.* 600: οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἢν πείσης), un'affermazione esilarante e memorabile che ha, tra gli altri, il merito di esprimere con la chiarezza più cristallina quel conflitto tra logiche diverse cui la duplicità del comico può essere in ultima analisi ricondotta. La persuasione, operazione che molti vorrebbero riconducibile a una logica unitaria e universale⁸, è di fatto la risultante di una rete complessa di fattori che coinvolgono massicciamente le logiche alternative in cui si esprime la dimensione emozionale della psiche – in particolare l'orizzonte dei desideri e delle pulsioni individuali. Per quanto Penia abbia ragione sul piano argomentativo, Cremilo respinge al mittente la possibilità stessa di vedere la ragione prevalere sul desiderio; nel far questo, il protagonista non confuta il discorso dell'avversario con argomenti omogenei e contrapposti, ma sovrappone al piano della ragione analitica di Penia il piano di una verità viscerale radicata nel desiderio (che il dibattito esplicita ai vv. 492 e 509): a validarla è in primo luogo l'adesione di cui egli gode come personaggio per la risonanza che i desideri da lui espressi trovano nella sfera emotiva del destinatario.

È innegabile, insomma, che le tensioni dialettiche siano un elemento ubiquitario e sostanziale nella produzione del significato in un testo come la commedia di Aristofane. Questo spiega perché affrontarne l'interpretazione presupponga uno strumentario teorico atto a rendere conto in maniera analitica di quelle tensioni. Ecco perché tra le opzioni metodologiche degli studi raccolti in questo volume la prospettiva freudiana, benché non esclusiva, è comunque largamente rappresentata. Essa si fonda infatti su una teoria dell'umorismo aggressivo (FREUD [1905] 1972), visto come

⁸ Il tentativo di fornire una versione logicamente rigorosa di argomentazione è al centro dell'impresa teorica del filosofo Stephen Toulmin ([1958] 2003), che arricchisce di elementi ulteriori il modello classico del sillogismo ed è a tutt'oggi prevalente negli studi di teoria dell'argomentazione. Ma i limiti dell'ottimismo toulminiano sono evidenti se messi a sistema con modelli alternativi, come quello della *nouvelle rhétorique* di Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca ([1958] 1966). Ancora una volta, l'opposizione è tra chi mira a elaborare modelli semio-linguistici validati da tratti formali 'impersonali' e chi invece insiste sulla rilevanza ineludibile di un campo di accordo preliminare costruito e circoscritto tra l'oratore e un suo specifico uditorio. Per uno sviluppo della linea perelmaniana vd. DELL'AVERSANO, GRILLI 2005.

l'espressione neutralizzata di un contenuto antisociale che supera le barriere della repressione. Questo superamento ha luogo peraltro solo a prezzo di un'attenuazione, che si realizza sul piano formale e che si risolve di norma in un'espressione ambivalente⁹. Nella battuta con cui Freud illustra la tecnica del motto secondo il suo modello dialettico¹⁰, il neologismo «famillionär» emerge come formazione di compromesso tra le esigenze di una versione socialmente accettabile, in cui i modi del ricco barone Rotschild sono «familiär» («familiari»), cioè urbani e alla mano, e la versione repressa «millionär» («milionario»), che sottolinea come nei modi del ricco sia comunque percepibile un fondo di alterigia. La formazione di compromesso favorita dalla parziale coincidenza dei significanti permette di articolare la versione sovversiva de-pragmatizzandone la carica aggressiva: la battuta umoristica non è un insulto, e sublima in eleganza formale un'energia che avrebbe altrimenti una carica minacciosa. Questo spiega tra l'altro la rilevanza cruciale della dimensione linguistica ed espressiva del comico, che permette ad Aristofane di manifestare l'odio più viscerale (ad esempio quello per Cleone) entro i confini controllati della forma (dall'invenzione drammatica, alla struttura metrica e musicale del testo, alla logica delle singole battute di spirito).

Il modello freudiano dell'umorismo aggressivo si rivela produttivo per l'analisi letteraria anche per un altro aspetto: nel percorso teorico delineato da Freud, infatti, il riso non presuppone una dinamica a due poli, ma una situazione triangolare, in

⁹ Non è un caso che la teoria freudiana dell'umorismo, imperniata su una formazione di compromesso capace di dar spazio *contemporaneamente* alle istanze repressive e alle pulsioni represses, sia stata assunta come punto di partenza per quella che ci sembra la più convincente applicazione del freudismo alla critica letteraria (ORLANDO [1965, 1973²] 1992), un'applicazione che riconosce nella costante tensione tra forze antagonistiche il principale tratto della significazione letteraria. In quanto formazione di compromesso realizzata anche tramite un dirimente apporto del significante, la letteratura si può pensare *in toto* come una forma di 'ritorno del represso' che si attua con una dinamica analoga alla struttura freudiana del *Witz*.

¹⁰ FREUD [1905] 1972, 14 ss.: la battuta è tratta dai *Reisebilder* di Heine, e attribuita a un amburghese che si vanta con Heine di una sua interazione con il famoso Salomon Rotschild. Il racconto si conclude con le parole citate da Freud: «"Come è vero Dio, signor dottore, stavo seduto accanto a Salomon Rothschild e lui mi ha trattato proprio come un suo pari, con modi del tutto familionari."» (ivi, 14).

cui l'aggressione del derisore al deriso coinvolge un pubblico di coridenti (FREUD [1905] 1972, cap. 5, spec. 129 ss.). Il riso non è altro che il segno di un legame di solidarietà tra il derisore e i coridenti, che *ipso facto* si configurano come complici nell'aggressione formalmente attenuata dell'umorismo. Il pubblico, benché assente dalla codifica testuale della derisione, è però un tassello imprescindibile per il funzionamento semiotico e psico-sociale dell'enunciato. Ecco perché accanto all'approccio freudiano la rilevanza del comico in Aristofane raccomanda altresì di valorizzare la prospettiva del *reader-response criticism* (ISER [1976] 1978). L'estetica della ricezione è infatti il solo metodo critico-letterario capace di rendere conto in modo sistematico e produttivo del ruolo che il destinatario assume nelle dinamiche di produzione del significato. Beninteso, questo ruolo è fondante in qualsiasi discorso letterario, ma la tessitura umoristica del testo aristofaneo rende particolarmente cospicua la rilevanza della risposta estetica, che tramite l'ilarità del destinatario fornisce un importante criterio di validazione del testo come enunciato comunicativo.

Tra i non pochi aspetti in cui possiamo cogliere la duplicità dei fattori insiti nel comico e nell'umorismo aggressivo, quello che forse pone i problemi più profondi e delicati è il regime di ironia¹¹. Si tratta di una dimensione enunciativa possibile e attestata in tutti i generi testuali ma decisamente ubiquitaria nelle commedie di Aristofane. Per chiarire il discorso, peraltro, è opportuno a nostro giudizio distinguere tra due diverse accezioni di ironia: da un lato abbiamo l'ironia palese, quella in cui l'enunciato afferma, come da manuale, il contrario di ciò che chi parla vuole dire¹². Quando Cremilo interagisce con la vecchia innamorata (*Pl.* 959 ss.), gli apprezzamenti che egli esprime sul giovanotto e sulla sua presunta dedizione (vv. 986-7; 992; 1003) sono un esempio di questo tipo di ironia, dove l'ilarità presupposta

¹¹ Tra gli studi d'insieme sull'ironia in letteratura vanno ricordati almeno MUECKE [1970] 1982; ALMANI 1984; BALLART 1994; HUTCHEON 1994; HAMON 1996. Una ricostruzione storica delle trasformazioni del concetto in DANE 1991.

¹² LAUSBERG [1973] 1990³, §§ 902-4 esamina approfonditamente la terminologia antica e le varie forme di dissimulazione presupposte dal distacco ironico.

nel destinatario è confermata precisamente dalla mancata reazione della vecchia, che, conformemente al suo ruolo di spalla, non raccoglie le provocazioni e prosegue imperterrita il suo discorso di autoinganno (mentre alle battute esplicitamente aggressive come quella del v. 972 risponde col riconoscimento metadiscorsivo della derisione: σκώπτεις, «Tu mi prendi in giro», v. 973).

Ben diverso è il caso dell'ironia latente, vale a dire di una dimensione ironica degli enunciati che si realizza in una vera e propria ambivalenza indecidibile. Per alcuni studiosi (ALMANZI 1984), questa è la sola *vera* dimensione ironica nel testo letterario, e colloca la categoria estetica dell'ironia in una prospettiva affine alla definizione todoroviana di 'fantastico'¹³. La nostra opinione è che il ruolo dell'ironia latente nel testo di Aristofane – quello che Eduard Fraenkel chiamava la «magic wand of irony»¹⁴ – vada invocato con la massima cautela, e solo dopo aver considerato ed escluso esplicitamente tutte le altre opzioni. Ricorrere troppo facilmente all'ironia latente comporta il rischio di trovarsi con un *corpus* di testi che potrebbero voler dire qualsiasi cosa ma anche, ironicamente, l'esatto contrario. Soprattutto, la prevalenza del regime di ironia latente obbligherebbe a considerare le commedie di Aristofane come *théâtre dans un fauteuil*, testi cioè che realizzano appieno il loro potenziale di significato nella meditazione ponderata. Sappiamo bene che non è così, o che è così solo per un uditorio limitato e molto lontano da quello implicito nei testi: l'ironia latente presuppone infatti una *riflessione*, cioè una reazione estetica mediata da una considerazione analitica, mentre la comicità sollecita una *risposta* immediata, che si colloca su un livello psichico molto più profondo¹⁵. Non c'è dubbio che il teatro di Aristofane sia pensato e messo in scena in primo luogo per il pubblico della rappresentazione, un pubblico legato dunque ai percorsi

¹³ Com'è noto, TODOROV 1970 valorizza gli aspetti di ambivalenza e di sospensione del giudizio nella spiegazione dei fenomeni rappresentati nel testo, e approda a una definizione di fantastico che lo associa precisamente alla condizione di incertezza tra le due opposte modalità dello strano e del meraviglioso.

¹⁴ FRAENKEL [1950] 1962, III, *ad* Aesch. Ag. 1523 f.

¹⁵ Ringraziamo Carmen Dell'Aversano per questa produttiva distinzione.

della risposta comica e dell'adesione agli schieramenti drammatici molto più che alle ruminazioni sottili della lettura critica. Certo, quello di Aristofane era un pubblico vasto e vario, in parte rozzo, e sicuramente diversi livelli di acume tra gli spettatori potevano dar luogo a letture diverse della tendenza generale di uno stesso dramma¹⁶. Ma non c'è dubbio che le reazioni immediate di questo pubblico sono stimulate e orchestrate nel testo in modi che non permettono di liquidarle come irrilevanti o secondarie. Se l'ironia latente fosse la chiave di lettura ultima degli *Uccelli*, per dire, dovremmo concordare con chi interpreta quella commedia come una stoccata ironica contro l'utilità politica di un uomo forte (MAGNELLI 2017). Ma sarebbe certo fare torto al dato – evidente e innegabile – che l'adesione empatica del destinatario accompagna l'impresa di Pisetero dall'inizio alla fine della commedia come un percorso positivo, dove la marioleria dell'eroe può sì avere zone d'ombra, ma è comunque un fattore di entusiasmo trascinate e senza residui, come conferma il tripudio dell'apoteosi finale.

2. Questo volume si propone dunque di raccogliere la sfida e sperimentare come gli strumenti dell'interpretazione letteraria possano concorrere a una migliore comprensione del teatro di Aristofane. Sul piano teorico, il nostro scopo è più precisamente rivendicare la *priorità* dell'approccio letterario, giacché le interpretazioni di Aristofane, protese pervicacemente verso un'asintotica ricostruzione del contesto, rivelano le maggiori carenze proprio nella corretta valutazione dei tratti di codice. Gli elementi della forma letteraria, e dunque i meccanismi di significazione legati tanto ai parametri del genere letterario quanto alla dimensione letteraria del singolo testo, costituiscono un livello semioticamente

¹⁶ Lo stesso Aristofane, rivolgendosi ai giudici teatrali delle *Ecclesiazuse* (vv. 1155-6), li immagina con diverse preferenze – alcuni più intelligenti, e dunque in grado di apprezzare i contenuti, altri più amanti del riso e dunque inclini a valorizzare gli elementi comici. Da notare che l'invito implica che la commedia soddisfi comunque entrambe le esigenze. Il problema della competenza del pubblico teatrale in genere nell'Atene classica è discusso in maniera sistematica da REVERMANN 2006; per considerazioni specifiche sul pubblico della commedia di Aristofane si veda invece SLATER 1999.

sovraordinato rispetto al rapporto pure innegabile tra il testo e il suo contesto (storico-politico, religioso, sociale, culturale). Di conseguenza, la valutazione di elementi contestuali a partire dal testo delle commedie impone in primo luogo di prendere coscienza del 'repertorio' presupposto dal testo nel suo destinatario implicito.

Secondo Iser ([1976] 1978, 70), il repertorio

consists of all the familiar territory within the text. This may be in the form of references to earlier works, or to social and historical norms, or to the whole culture from which the text has emerged— in brief, to what the Prague structuralists have called the «extratextual» reality.

Nel caso di Aristofane, l'interpretazione deve tener conto del fatto che il repertorio è particolarmente ricco di riferimenti alla realtà extratestuale; tuttavia, è dovere dell'interprete distinguere tra i dati che hanno una conferma esterna e indipendente e gli altri, per i quali sussiste sempre il rischio dell'autoschediasma. In questi casi, la portata referenziale dell'informazione è comunque inferiore al significato che si può evincere in base al codice letterario. Un poeta comico non scrive per informare, ma per costruire mondi discorsivi in cui il significato di ciascun elemento dipende in primo luogo dal suo rapporto con gli altri segni dell'insieme.

Queste osservazioni non sono del tutto incompatibili con un approccio storicistico all'analisi del testo letterario, come mostrano alcune considerazioni sensate e condivisibili di Christopher Pelling in uno studio monografico sull'uso storico dei testi letterari (PELLING 2000): Pelling non si limita infatti a sottolineare la rilevanza del destinatario per la determinazione del significato («Texts have audiences, and our texts were performed for real people», *ivi*, 246), e a porsi il problema di determinare «what we may detect about those people from the texts themselves» (*ibid.*), ma colloca esplicitamente questo approccio in una prospettiva critico-letteraria: «in the terms of reader-response theory, [our project has been] to investigate the audience 'inscribed in the text', and infer what we can about the real audience» (*ibid.*). Nel valutare i testi e i personaggi del dramma antico, Pelling riconosce giustamente la rilevanza della reazione empatica del desti-

natorio, visto che l'effetto del testo letterario «is more a question of dispensing emotion rather than passing moral verdicts» (ivi, 248). In generale, Pelling raccomanda il seguente, condivisibile principio operativo: le indicazioni storiche sono informative se e solo se confortate da fonti esterne¹⁷, e solo tenendo conto delle implicite finalità dell'effetto estetico: «The crucial question is 'what do the audience need to know if the scene is to make sense?', both literal sense (so that it will not be distractingly bewildering) and comic sense (so that it will be funny)» (ivi, 130-1).

Naturalmente questo è precisamente il percorso dell'analisi *reader-oriented*, anche se Pelling sceglie esplicitamente di astenersi dal battere un preciso percorso critico-letterario (ivi, ix: «The reason is again one of space, and awareness of my limitations»). Per quanto legittima risulti la sua scelta, e per quanto acute e condivisibili siano molte delle sue analisi concrete, una posizione come quella di Pelling si mantiene, nel caso di Aristofane, pericolosamente esposta ai rischi dello storicismo ingenuo, nel momento in cui continua a porsi la domanda ben nota ('che informazioni mi dà il testo sul suo contesto storico?') senza una visione *analitica* della dimensione letteraria¹⁸. Il prin-

¹⁷ E dunque, ribaltando la prospettiva, è possibile concludere che Aristofane può raramente essere utilizzato come fonte storica *indipendente*.

¹⁸ Un esempio indicativo è a p. 127: «A sausage-seller could evidently not really climb to political stardom overnight and rout the Paphlagonian; but what is the nearest conceivable real-life pattern on which the idea feeds? Might someone of much higher social status achieve success which was almost as sudden? Or would a slower rise be conceivable for someone of low status but not that low? Or neither?». Questa frase dimostra il pericolo imminente nella prospettiva storicistica *in sé*: pur con tutte le cautele del caso, lo scopo ultimo è sempre decidere in che misura sia possibile *cavare via* dal testo qualcosa di credibile sul contesto. Questo non è illegittimo *a priori*, ma lo diventa nella misura in cui l'attenzione orientata in modo prevalente in quella direzione non riesce mai a mettere a fuoco le linee guida che una maggiore consapevolezza dei parametri letterari potrebbe fornire anche per quei fini. L'ascesa politica del Salsicciaio *qua* malvagio è legata alla forma della commedia antica come il mantello volante del supereroe lo è alle storie della DC Comics: questo non impedisce di godere della storia per la sua logica interna anche se nessuno presuppone che ci siano modelli possibili per uomini in tuta blu che volano tra i grattacieli. Il volo di Superman deve più all'immaginario mitico-religioso che alla nozione di realtà primaria condivisa; così gli attributi delle azioni comiche degli eroi di Aristofane, con le loro trasformazioni repentine e radicali, devono più all'immaginario mitico-narrativo che al contesto dell'Atene contemporanea.

cipio di metodo esposto a p. 124 («Even once the time-traveller had sensed the need to *correct for literary stylisation*, there would still be the problem of judging exactly where realism ends and fantasy begins», corsivo nostro) è senz'altro condivisibile, a patto di poter contare su una nozione non superficiale dei codici formali e strutturali cui il testo si conforma, pena una definizione poco rigorosa dei termini di quella 'stilizzazione'. Ciò che Pelling non considera, infatti, è che gli ambiti della storia e della letteratura non si sovrappongono *tout court* ai territori del «realism» e della «fantasy». Siamo sicuri che ciò che sembra realistico allo studioso odierno sia davvero tale? Lo stesso 'realismo', ci sembra, è di per sé una costruzione stilizzata, che solo in parte ha a che vedere con la realtà extratestuale, dato che in parte forse anche maggiore esso riflette specifiche esigenze drammatiche di un testo, nonché le convenzioni della 'normalità' immanente a un determinato orizzonte letterario. 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.

Un esempio concreto può illustrare forse come una considerazione insufficiente del codice letterario possa impedire di capire quanto le determinanti di un dato testuale siano legate al codice letterario *prima e più profondamente* che al dato storico extratestuale. Ci riferiamo a un passo nel prologo degli *Acarnesi*, dove la menzione dei «cinque talenti che Cleone ha rivomitato» (τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν, v. 6) viene spiegato già negli scolî antichi come l'ammenda in un processo subito da Cleone nella realtà primaria. Lo storico Teopompo (*FGrHist* 115 F 94) è citato come fonte della notizia. Ma la testimonianza di Teopompo è problematica, perché non permette di spiegare il ruolo dei cavalieri nel processo (vv. 7-8). Un'ipotesi alternativa suggerisce pertanto che anche il riferimento a Cleone vada inteso, al pari degli altri esempi di gioie e dolori, come un richiamo meta-teatrale, non a un evento storico ma a una trama comica familiare

all'uditorio¹⁹. Aristofane mette infatti in bocca a Diceopoli una serie di aneddoti che rimandano tutti non all'esperienza politica dell'assemblea (benché la scena rappresenti la Pnice, v. 20), ma a quella dello spettatore di un agone poetico. La finalità di questa scelta è evidente: è così infatti che viene promosso il rispecchiamento tra la condizione del personaggio in scena e quella del pubblico sulle gradinate del teatro, rispecchiamento da cui dipende il fondamentale legame identificativo tra pubblico e protagonista. In questo caso, dunque, una considerazione relativa alla pragmatica della fruizione letteraria fornisce un criterio *interno* per preferire l'ipotesi di Lübke ad altre che legano il dato testuale a un contesto storico esterno al testo letterario. In questo, la nostra lettura ha il conforto di uno studioso come Pelling, che osserva come anche uno storico «whose reputation stands quite high» (2000, 129), quale era Teopompo, potrebbe essersi limitato ad inferire dai drammi di Aristofane l'esistenza di un simile processo, oltre all'idea tutta da dimostrare che i 'cavalieri' fossero una forza politica organizzata e non una semplice categoria socio-politica. Anche Pelling, pertanto, preferisce un'ipotesi meta-letteraria come quella di Lübke alla possibilità di ricavare anche solo minimi dettagli sugli eventi politici di poco anteriori al 425.

La tendenza polarmente opposta ai principi di metodo che stiamo esemplificando si trova invece nel più recente contributo su questi versi (COOPER 2020), che cerca, con vasto dispiego di mezzi ma in modo secondo noi totalmente implausibile, di spiegare i vv. 4-6 degli *Acarnesi* come un'allusione a Prodicò e alle sue recenti attività diplomatiche, da leggere come sfondo di un riferimento più specifico a Cleone. Alla base di questa allusione sarebbe l'uso,

¹⁹ LÜBKE 1883 pensa ai *Babilonesi* di Aristofane, MACDOWELL 1983, 145 a «some scene in some recent comedy». Una ricostruzione del dibattito ottocentesco in STARKIE 1909, 241-3; il dibattito più recente è sintetizzato da CARAWAN 1990, 140-3, che riconosce i meriti dell'ipotesi di Lübke (ivi, 141) ma preferisce valorizzare i dati che si evincono da Teopompo come allusione a un reale episodio nella vita politica ateniese. La sua ricostruzione dei fatti storici (ivi, 146) è acuta e molto articolata, ma richiede di fatto grandi, forse eccessivi sforzi di integrazione inferenziale. Non a caso SPENCE 1993, 212-3 preferisce non prendere posizione, mentre molti studiosi degli ultimi anni tornano a rivalutare l'ipotesi di Lübke (RECKFORD 1987, 512 n. 13; PELLING 2000, 279 n. 30, il quale dubita peraltro che l'allusione sia davvero ai *Babilonesi*).

nei vv. 4-5, dei sinonimi ἡδεσθαι ed εὐφραίνεσθαι, di cui sappiamo che Prodico distingueva i significati (Plat. *Prt.* 337c). Il contributo di Cooper è emblematico precisamente di quell'accanimento storicistico disposto a farsi strada a dispetto dell'evidenza testuale e della grammatica del codice letterario. Alla ricerca di un'informazione extratestuale, infatti, Cooper trascura la rilevanza di fattori che sono chiari a chiunque abbia dimestichezza con il dettato aristofaneo. In primo luogo, le allusioni a personaggi concreti sono di norma molto marcate in Aristofane (non si chiamerebbe *onomasti kōmōidein*, altrimenti). Quando c'è rischio che l'allusione non sia sufficientemente 'telefonata', come si dice oggi a teatro, Aristofane si premura di introdurre chiose come quella relativa alla mancata maschera di Cleone nei *Cavalieri* (*Eq.* 230-3, su cui CATENACCI 2013). Naturalmente questo non impedisce *a priori* che esistano allusioni meno esplicite, ma questo caso esige che l'allusione non si confonda con il codice espressivo ordinario – caso in cui si dovrebbe applicare il rasoio di Occam e astenersi dal postulare oggetti non necessari quando sia già possibile ricondurre un dato specifico a una categoria del codice espressivo.

Questo è precisamente il caso dell'ipotesi di Cooper, che non si fa scoraggiare dall'assenza di segnali espliciti: il tono del v. 5 è genericamente paratragico, e non sembra tale da presupporre un riferimento così pregnante e specifico a Prodico (che nelle *Nuvole* e negli *Uccelli* viene preso in giro in modo ben altrimenti esplicito); soprattutto, Cooper ignora bellamente la dimensione stilistica del passo, per la quale esistono invece numerosi paralleli nell'*usus scribendi* dell'autore. Nello stile di Aristofane, infatti, la duplicazione variata di uno stesso verbo è un tratto con cui viene solitamente veicolata l'enfasi emozionale. Basta leggere i versi circostanti per accorgersi che la *variatio* sinonimica coinvolge anche altri concetti (δέδηγμαί τήν ... καρδίαν, v. 1 e ὠδυνήθην, v. 3). Non solo: anche altrove Aristofane accumula verbi quasi-sinonimi con fini espressivi: ἡδομαι, χαίρω ed εὐφραίνομαι sono comicamente allineati in *Pax* 291, un passo già citato da Starkie, cui si può aggiungere *Pl.* 288-9 (ὥς ἡδομαι καὶ τέρπομαι καὶ βούλομαι χορεῦσαι ἢ ὑφ' ἡδονῆς, εἴπερ λέγεις ὄντως σὺ ταῦτ' ἀληθῆ, «Che godu-

ria, che gioia, che voglia di danzare dal piacere, se le cose stanno davvero come dici»). L'enfasi espressiva di un'impennata emozionale non è limitata alla gioia, del resto, come mostra il confronto con *Nu.* 1133 (δέδοικα καὶ πέφρικα καὶ βδελύττομαι, «temo, ho paura, mi fa schifo»). Insomma: anche in questo caso è evidente come la ricerca dell'aggancio alla realtà extratestuale impedisca di riconoscere il codice letterario, e con esso induca a sopravvalutare erroneamente il riferimento extratestuale a scapito della semiotica interna al testo: l'impulso a inzeppare il testo di Aristofane di improbabili sottotesti storico-politici, come nel contributo di Cooper, obbliga a trascurare la coerenza dei versi con il loro immediato contesto discorsivo, e la dinamica della significazione letteraria del monologo di Diceopoli nel suo complesso.

Casi di questo genere abbondano in Aristofane, e mostrano che il nostro processo ermeneutico non può che prendere atto dei limiti posti alla nostra aspirazione a ricostruire il repertorio extratestuale originario. La comprensione dei segni che rimandano al piano delle strutture letterarie è invece più stabile e sicura, perché la visione complessiva che abbiamo di quel sistema ci permette di capire in che modo i segni del codice assumano il loro significato in un luogo specifico. Insomma: prima di usare Aristofane per leggere l'Atene del tardo V secolo, è bene leggere i testi nel quadro del loro specifico codice letterario; Aristofane potrà sì essere uno 'specchio dei suoi tempi', ma è uno specchio deformante, che riflette la 'realtà' con le curvature specifiche di una forma letteraria che non può e non deve essere marginalizzata nell'indagine²⁰.

Il codice, naturalmente, va individuato a un duplice livello: in primo luogo nelle dinamiche del comico, indagabili con strumenti teorici di vario tipo (*in primis* semiotici, linguistici e psicosociali)²¹; in secondo luogo, nella loro funzionalizzazione a

²⁰ Questa è la posizione di PELLING 2000, 123 ss., una scelta complessivamente da condividere, pur con le riserve esplicitate sopra.

²¹ Ai riferimenti teorici riportati sopra (n. 7), che impostano il problema del comico e del riso in termini antropologici e semio-linguistici, va aggiunta senz'altro l'attraente proposta di BILLIG 2005, che riconduce lo studio dell'umorismo alla prospettiva costruzionista del Discourse and Rhetoric Group (Darg) della Loughborough University.

strutture letterarie di significato (processi drammatici, distribuzione di ruoli, costruzione dei personaggi e delle cornici spaziali e temporali). Questo fa sì che il codice della commedia, e della commedia di Aristofane in particolare, non si possa e non si debba mai scambiare per una simpatica trasposizione in versi del senso comune: quando si cerca di dipanare le tante difficoltà o le contraddizioni logiche che si incontrano in tutte le commedie di questo autore²², si deve anzi resistere alla tentazione di servirsi del senso comune, per evitare di infilarsi nei vicoli ciechi della tautologia o delle ipotesi estrinseche. In base al senso comune, per dire, non sarebbe nemmeno concepibile l'idea di un 'eroismo comico', a motivo della «contraddizion che nol consente» tra l'idea seria di eroismo e l'amoralità (strutturale, più che occasionale) del presunto eroe. Donde la necessità di ricorrere, tanto per cambiare, all'ipotesi dell'ironia (ROSEN 2014), per sostenere che i protagonisti di Aristofane sono qualcosa che però in tutta evidenza essi non sono (smargiassi di secondo grado, che *fingono* di essere buoni pur 'sapendo' di essere cattivi). Nessuna di queste implausibili affermazioni verrebbe nemmeno concepita se ci fosse una consapevolezza maggiore del codice comico, e della contraddittoria, paradossale duplicità che esso strutturalmente presuppone²³.

In generale, tutte le indagini sulle commedie di Aristofane che ritengano di poter fare a meno di una considerazione approfondita della loro dimensione letteraria sono a nostro giudizio da guardare con sospettosa cautela, e finiscono non di rado per produrre un paradosso: le letture più orientate in senso storicistico approdano a esiti poco fedeli alla realtà storica della commedia

²² Le incongruenze – narratologiche, caratterologiche e financo ideologiche – che si riscontrano nelle commedie di Aristofane hanno attratto a più riprese l'attenzione della critica: resta degno di memoria lo sforzo sistematico compiuto da Süß 1954a e 1954b; in tempi più recenti, l'interpretazione di intere commedie è dipesa dal tentativo di appianare contraddizioni più o meno evidenti (si pensi al contributo di VAIO 1973 sulla *Lisistrata*, o al fiorire di interpretazioni 'ironiche' per spiegare i finali di *Ecclesiazuse* e *Pluto*: per una discussione critica, cfr. SOMMERSTEIN [1984] 1996, MCGLEW 1997 e FIORENTINI 2005).

²³ Per una riconsiderazione sistematica dell'eroismo comico in Aristofane, oltre al saggio di Paduano in questo volume, vd. GRILLI 2021, cap. I.

aristofanea²⁴, se non direttamente anti-storici²⁵. Queste considerazioni spiegano appunto perché gli studi raccolti in questo volume si propongano di dare un contributo soprattutto per quanto riguarda l'apprezzamento analitico dei fattori di codice letterario. Benché la ricerca su Aristofane abbia raggiunto risultati di grande interesse anche sul versante propriamente letterario, l'approccio storicistico – che si è concretizzato in copiosissime ricerche sui rapporti col contesto dell'Atene classica, in senso sia storico-politico che storico-religioso – continua a rappresentare il filone di gran lunga dominante.

In generale, infatti, il rapporto fra il teatro di Aristofane e la politica ateniese dell'epoca sembra ancora l'ambito più capace di attrarre l'attenzione degli studiosi: la produzione in merito è sterminata, come rivela un tracciato anche molto sintetico di alcune linee principali. L'ultimo secolo è stato dominato da due grandi questioni interconnesse, l'una riguardante l'effettivo grado di politicità della commedia aristofanea, l'altra la specifica po-

²⁴ Un campo spesso vittima dell'interferenza fra realtà storica e convenzioni di genere è quello degli studi sulla società ateniese per come emerge dalle commedie. Nonostante l'applicazione di alcuni principi minimi di prudenza, è quasi sempre invalsa una forma di positivismo critico circa la possibilità di estrarre dati storici e socio-economici attendibili dalle commedie: questo indirizzo è rappresentato nel modo più emblematico da EHRENBURG [1943] 1962 (tr. it. [1957] 1988), dopo il quale, per lungo tempo, la storia sociale applicata alla commedia non pare avere fatto progressi metodologici significativi. Molto più promettente l'indagine che muove dal tentativo di identificare e analizzare la componente ideologica dei testi comici, con esempi che vanno da KONSTAN 1995 a LAPE 2004. Per un quadro ragionato, cfr. LAPE, MORENO 2014.

²⁵ Un caso, discusso anche oltre in questo volume, riguarda la ricerca di un unico Tesmoforio condotta dagli archeologi negli anni Trenta del secolo scorso sulla Pnice di Atene: la ricerca era guidata, fra l'altro, dalla lettura pedissequa delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, ambientate in un santuario unico collocato, secondo un passo celebre (*Th.* 656-8), sulla Pnice. Le ricerche non diedero buon esito (oggi si tende a pensare che non esistesse un Tesmoforio 'centrale': CLINTON 1996), e mostrarono che il problema consisteva anche in una lettura della commedia viziata da un pregiudizio di assoluta attendibilità storico-archeologica delle opere di Aristofane. Una maggiore attenzione interpretativa alla drammaturgia aristofanea dimostra che l'autore fa un uso molto libero dei dati storici e topografici, che deforma più o meno percettibilmente in base alle proprie esigenze: nel caso delle *Tesmoforiazuse*, costituire un'unità di spazio dove concentrare l'azione congiunta di tutte le donne e, nei versi che sembrano localizzare il santuario sulla Pnice, attivare un'interferenza fra festa delle donne e assemblee maschili (su cui ha scritto molto bene HABASH 1997), che si tenevano appunto sulla collina della Pnice.

sizione politica di Aristofane per come emerge dalle commedie superstiti. La discussione è stata avviata da GOMME 1938, scettico circa la possibilità di estrarre dalle commedie di Aristofane un nucleo politico coerente; la critica successiva, a partire dal celebre lavoro di DE STE. CROIX 1972 sulla Guerra del Peloponneso, ha seguito una pista nettamente diversa²⁶, giungendo a individuare una vera e propria identità politica del poeta, di volta in volta arruolato nelle file dei conservatori²⁷ o in quelle democratiche²⁸. Nell'impossibilità di esprimere in poche righe un'opinione motivata su una questione così ampia e complessa, a noi pare comunque che la politicità intrinseca alle commedie aristofanee non possa e non debba essere negata²⁹: l'orizzonte della commedia di Aristofane è la *polis*, con i suoi problemi politici più ampi o più specifici, declinati nella compagine drammatica in modo da valorizzarne al massimo l'efficacia estetica e comunicativa³⁰.

Discorso affine si può fare anche per il rapporto con il *background* rituale e religioso: anche in questo caso, una dossografia approfondita degli studi sulla commedia aristofanea risulterebbe assai ardua. Dagli studi dei *Cambridge ritualists* sull'origine della commedia (CORNFORD [1914] 1961) il campo si è enormemente

²⁶ Con alcune eccezioni notevoli: p. es. HEATH 1987 e 1997; STOREY 2003, spec. 173.

²⁷ Oltre allo stesso de Ste. Croix e a MEIGGS 1972, cfr. in tempi più recenti SOMMERSTEIN 1998b e 2014a; ROSENBLOOM 2002.

²⁸ Si vedano in particolare i lavori di HENDERSON 1990, 1995, 2003. Oggi – «i tempi stanno per cambiare» – fa il suo ingresso nella critica aristofanea anche un concetto nuovo, e contemporaneo, quello di 'populismo', capace di superare anche la canonica dicotomia fra 'conservazione' e 'democrazia': cfr. RUFFELL 2020 (che, a p. 61, dichiara con candore: «It is impossible to write on politics, satire, and comedy in 2016-20 without being influenced by recent political events in the UK and USA»).

²⁹ Come invece, da ultimo, fa OLSON 2010, spec. 62-9, sposando di fatto una lettura ironica delle commedie.

³⁰ Di certo si può escludere che sia utile leggere la politicità intrinseca alla commedia aristofanea nei termini di una semplice satira politica, come fa ROSEN 2020 (cfr. anche ROSEN 2007 e 2010). Come lo stesso Rosen è infatti costretto a riconoscere (2020, 11), «Aristophanes presents a rather complicated example [...] as his political satire was mediated by dramatic characters who may or may not be presented as a reflection of his own voice»: in altri termini, il teatro di Aristofane è *teatro*, dunque il discorso politico non è il suo unico livello, non ha priorità semantica o assiologica e quindi non può procedere in modo non mediato; al contrario, esso è parte integrante di un dispositivo semantico e drammaturgico sovraordinato e assai più complesso, rispetto al quale anche i contenuti politici risultano funzionali.

ampliato, in più direzioni: si va dal discorso sulla parodia dei riti religiosi in scena (KLEINKNECHT 1967 e HORN 1970) a interpretazioni integrali del teatro aristofaneo orientate da elementi mitici e rituali (in questo sono fondamentali le ricerche di A.M. Bowie, al crocevia fra i *Cambridge ritualists* e la scuola francese)³¹.

Anche al di fuori della produzione sul contesto storico della commedia antica, gli studi sono così numerosi e interessano così tanti ambiti contigui che sarebbe impossibile dar conto in breve anche soltanto delle principali linee di indagine. Volendo sintetizzare alcuni dei più fortunati sviluppi dell'ultimo ventennio, possiamo osservare che il nuovo secolo ha acquisito con maggiore sicurezza la dimensione performativa della commedia di Aristofane³², arrivando a definire meglio, e con maggiore consapevolezza teorica, come occorra intenderne la drammaturgia, anche a prescindere da ricostruzioni (che risultano non di rado farraginose) delle prime messe in scena³³. Accanto a questo filone, un'altra linea ormai tradizionale degli studi aristofanei ha avuto un nuovo impulso, quella riguardante la dimensione intertestuale della commedia³⁴. Queste ricerche sono impostate a volte come problemi di ermeneutica letteraria e di teoria dei generi³⁵; più spesso però sono declinate anch'esse in senso storicistico, con un'attenzione particolare, negli ultimi anni, ai rapporti tra l'opera di Aristofane e quella dei poeti comici suoi colleghi e

³¹ Ricerche confluite in BOWIE 1993. Vd. anche BIERL 2001a. Per un quadro aggiornato, vd. BOWIE 2010 e REVERMANN 2014b.

³² Che naturalmente era già ben presente alla critica sino almeno da Russo [1962] 1992, ma che, a partire da POE 1999 e 2000, ha avuto un *revival*, e un importante aggiornamento di metodi e risultati (anche grazie a contributi teorici non direttamente collegati alla drammaturgia, ma capaci di rinnovare l'intera percezione dell'estetica della commedia aristofanea, come SILK 2000 e, ancor più, RUFFELL 2011).

³³ Per la comprensione dell'Aristofane drammaturgo ha rappresentato uno snodo molto importante REVERMANN 2006; cfr. anche LOWE 2006.

³⁴ Ormai classico – ed esemplare di uno specifico modo di intendere l'intertestualità – è RAU 1967, dedicato alla paratragedia. Negli ultimi anni, cfr. almeno HALL 2006, spec. 321-52, e ZOGG 2014 per un'applicazione alla *Pace*; NELSON 2016; FARMER 2017. Di recente, si è anche cominciato a esplorare la possibilità che la direzione nei rapporti intertestuali fra tragedia e commedia potesse essere anche inversa, e che al fianco di fenomeni di paratragedia potessero verificarsi anche fenomeni di paracommedia: JENDZA 2020.

³⁵ Vd. ad es. TELÒ 2010 e 2016.

rivali³⁶. Proprio all'interno di questo quadro di rinnovato interesse 'estetico', è rimasta alta l'attenzione per alcuni aspetti formali³⁷ o per alcune componenti strutturali della commedia come genere³⁸, mentre sembra almeno in parte scemato l'interesse verso la ricostruzione e l'interpretazione di alcuni aspetti della società ateniese per come emergono dalle commedie aristofanee³⁹.

3. Tanto fiorire di studi⁴⁰ lascia pensare che nessun aspetto della commedia antica sia stato trascurato⁴¹. Eppure, a nostro giudizio, proprio gli elementi centrali e fondamentali del genere non hanno ricevuto finora un'attenzione commisurata alla loro importanza. Si tratta, per così dire, di 'trascendentali' del genere comico (e in particolare della commedia aristofanea), la cui pre-comprensione orienta in modo spesso inconsapevole studi più specifici sui testi. Il presente volume mira appunto ad avviare un processo di focalizzazione o ri-focalizzazione su alcuni di questi elementi

³⁶ A partire dal volume miscelaneo di HARVEY, WILKINS 2000, la rivalità fra Aristofane e gli autori comici suoi contemporanei è stata variamente esplorata, grazie anche a una preziosa rivalutazione, anche testuale, del patrimonio frammentario della commedia *archaia* (dopo il completamento dei PCG di Kassel e Austin, cfr. almeno NESSEL RATH 1990, STOREY 2003 e 2011, TELÒ 2007 e la recente collana di ambito tedesco dei *KomFrag*). Sui rapporti fra commedia aristofanea e gli altri poeti dell'*archaia*, cfr. soprattutto BILES 2002 e 2011.

³⁷ Per esempio, lo studio delle parabasi (TOTARO 1999 e IMPERIO 2004).

³⁸ Si pensi p. es. al metateatro (SLATER 2002) o alla funzione del Coro (BIERL 2001a). Oltre a due importanti studi già citati (SILK 2000 e RUFFELL 2011), sulla valutazione complessiva dell'estetica aristofanea entro canoni di genere si veda anche PLATTER 2007.

³⁹ Tema che aveva invece tenuto banco a lungo, in molti suoi addentellati (dalla questione femminile al problema culturale, dal *côté* economico al tema della famiglia), nel ventennio precedente. Unica eccezione notevole pare il campo della linguistica e della storia della lingua: cfr. in particolare WILLI 2003a (con alcuni aggiornamenti bibliografici in WILLI 2014). Nel settore dei rapporti fra commedia e società, ci piace indicare quello che pare uno dei maggiori *desiderata* della critica aristofanea – soltanto in piccola parte soddisfatto da DOVER 1974, spec. 18-20 – uno studio complessivo sui valori morali impliciti nella commedia aristofanea, nei loro complessi rapporti con l'etica popolare dell'epoca.

⁴⁰ DOBROV 2010b, 4: «A Renaissance in Greek comic studies».

⁴¹ Per un'ulteriore panoramica sullo stato dell'arte vd. DOBROV 2010b, spec. 30-3. In termini più generali, entrambi i relativamente recenti *companions* alla commedia antica (DOBROV 2010a e REVERMANN 2014a) orientano sulle principali linee tematiche oggi tenute in considerazione.

primi, che definiscono in un certo senso le leggi che governano il mondo di Aristofane, e che possono essere valorizzate proprio dall'approccio critico-letterario argomentato nella prima parte di questo testo. In particolare, questa raccolta si concentrerà sul problema della definizione del personaggio e dell'individuo e sulla configurazione delle dimensioni di spazio e di tempo nella drammaturgia e nell'ideologia aristofanee, con saggi che cercano per quanto possibile di presentare una visione unitaria della commedia di Aristofane, e che in alcuni casi travalicano, tanto per la generalità delle questioni affrontate che per l'estensione delle analisi, il formato oggi prevalente dell'articolo scientifico.

Naturalmente, questa selezione non esaurisce le molte sfide teoriche che la commedia di Aristofane pone all'interprete contemporaneo. In questa sede, diamo brevemente conto dei principali presupposti teorici che muovono questo volume, con l'intento di chiarire fin da subito alcuni dei punti fermi alla base dei lavori qui raccolti. Essi sono riconducibili a nostro modo di vedere a tre diversi aspetti. Il primo è la considerazione del genere comico come *rovesciamento*. L'analisi approfondita di questo fattore rappresenta a nostro giudizio la via maestra per la comprensione della visione del mondo e dell'ideologia dei testi di Aristofane: la commedia è infatti deformazione tendenziosa di un mondo che si presenta (e che viene recepito) come ordine e sistema. Comprendere i criteri di questo ordine, e quali strategie deformanti la sovversione del riso dispieghi per metterlo in discussione, può fornirci conoscenze preziose, a patto naturalmente di far uso di uno strumentario analitico che permetta di descrivere i sistemi oggetto di parodia e le modalità della 'sovversione' stessa⁴².

⁴² Al momento il dibattito sulla portata sovversiva dell'opera di Aristofane si addensa intorno alle nozioni solo apparentemente compatibili di utopia e di carnevale. La prima ha ispirato un dibattito considerevole, anche per i rapporti che lo scatenamento comico implica di necessità con la riflessione filosofica: sulla possibile dimensione utopica degli *Uccelli* si vedano ad es. BERTELLI 1983 e CORSINI 1987; sul problematico rapporto tra *Ecclesiazuse* e la *Repubblica* platonica vd. da ultimi TORDOFF 2007 e CANFORA 2014. Il carnevale è invece concetto critico recente (BACHTIN [1975] 1979) che sembra mettere d'accordo studiosi di vario orientamento (CARRIÈRE 1979;

Un secondo aspetto generale è la particolare natura della *logica comica*. Qui soprattutto l'interprete rischia di avere la vista offuscata dal senso comune: riconoscere che tanti elementi della commedia di Aristofane sono fatti così solo 'per far ridere'⁴³ non è un *explicans* ma un *explicandum*, contrariamente a quanto molti studiosi sembrano pensare⁴⁴. Comico e riso, come abbiamo accennato già sopra, sono fenomeni legati all'interazione più o meno brusca e stridente fra sistemi logici alternativi e incompatibili – essi però *non sono* fenomeni randomici, e sono senz'altro passibili di una descrizione analitica. Per di più, la relazione tra l'ordine 'serio' presupposto dalla distorsione e il suo rovesciamento comico permette di farsi un'idea dei sistemi di ordine culturale addirittura più precisa che non una loro descrizione di primo grado, viziata spesso da *wishful thinking* o da varie forme di falsa coscienza. Naturalmente è imprescindibile il ricorso a modelli teorici del comico⁴⁵, pena lo scadimento, di nuovo, nella tautologia o nel senso comune ('questo elemento ha il solo scopo di far ridere').

EDWARDS [1993] 2002; VON MÖLLENDORFF 1995; PLATTER 2007) nel ritenere il *corpus* aristofaneo un esempio senza residui di grottesco bachtiniano. Ma anche qui l'ansia di risolvere un problema applicando concetti di un critico illustre come Bachtin ha indotto a trascurare importanti indicatori in senso contrario. PELLING 2000, 125-6 punta a distanziare le commedie di Aristofane da un quadro meramente carnevalesco a causa della dimensione 'quotidiana' di molte trame al loro avvio. Ma il punto ci sembra la incompatibilità assiologica tra l'ideologia grottesca e l'evidente individualismo al centro della commedia di Aristofane. La rilevanza dell'individualismo aristofaneo verrebbe infatti sacrificata a una visione del mondo che vede nelle energie del carnevale la gioia della vita organica sovraindividuale che si perpetua anche a spese dell'individuo. DELL'AVERSANO 2016 approfondisce questi spunti per una decostruzione del 'grottesco' aristofaneo in favore di una visione del mondo fondata su un individualismo irriducibile, che rappresenta il tratto distintivo del comico di Aristofane rispetto al grottesco.

⁴³ Esempi lampanti sono i molti punti in cui la commedia di Aristofane scarta nel *nonsense* puro: casi di *gibberish* (spesso associati alla resa di lingue non greche: e.g. *Ach.* 100, *Av.* 1615), neonimi al limite del comprensibile (*Ec.* 1169-75), scambi dialogici demenziali (*Th.* 618-22), etc.

⁴⁴ Ci paiono condivisibili le parole con cui KIDD 2014, 3 rintuzza l'opinione diffusa che l'umorismo costituisca un'eclissi momentanea dei processi di significazione: «[W]hatever this phenomenon is which is opposed to comedy's "meaning," it cannot be humor».

⁴⁵ Vd. *supra*, nn. 7 e 21.

D'altro canto, proprio la commedia aristofanea mostra ampi tratti di razionalismo, dispiegando l'armamentario di una logica spesso rigorosa nell'analisi del proprio contesto⁴⁶. Come accadrà secoli più tardi con il teatro dell'assurdo, anche nella commedia aristofanea un esito espressamente fantastico o, per l'appunto, assurdo è dovuto all'assurdità delle premesse (e dunque del macro-contesto), *non* della struttura logica del dramma: anzi, ciò che fa emergere l'assurdo è proprio la presenza costante e disciplinata di processi logici alla base dei fattori drammatici o espressivi più tipici dell'invenzione aristofanea (un esempio tra mille: la fulminante battuta 'teologica' di *Eq.* 32-4)⁴⁷.

Un modello integrato del comico come forma alternativa dei linguaggi di descrizione del mondo è tanto più necessario se si considera che in Aristofane una stessa logica collega le forme della battuta occasionale e (apparentemente) *self-contained* (quelle che sembrano fatte 'solo per ridere', appunto) con le dinamiche della fantasia associativa, che organizza tra l'altro le strutture simboliche del testo nonché la dimensione concettuale e ideativa della vicenda⁴⁸. Certamente, non poco è stato chiarito finora da indagini sulla dimensione metaforica del linguaggio aristofaneo⁴⁹ e sull'uso delle allegorie nella costruzione delle trame⁵⁰.

⁴⁶ Un caso esemplare in questo senso ci pare il trattamento della religione, soggetta a una problematizzazione – e a una razionalizzazione – spietate: si vedano, fra gli altri, il tema della *charis* fra mortali e divinità (sollevato in molte commedie, sotto la specie di un vero e proprio commercio), o il dialogo irresistibile al principio delle *Rane* fra Dioniso ed Eracle (*Ra.* 108-36) circa la modalità migliore per andare all'Ade, con una sorprendente decostruzione dell'immaginario fisico e geografico dell'Aldilà.

⁴⁷ Sul teatro dell'assurdo, cfr. da ultimi MANGO 2019, spec. 172-82 e PADUANO 2020, 195-203.

⁴⁸ Ci riferiamo in particolare alla possibilità di considerare la vicenda delle commedie di Aristofane come una sorta di sviluppo di metafore prese alla lettera, come suggerisce ad esempio WHITMAN 1964, 175-6 a proposito dell'espressione ἐς κόρακας (*Av.* 28), in cui sarebbe racchiuso un nucleo simbolico dell'intera vicenda.

⁴⁹ Lo studio più comprensivo sulle immagini aristofanee resta quello di TAILLARDAT [1963] 1965; un breve discorso sul legame fra metafore e comicità nel teatro di Aristofane si trova ora in KIDD 2014, 83-6.

⁵⁰ Resta classico lo studio di NEWIGER 1957. Un anno più tardi, DOVER 1958, 235 avrebbe raggiunto una conclusione ancora più definitiva: «if "allegory" is used, as it has commonly been used since the eighteenth century, to mean simply the personification of qualities, acts, and situations, Aristophanes is pre-eminently an allegorical

Ma nessuno di questi studi si è mai servito a nostro giudizio di uno strumentario critico di adeguata complessità. In questa sede non c'è spazio, ovviamente, per un'esplorazione sistematica di questo aspetto del problema. Ma è possibile almeno accennare al fatto che, tra molti modelli possibili, la logica di Aristofane si lascia descrivere con sorprendente coerenza da un'applicazione analitica della bi-logica di Ignacio Matte Blanco ([1975; 1981] 2000): si tratta di uno straordinario sistema formale derivato dalla psicoanalisi freudiana e capace di mappare la logica che governa i processi emozionali ed inconsci, i quali si manifestano poi in forme semiotiche che vanno dalle produzioni oniriche alla creazione letteraria. Naturalmente qui possiamo solo richiamare alcune applicazioni parziali su diversi autori⁵¹, e lamentare che questa pista sia stata poco battuta negli studi aristofanei: una sua esplorazione sistematica richiederebbe almeno uno studio monografico, cui dedicare altrove uno sforzo sistematico, ma che esula senz'altro dagli obiettivi di questa raccolta.

Accanto alla semantica del rovesciamento e ai sistemi logici e anti-logici della fantasia comica, un terzo orizzonte, strettamente collegato ai due precedenti, orienta le ricerche presentate in questo volume: la dimensione pragmatica della ricezione. Per ricezione, ovviamente, non intendiamo il dialogo intertestuale o la fortuna letteraria del *corpus* aristofaneo⁵², quanto piuttosto

dramatist». La precisazione del termine 'allegoria' fatta da Dover è tutt'ora d'uopo, dal momento che non sono mancati tentativi – a nostro giudizio nient'affatto convincenti – di rintracciare nel teatro di Aristofane allegorie non tanto come incarnazioni di concetti astratti, ma come significati ulteriori, riposti e allusivi, di scene o personaggi: si pensi p. es. agli studi di VICKERS 1989, 1995, 1997, che legge nei personaggi comici riferimenti diretti a personaggi dell'attualità ateniese (tentativi simili anche in SIDWELL 2009 e in HALL 2006, 321-52 per il protagonista della *Pace*).

⁵¹ Di cui forniscono una buona panoramica gli studi raccolti in BRIA, ONEROSO 2004.

⁵² Problemi peraltro interessanti, su cui questo ultimo ventennio ha cominciato a interrogarsi in modo più sistematico e proficuo: prima del volgere del nuovo secolo, gli studi sulla ricezione aristofanea erano sparuti (cfr. e.g. KOSTER 1963, sulla ricezione bizantina, VAN STEEN 2000, su un quadrante specifico del *Nachleben* aristofaneo, e LORD 1963 per uno studio più ampio ma scarno); oggi, sono disponibili contributi più ampi (per citare solo i maggiori, cfr. e.g. HOLTERMANN 2004; HALL, WRIGLEY 2007; OLSON 2014; REVERMANN 2014a, "Part V"; WALSH 2016).

le dinamiche di fruizione immanenti al testo, e ricostruibili con strumenti critico-letterari, in particolare del *reader-response criticism* integrato con le prospettive della critica freudiana⁵³. Questo approccio al testo di Aristofane comporta un cambiamento radicale nello sguardo critico: già sopra abbiamo accennato al fatto che gli studi sulla commedia, per espressa scelta di campo o per adeguamento agli orizzonti del dibattito, si configurano come un lavoro di scavo al di là degli elementi comici per arrivare a scoprire e capire i contenuti 'seri' nascosti sotto il velo della frivolezza. Il presupposto fallace, in quel caso, è che la commedia sia come una miniera, dove i diamanti preziosi della serietà sono sommersi e occultati nella ganga del ridicolo. Come osserva acutamente Stephen Kidd (2014, 1-3), questo assunto così diffuso circa l'opposizione fra comico e serio genera spesso un discorso critico che ricorre in modo irriflesso alla metafora del substrato: 'sotto', o 'dietro', alla *facies* comica si celerebbe un significato di ben altra rilevanza. Kidd non è il primo tra gli studiosi di Aristofane a lamentare i limiti ermeneutici di un simile approccio: mezzo secolo prima uno studioso di Aristofane tanto importante quanto impopolare si era espresso, ancorché con minore consapevolezza teorica, nella stessa direzione (WHITMAN 1964, 4):

The legitimate question «What is Aristophanes all about?» has usually been interpreted to mean «What serious message is Aristophanes trying to convey, albeit in a comic form?» Such a proposition clearly makes the form a stumbling block to its own meaning, which artistic form never is, except in the hands of a bad artist.

Il problema, peraltro, va collocato a monte, e in termini ben più generali: esso si ricollega a una teoria dell'interpretazione letteraria che modella il testo letterario come un contenitore, di cui ciò che noi vediamo è solo un involucro, oltre il quale ci si sforza di risalire alla ricerca del significato ultimo come di un

⁵³ In particolare nella versione messa a punto da ORLANDO [1965; 1973²] 1992, basata su FREUD [1905] 1972 e applicata già ad Aristofane da PADUANO 1973 e 1974b: vd. anche *supra*, n. 9.

tesoro nascosto⁵⁴. Si tratta di una visione radicata nell'idea già antica (cfr. Orazio, *Ars* 275-94), secondo cui i testi letterari, e la commedia in particolare, hanno in primo luogo una finalità di ammaestramento morale, e su quel metro, pertanto, ne deve essere misurata la riuscita artistica. Come si vede, si tratta di un'idea importante, ma storicamente circoscritta; se essa è penetrata nel senso comune è solo grazie alla sua congruenza ideologica con i sistemi estetici e pedagogici dei millenni successivi⁵⁵. La prospettiva non inaugurata ma sistematizzata⁵⁶ da Wolfgang Iser enfatizza invece la dimensione comunicativa e dunque *relazionale* del testo letterario, la cui comprensione presuppone un'indagine sugli effetti pragmatici che il testo in quanto enunciato sortisce sul destinatario implicito, definibile in prima battuta come una 'struttura testuale', cioè una struttura individuabile e descrivibile sul piano dell'analisi del testo.

Questi sono i motivi per cui lo studioso di Aristofane non può esimersi dal 'prendere sul serio' anche le parti più convenzionali del discorso comico, evitando di aderire all'idea impro-

⁵⁴ Contro questo approccio prende posizione la teoria fenomenologica della letteratura di Wolfgang Iser, che costruisce un metodo dell'analisi dell'effetto estetico appunto a partire dallo spostamento di accento da una visione del significato come 'nascosto' nel testo a una visione del significato come esperienza: Iser [1976] 1978, in particolare 10 ss.

⁵⁵ Già WHITMAN 1964, 5 ss. delinea il moralismo della critica letteraria antica applicata alla commedia; per una visione diacronica, fino al teatro elisabettiano, vd. SMITH 1988, 26 ss.

⁵⁶ Un interesse sostanziale per l'effetto che il testo produce sul fruitore è implicito già in alcuni luoghi della *Poetica* di Aristotele. Il più importante è nella definizione di tragedia all'inizio del cap. 6 (1449b22-8), ma, anche oltre, molte prescrizioni tecniche esplicitate da Aristotele presuppongono il problema di come conseguire «l'effetto proprio della tragedia» (πρόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον, 1452b27, trad. Paduano). Nella teoria moderna, la critica *reader-oriented* è implicita già nella teoria dell'ambiguità di William Empson, che la definisce come «any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative *reactions* to the same piece of language» (1930, 1, corsivo nostro), collocando implicitamente al centro della sua teoria l'esperienza del lettore. Una prima esplicita definizione dell'ontologia relazionale dell'opera letteraria si deve a Louise Rosenblatt ([1938] 1995, 25), mentre le formulazioni più note dell'identità tra esperienza del lettore e significato del testo letterario sono, naturalmente, quelle di Wolfgang Iser ([1976] 1978, 10) e di Stanley Fish (1980, 3). Per un orientamento d'insieme vd. TOMPKINS 1980, in particolare 201 ss.; MAILLOUX 1990; DAVIS, WOMACK 2002, 51 ss.

duttiva di un loro antagonismo: anche quelle parti concorrono infatti a determinare il significato complessivo dell'opera, che comprende, accanto ai tanti fattori ben noti, anche e soprattutto l'effetto estetico del riso e la conflittualità paradossale che esso presuppone. Anche se Aristofane stesso cerca di avallare l'idea della distinzione di serio e di faceto, ribadendo nelle parabasi o in altri momenti dei drammi la sua dissociazione dal repertorio farsesco⁵⁷, non dobbiamo commettere l'errore di confondere il sostrato pecoreccio dell'*archaia* con il comico *tout court* – né, peggio, di pensare che il sostrato pecoreccio sia del tutto irrilevante per il significato complessivo dei testi. Il dialogo tra Dioniso e Santia all'inizio delle *Rane* non è una svista di Aristofane, scatalogico *malgré lui*, né tanto meno un giudizio di radicale censura: in termini retorici, si tratta di una trasparente *praeteritio* (LAUSBERG [1973] 1990³, §§ 882-6), il cui scopo è presentare un contenuto affermandolo e distanziandosene allo stesso tempo. Ancora una volta, un segno della natura scissa e strutturalmente dialettica della commedia, dove il discorso 'serio' è possibile solo se modulato in forma comica, senza rinunciare alla gamma estrema della comicità popolare.

Il comico nelle sue tante forme non è una barriera da rimuovere per guardare oltre, ma è la base stessa del codice usato da Aristofane, l'elemento attraverso il quale, in ogni momento, il testo articola il significato. Le dinamiche del riso, come quelle della logica alternativa e 'folle' cui esso si associa, non vanno pensate dunque come un velo che ci impedisce la comprensione, ma come il solo piano su cui le costruzioni del testo possono farsi leggibili. Ecco perché alcuni studi di questo volume considerano via d'accesso privilegiata al *corpus* di Aristofane, una via purtroppo battuta meno del dovuto, quella che include nel processo ermeneutico le reazioni del destinatario implicito (ISER 1972; [1976] 1978), che cominciano con le risposte di partecipazione complice suscitate dal riso, e si articolano in sistema come atteggiamenti di identificazione empatica o di dissocia-

⁵⁷ Cfr. e.g. *Ve.* 54-66, 1015-59; *Nu.* 537-44; *Pax* 739-61.

zione razionale o emozionale. Considerata in questi termini, la valorizzazione del ruolo del destinatario implicito e delle forme della sua risposta emozionale al testo comincia con l'analisi della sua adesione emotiva al punto di vista dei personaggi, e in particolare del personaggio al centro della vicenda drammatica. Questa indagine, è opportuno puntualizzare, rappresenta un ampliamento della stessa prospettiva iseriana, che considera il destinatario implicito esclusivamente in termini di attività cognitiva; nel nostro caso, invece, le reazioni di adesione o di distacco, il tipo di lavoro *emotivo* presupposto nel destinatario, sono un elemento centrale dell'interpretazione, e orientano la lettura di una vicenda drammatica tanto nel suo insieme che nelle sue specifiche articolazioni⁵⁸.

Rovesciamento, logica e anti-logica, pragmatica della ricezione (con particolare riferimento alle risposte di partecipazione al riso): sono tutti aspetti che meriterebbero ciascuno studi ampi e indipendenti; la breve sintesi di queste pagine ha se non altro provato a fissare il perimetro critico entro il quale si muovono gli studi contenuti in questo volume, che vuole essere una parziale esplorazione del mondo di Aristofane, in alcuni suoi punti qualificanti.

La prima parte si occuperà dell'individuo e del personaggio, con particolare riferimento al protagonista delle commedie (quello che dalla seconda metà del secolo scorso è di frequente definito 'eroe comico'): se ne osserveranno caratteristiche e dinamiche principali, e si concentrerà poi l'attenzione su uno dei suoi aspetti salienti – il desiderio (nella sua forma più consueta in Aristofane, il desiderio sessuale). La seconda parte del volume studierà invece la configurazione di spazio e tempo nel *corpus* aristofaneo: in quale modo spazio e tempo siano rappresentati da Aristofane, come si integrino nella sua drammaturgia e come concorrano alla generazione del significato. La terza parte del volume si muoverà invece in una prospettiva più attenta all'a-

⁵⁸ La convergenza tra l'approccio *reader-oriented* e i processi psicologici presupposti da questo tipo di ermeneutica sono al centro delle ricerche di HOLLAND 1968 e BLEICH 1978. Una discussione in DAVIS, WOMACK 2002, 63 ss.

nalisi dei fattori contestuali, e sarà dedicata a due grandi temi trasversali del teatro di Aristofane, il rapporto con la cultura coeva (e in particolare con la speculazione filosofica) e quello con la religione: per farlo, i due contributi si concentreranno su due testi esemplari, le *Nuvole* e il *Pluto*.

ALESSANDRO GRILLI
Università di Pisa
alessandro.grilli@unipi.it

FRANCESCO MOROSI
Università di Pisa
framorosi@gmail.com

PARTE PRIMA
PERSONAGGIO E INDIVIDUO

GUIDO PADUANO

Riflessioni sull'eroe comico

Per definire l'eroe comico di Aristofane – una categoria critica dotata di immediate capacità ermeneutiche – credo che non si debba né fare riferimento al protagonista fattuale delle commedie, né al portabandiera di tesi o ideologie. Tratto decisivo è invece a mio parere l'identificazione emotiva che nello spettatore/lettore viene convogliata sui *desideri* di un individuo, che nel corso dell'azione vengono portati al soddisfacimento trionfale.

Meritano particolare attenzione le strategie drammatiche che conducono, se mi si permette il gioco di parole, a individuare questo individuo, in quanto la sua personalità è concepita come idiosincratICA, e d'altra parte non dispone delle marche distintive che per gli eroi della tragedia sono rappresentate dal nome e dal mito notorio: il personaggio comico ha spesso un nome parlante, che però viene rivelato tardi, ad azione inoltrata. Si tratta quindi di una persona comune, ma collocata in un contesto situazionale che ne estrae una poderosa e solitaria innovazione.

Niente può essere più emblematico al riguardo dell'incipit degli *Acarnesi*, la prima commedia superstite: Diceopoli, un contadino che lo stato di guerra ha obbligato come tanti all'inurbamento, è solo nella scena che rappresenta la Pnice, sede dell'*ecclesia*, la più importante istituzione di quella democrazia ateniese che anche oggi abbiamo l'abitudine di esaltare (per lo più senza conoscerla). Il vuoto della scena è l'immagine desolante del disinteresse della cittadinanza per quello che dovrebbe essere per Diceopoli il problema politico prioritario, anzi esclusivo: quello della pace. Le cose non vanno meglio quando l'assemblea finalmente inizia, mettendo in atto la sciagurata alleanza tra una classe dirigente truffaldina e una generalità di cittadini creduloni, che per esempio accetta di riconoscere come inviati del re di Per-

sia quelli che sono invece impostori ateniesi. Più isolato che mai nella superiorità intellettuale che gli permette di demistificare l'imbroglio, Diceopoli concepisce la prima delle grandi creazioni aristofanesche, che riscatta la sua solitudine, trasformandola da disforica a euforica: sarà il solo a fare e godere la pace, stipulando per sé e la sua famiglia una tregua separata con Sparta.

Peraltro da principio la solitudine gli presenta il conto minaccioso dell'avversione sociale, nata dall'incomprensione: i carbonai che formano il Coro, come lui vittima della guerra, ma esasperati e incancreniti nella volontà di continuarla, gli danno la caccia per lapidarlo. Ma dopo un confronto agitato, Diceopoli convince prima una metà del Coro (sostenendo con coraggio la difesa del nemico), poi anche l'altra metà, mostrando come la guerra faccia gli interessi delle classi privilegiate, e il danno di quella a cui appartengono lui e i coreuti.

L'accordo raggiunto, peraltro, è puramente concettuale e non intacca per nulla il carattere privato del benessere raggiunto dal protagonista. Il Coro è chiamato a condividere il desiderio, non la realizzazione; dalla cittadinanza ateniese che esso rappresenta Diceopoli può riscuotere dei benefici (come accettare l'invito del sacerdote di Dioniso alle Antesterie), ma non mette in comune quelli immensi che gli ha procurato la sua iniziativa. Il Coro prende atto di ciò senza rancore né polemica, a differenza di molti critici che ne danno una lettura moralistica, parlando di egoismo, di mancanza di senso civico, di un culto dell'interesse privato simile a quello degli avversari demonizzati: ma a parte che questi rilievi ignorano l'opposizione, metafisica, epistemologica, psicologica, tra io e non-io, si dimentica che Diceopoli non appartiene più a una patria, essendosi lui stesso costituito in realtà statuale sovrana: è la natura peculiare del suo βούλευμα che configura, in modo reattivo alle aberrazioni del mondo, l'immagine compatta dell'autosufficienza, al suo interno percorsa dal piacere dell'esclusione.

Dodici anni dopo, *Lisistrata* comincia all'identica maniera: una donna, anch'essa sola in scena, aspetta con impazienza quelle che ha convocato da ogni parte della Grecia, come veniamo a sapere subito dopo.

Ma nella sovrapponibilità scenica spiccano subito fattori di differenziazione che dispongono in tutt'altro modo la relazione tra singolo e collettività. Prima di tutto questa non è un'assemblea istituzionale, che nel linguaggio polemico di Aristofane si presta a indicare un formalismo inutile e dunque dannoso, bensì una convocazione personale che esige dalle destinatarie un autentico interesse per l'oggetto della discussione – lo stesso, il grande e centrale problema della pace.

In difetto di tale interesse il progetto elaborato dalla sola Lisistrata sarebbe destinato a un immediato fallimento, giacché lo strumento pensato per raggiungere l'obiettivo è lo sciopero sessuale delle donne, uno strumento che ha senso solo se applicato su scala collettiva.

Peraltro una distonia si produce non a proposito della desiderabilità del fine, ma di un primo rapporto costi-benefici relativo al mezzo: la proposta di rinunciare al sesso è uno choc che risulta d'impulso inaccettabile. Viene tuttavia superato dalla dichiarazione della spartana Lampitò: sarebbe difficile negare che in questo simulacro di democrazia femminile panellenica ci sono voti che sono più eguali di altri, avrebbe detto Orwell. Grazie a lei, onorata da Lisistrata con l'epiteto di «unica donna» (degnà di questo nome), l'assemblea raggiunge un rapido accordo, e l'opposizione non è più tra singolo e comunità, ma tra le due comunità, femminile e maschile. Senza approfondire il problema in questa sede, mi limito a far notare che anche l'opposizione generata dal βούλευμα di Lisistrata ha natura intellettuale: il desiderio sessuale è lo stesso in uomini e donne, ma negli uomini è cieco, volto a una soddisfazione accidentale; le donne lo utilizzano per un progetto complessivo di larga gittata che vede la felicità sessuale (e anche affettiva e familiare) soltanto in un mondo liberato dall'altrettanto cieca violenza bellica: quella che ai tempi della *Lisistrata* gli uomini preposti alla politica neanche più governano, ma si limitano ad accettare come inevitabile.

La posizione di Lisistrata torna però ad essere solitaria al momento in cui lo sciopero entra in crisi, perché l'insorgenza del desiderio sessuale minaccia di sbriciolare la compattezza del

gruppo in una serie di movimenti centrifughi, riconducibili ad altrettante evasioni dall'impegno assunto; poi questi movimenti vengono drammatizzati sotto forma di pretesti: chi adduce la necessità urgente di provvedere a lavori domestici, chi finge di dover partorire essendo incinta... da un giorno, chi sostiene di non riuscire a prender sonno sull'Acropoli.

Contro tutte loro, Lisistrata adduce un argomento breve e conclusivo: è essenzialmente una questione di tempo; è necessario e sufficiente che le donne resistano al proprio desiderio finché quello dei maschi non diventi irresistibile e li obblighi a una politica corretta.

Rientrata la sedizione, Lisistrata governa le trattative per la pace: come è stato più volte notato, non mira a nessun sovvertimento del governo ateniese (operazione che sarà argomento delle *Ecclesiazuse*), ma forse proprio il rispetto dello *status quo* tradizionale – una volta rimosso, s'intende, il cancro della guerra – le permette di collocarsi al disopra delle parti, dando credibilità al suo panellenismo, che è soprattutto commosso ricordo della guerra persiana e del suo significato che è, ancora per noi oggi, fondante sul piano culturale.

Dunque *Acarnesi* e *Lisistrata*, due commedie gestite da una stessa matrice ideologica e da una simile preponderanza semiotica, approdano a raffigurazioni della vita associata opposte; la prima a un modello di narcisismo esclusivo, la seconda a un mondo equilibrato, solidale e armonico. Ciò non si deve a una differenza ontologica tra i due protagonisti, che possa incidere sulla loro capacità di suscitare identificazione emotiva, ma a una combinatoria di circostanze disposte attorno al dilemma se il benessere che è il fine dell'azione comica debba essere concepito a somma costante (ciò che si dà a qualcuno è di necessità tolto a un altro), oppure come illimitato: il primo è il regime della competizione, il secondo quello della cooperazione.

A questo proposito è facile notare come a questa seconda categoria appartenga per definizione il benessere sessuale, mentre lo stesso non si può dire dell'altro impulso primario, il bisogno alimentare: nella *Pace* però viene trattato allo stesso modo in vir-

tù di una concezione idealizzata dell'agricoltura, già indicata dal nome parlante del protagonista Trigeo, e culminante nella ierogamia con Opora, divinità del raccolto connessa alla Pace da legami palmari.

All'inizio, Trigeo è ancora più isolato di Diceopoli, dal momento che la sua ostinazione nel voler chiedere a Zeus conto della sciagurata situazione politica viene definita «pazzia» e per di più «di un genere nuovo», e la partenza per il viaggio avventuroso avviene tra lo scetticismo preoccupato dei servi e delle figlie.

Tuttavia, appena Polemos si trova privo dei suoi indispensabili arnesi di distruzione delle città (con la morte di Cleone e di Brasida), Trigeo è in grado di rivolgere un appello a un Coro composto di uomini di varie origini e professioni, che puntualmente si presenta per aiutare il protagonista nel disseppellimento della Pace.

È il riconoscimento patente che la presunta pazzia di Trigeo costituisce in realtà la massima saggezza; contemporaneamente si dissolve l'atmosfera straniante e fantastica per dare luogo a una festività cordiale, che si direbbe quotidiana se non celebrasse un evento atteso da dieci anni (anche chi è più alieno dalle applicazioni meccaniche dello storicismo non può qui rifiutarsi di riconoscere l'eco immediata del clima politico che portò alla pace di Nicia).

La Pace riapparsa significa per i contadini la campagna riconquistata in un rapporto di familiarità affettuosa: l'abbraccio a vigne e fichi, il loro sorriso, lo splendore degli attrezzi agricoli.

Nel tripudio comunitario, a Trigeo viene riconosciuto lo statuto privilegiato di cittadino utile a tutti e salvatore di tutti (vv. 909-11) e di primo dopo gli dei (v. 918).

Peraltro, a differenza che nella *Lisistrata*, qui c'è qualcuno che non gode della pace (l'indovino Ierocle, considerato un impostore e un imbonitore), e soprattutto qualcuno che ne viene danneggiato: proprio perché la comunità è compatta respinge chi trae profitto dal male comune.

Il finale della *Pace* ha tratti cerimoniali simili a quello degli *Uccelli*, dove peraltro il percorso che nella *Pace* portava dall'indi-

vidualismo all'integrazione si dispone in senso contrario, attraverso una successione di spostamenti e di ambiguità.

Prima di tutto non ci si presenta subito un protagonista, bensì un sodalizio di due uomini che abbandonano Atene: il tentativo di restaurare un ruolo dominante di Pistetero fin dall'inizio, correggendo le *notae personarum* della tradizione manoscritta, è un'operazione forzosa, per quanto in astratto legittimato dalla scarsa affidabilità delle *notae* medesime. È concordemente che essi cercano un luogo ἀπράγμων (v. 44), dove gli unici obblighi siano i piaceri. Ma quando Tereo, il personaggio mitologico trasformato in upupa che fa da mediatore con il mondo degli uccelli, ha descritto la loro vita, Pistetero interviene con l'entusiasmo che caratterizza l'insorgere del βούλευμα: non però per adeguarsi alla condizione degli uccelli, per *cambiarla*.

Propone che facciano del loro πόλος una πόλις che, essendo strategicamente collocata nello spazio intermedio tra uomini e dei, sarà in grado di condizionare entrambi, e soprattutto di minacciare agli dei l'impedimento delle gratificazioni essenziali: il cibo, bloccando la salita del fumo dei sacrifici, e il sesso, impedendo la discesa dei seduttori divini per corteggiare donne mortali.

Il progetto comporta imporre agli uccelli la stanzialità, imputando loro come un difetto l'illimitata libertà di movimento; comporta altresì imporre una svolta netta al piano originario dei due uomini: lungi, dall'essere apragmon, la nuova città avrà come qualità quella πολυπραγμοσύνη che Pistetero a v. 471 rimproverava agli uccelli di non possedere, e che definiva spesso l'imperialismo ateniese. Qualità con tutta evidenza necessaria a sostenere la «guerra sacra» contro gli dei, il cui fondamento ideologico è rintracciato da Pistetero nella maggiore antichità degli uccelli, vale a dire nel tradizionalissimo principio patriarcale dell'anteriorità.

Esso è sostenuto con dovizia di argomentazioni e di *appeal* emotivo, in un discorso alternato da interventi 'leggeri' di Evelpide (qualcuno a sostegno della tesi, più spesso confinabili nel ruolo del βωμολόχος): d'altra parte, il corifeo che chiedeva notizie sugli stranieri era già slittato subito su un singolare sintomatico (v. 415).

Il discorso di Pistetero non nasconde la natura pretestuosa propria di tutte le giustificazioni diplomatiche del mero *Machtwille* (un caso più lampante è la dichiarazione fatta più avanti da Pistetero all'ambasceria divina, in spregio di ogni evidenza, e a ripetizione del topos per cui qualsiasi parte si presenta come aggredita: «non siamo stati noi a cominciare la guerra», v. 1596).

Comunque sia, Pistetero riscuote l'adesione degli uccelli, ribaltando la loro diffidenza verso la specie nemica degli uomini; lui ed Evelpide si integrano anche formalmente nella comunità degli uccelli.

Dopo la parabasi, i due uomini si burlano l'uno dell'altro per il loro aspetto nelle nuove veste di alati, poi discutono sul nome da dare alla città; rifiutando la proposta di Evelpide (Sparta!), Pistetero propone, tra l'approvazione generale, Nephelokokygia; poi boccia la successiva proposta di Evelpide di mantenere come dea patrona Atena: il patrono deve essere maschio, ma, con una reticenza che ci parrà poi significativa, non si fa il nome di nessun dio.

Accade un'altra cosa che a posteriori avrà rilievo: investito da una serie soffocante e frenetica di ordini da parte di Pistetero, Evelpide esce con un'imprecazione volgare (vv. 845-6). *Non rientrerà più.*

La brusca esclusione del personaggio che aveva condiviso l'iniziativa della fuga da Atene ed era apparso comunque il principale e ovvio collaboratore del βούλευμα (come Lampitò per Lisistrata, ad esempio), è il primo passo verso l'equiparazione tra solitudine e personalità dominante, processo che fa un salto in avanti nell'episodio successivo: un sacerdote-uccello si presenta in scena per compiere il sacrificio, che inaugura la fondazione della città, in onore dei «nuovi dei» (indicati con sincretismo tra le divinità tradizionali e gli uccelli che alludono a loro correlati teriomorfici), e intraprende un elenco di uccelli partecipanti al rito che promette di essere lunghissimo, se Pistetero non lo interrompesse (vv. 889-94):

In malora, smetti la tua filastrocca. Disgraziato! Per che razza di festino credi di invitare avvoltoi e aquile di mare? Non vedi che basterebbe un nibbio per portar via tutto? Vattene tu e le tue bende; il sacrificio me lo faccio da solo.

La limitatezza delle risorse, cui già prima accennavo, è di ostacolo, vero o pretestuoso, non solo alle condivisione delle risorse medesime, ma a quella delle responsabilità sociali che con esse simbolicamente si identificano, e il *μóvoç* conclusivo, la parola che per Diceopoli evolveva da isolamento a privilegio, qui apre la strada al potere, appunto, monarchico: prova ne sia che il Coro, rappresentativo della comunità, innalza il suo canto sacro con riserva, «se c'è abbastanza da mangiare» (vv. 899-900).

Vediamo dunque che Nephelokokkygia, al contrario di quanto talvolta si dice, non è un'altra Atene, per la semplice ragione che non è una democrazia – neppure di nome, quale Tucidide sosteneva che fosse l'Atene periclea. Ma l'ascesa di Pistetero, davvero irresistibile, non si ferma al ruolo di padrone della *polis*: arriva a spodestare Zeus, impadronendosi di un potere universale e cosmico: quanto cioè di meno condivisibile si possa concepire.

A questo risultato si perviene grazie a una serie di fattori favorevoli. Alla posizione vantaggiosa della città, ben prevista da Pistetero (e confermata da Prometeo ai vv. 1515-24), si somma la ridicola debolezza diplomatica degli dei, che si fanno rappresentare da un'ambasceria plenipotenziaria, democraticamente eletta, con i difetti che al metodo attribuisce la tradizionale opinione aristocratica, qui rappresentata da Poseidone: ne fanno parte assieme a lui (e faranno maggioranza contro di lui) un dio barbaro, che balbetta parole incomprensibili, cui si può dare qualunque significato si voglia, ed Eracle ridotto alla maschera del ghiottone che, partito con propositi truculenti, accetta qualunque condizione in cambio di un invito a pranzo.

La svolta fondamentale è rappresentata però dell'intervento di Prometeo che, pur presentato pavido e tremebondo in comica antitesi al gigantesco personaggio eschileo, assume ancora un ruolo decisivo per i destini del mondo, anche in ciò ribaltando il paradigma tragico: aveva vietato a Zeus l'unione con Teti, con ciò impedendo la nascita di un figlio che avrebbe potuto spodestare il padre, come questi aveva spodestato Crono e Crono Urano, e con ciò aveva conferito al suo potere carattere di perpetuità e assolutezza; ora prescrive a Pistetero l'unione con Basileia

(Regina), la donna divina che governa il fulmine di Zeus, e tutte le sue altre pertinenze (elencate con qualche concessione al bathos comico).

A Poseidone che vorrebbe respingere l'enormità della richiesta, Eracle non si perita di minimizzarla, adducendo il *topos* 'pacifista' che invalida la guerra di Troia: «Vale la pena di fare la guerra per una donna?» (v. 1639).

Quindi la ierogamia si celebra, come nella *Pace*.

Resta legittimo chiedersi a questo punto quale posto hanno, nel nuovo e trionfale assetto cosmico, gli uccelli.

Pistetero li rappresenta a tutti gli effetti, come mostra il 'noi' che usa con gli ambasciatori divini e in particolare i vv. 1599-601: «la giustizia è questa: Zeus deve restituire a noi uccelli e lo scettro». Inoltre, l'interpretazione di comodo che Pistetero dà delle parole del Triballo attribuisce alla comunità perfino la conquista di Basileia («dice di darla alle rondini», v. 1682). Inoltre l'epitalmio finale sancisce che «grandi grandi fortune toccano per merito suo alla stirpe degli uccelli» (vv. 1726-8).

Eppure due elementi del finale, l'uno sottile e l'altro clamoroso, impediscono di intendere il trionfo di Pistetero come il mantenimento della sua promessa di restituire agli uccelli l'antico dominio del mondo.

Il primo è che nelle trattative con gli dei gli uccelli sono rappresentati come subalterni agli dei in quanto esecutori delle loro volontà ed esattori delle offerte promesse e dovute; il secondo che il pranzo funzionante da specchietto delle allodole per Eracle è a base di «uccelli riconosciuti colpevoli di rivolta contro gli uccelli democratici» (vv. 1583-5).

Si tenga conto che alla collettività degli uccelli è sempre stato attribuito nella commedia un carattere unitario, distantissimo dalle differenziazioni e delle tensioni politiche; e soprattutto che, riconoscendo loro dignità di persone, caccia e uccellazione sono state coerentemente trattate da Pistetero alla stregua di un genocidio: vero è che la sua denuncia si arricchiva di tutta una serie di particolari gastronomici, indagati con una voluttà sospetta, controcorrente rispetto all'ideologia. Adesso a sdrammatizzare

ogni possibile pathos, turbamento, contraddizione, è proprio il piacere alimentare, potremmo dire il vedere l'episodio dal punto di vista di Eracle, assieme a un altro piacere, più sottile perché riflesso: quello di associarsi all'astuzia con cui Pistetero prepara la trappola mostrandosi indaffarato nelle operazioni di cucina e attirando tanto più l'attenzione di Eracle con l'ignorare la sua presenza.

Leggere gli *Uccelli* come *Animal farm*, un apologo sarcastico e amaro sulla rivoluzione tradita è certo una tentazione seducente (cosa vieta di riportare la coppia Pistetero-Evelpide, attraverso quella dei maiali Napoleon-Snowball, alla dialettica fra Lenin e Trockij?). Ma comporta una distorsione imperdonabile del testo, che mantiene imperterrito la sua euforica positività: l'inaudito successo dell'egotismo è un sole in grado di dissipare qualunque ombra.

Ombre che insidiano più da vicino il successo dell'eroe comico sono nelle ultime opere superstiti.

Le *Ecclesiazuse* ripetono da vicino *Lisistrata* nella situazione iniziale: la protagonista Prassagora aspetta con impazienza la riunione delle congiurate, dalle quale deve scaturire la partecipazione in massa all'*ecclesia* di donne travestite da uomini, pronte a votare il rivoluzionario affidamento alle donne del governo della *polis*. Rivoluzione conservatrice, perché il massimo titolo delle donne, a parte la sperimentata inefficienza degli uomini, è il loro attaccamento alla tradizione, illustrato da un ritornello (πρὸ τοῦ) che si ripete implacabile per nove volte ai vv. 221-8.

Come Lisistrata, anche Prassagora incontra nelle sue compagne resistenze e difficoltà, che però in questo caso non dipendono da riserve di volontà, ma dalla poca abilità a sostenere il travestimento senza smascherare la propria femminilità con le parole che si accingono a pronunciare in assemblea: meno che mai dunque la loro inadeguatezza compromette il carattere condiviso e il valore civico del progetto.

I suoi contenuti legislativi vengono esposti da Prassagora al marito Blepiro, e si incentrano sulla comunione dei beni e dei rapporti sessuali (e di conseguenza familiari).

Ad entrambe Blepiro formula delle obiezioni: alla prima, che qualcuno potrebbe sottrarsi a mettere nel fondo comune le sue sostanze; alla seconda, che i rapporti sessuali si sottraggono a un trattamento egualitario perché fondati sull'attrazione fisica: le persone brutte di ambo i sessi sarebbero discriminate.

Le risposte di Prassagora sono pronte e al momento vincenti, ma eccessivamente disinvolte.

Contro gli evasori dall'obbligo comunitario formula prima di tutto una condanna morale, poi eccepisce che il loro comportamento sarebbe inutile perché comunque «tutti avranno tutto» (v. 605) e mancherà ogni stimolo a prevaricare. L'argomento è paralogistico perché presuppone che la riforma sia già fatta e funzionante (e quindi in grado di riassorbire sparuti gesti eretici); ma è del tutto inerme di fronte alla possibilità che la prassi scorretta sia così diffusa da *impedire* l'attuazione della riforma stessa.

Contro l'handicap della bruttezza, provvede con una norma aggiuntiva e compensativa, che alle persone non avvenenti attribuisce la priorità negli amplessi.

Entrambi i punti verranno messi in discussione nello sviluppo successivo della commedia, ma è significativo che ciò non avvenga alla presenza di Prassagora, che in qualche modo è protetta contro il rischio di constatare le criticità del suo piano.

L'ipotesi del cittadino refrattario a mettere le sue sostanze in comune si materializza puntualmente in un interlocutore anonimo, che contro Cremete, fervente sostenitore della riforma, adotta la scelta di temporeggiare nell'attesa di vedere come in effetti si comporterà la maggioranza, dal momento che non c'è nulla di più facile che disattendere promesse e proclami; ma quando si presenta l'araldo a invitare a pranzo la cittadinanza, non esita un attimo ad aderire all'invito, dimostrazione vivente del principio da lui stesso enunciato che si è sempre pronti a prendere e non a dare.

Quanto alla normativa in maniera sessuale, essa si risolve in un balletto frenetico di atti mancati, conseguenza del fatto che il più brutto, depositario di un diritto incontestabile, non è un dato, ma il termine di un processo all'infinito: l'idillio di due giovani

è interrotto dalle pretese di una vecchia, che però vengono contestate da una seconda vecchia, e questa da una terza. Verrebbe voglia di dire 'e così via', ma il processo all'infinito ha l'effetto di ridurre all'assurdo il codice teatrale.

Eppure anche qui su tutto domina la festa, colossale quanto la costruzione verbale che chiude la commedia celebrando ancora una volta il tripudio alimentare.

La situazione del *Pluto* ne richiama altre che ci sono familiari. Il protagonista Cremilo viene all'inizio trattato da pazzo per le stesse ragioni per cui lo veniva Trigeo: per il fatto cioè di mescolarsi troppo da vicino con problemi che riguardano la divinità, sia pure nel suo caso seguendo una traccia, e quindi con l'avallo previo, dell'oracolo di Delfi. Il suo piano è quello di ridare la vista al dio della ricchezza Pluto, la cui cecità è una trasparente figura dell'assetto iniquo del mondo, implicando che gli onesti vivono in condizioni disagiate, mentre la ricchezza tocca agli ingiusti. Che l'assetto del mondo spetti alla divinità suprema, si traduce nel fatto che è stato proprio Zeus ad accecare Pluto: di conseguenza l'azione di Cremilo si risolve, come quella di Pistetero, in un'aggressione a Zeus. A sua volta, la condizione di debolezza di quest'ultimo è fortemente aggravata, perché dovuta a un doppio ordine di deficit: quello morale, che abbiamo già visto (a seconda delle circostanze Aristofane non si perita di usare anche l'etica al servizio del narcisismo), e quello sul piano dell'effettivo potere, che Cremilo dimostra essere dipendente da quello di Pluto, e quindi inferiore ad esso.

Non Pluto però, timoroso com'è della vendetta di Zeus, è in grado di utilizzare le sue potenzialità come arma per cambiare il governo del mondo; lo è bensì Cremilo, che dunque assume su di sé la cifra protagonista forse più marcata dell'intero teatro di Aristofane: certo essa non è sminuita dalla presenza di Carione, che passa dallo scetticismo iniziale all'essere un esemplare braccio destro.

L'impresa ha successo, pure oscillando tra due diversi profili: quello per cui d'ora in poi la ricchezza tocca solo agli onesti, e quello secondo il quale si diffonde ugualmente tra tutti gli uomi-

ni. La divergenza non ha grandi conseguenze, perché si presume che la malvagità fosse praticata in vista e in funzione della ricchezza medesima; solo nel sicofante, considerato da Aristofane il caso-limite del vizio umano, è perseguita per se stessa, e non verrebbe abbandonata neppure «se tu mi donassi Pluto in persona» (v. 925).

La diffusione *quasi* universale della ricchezza provoca la crisi della religione tradizionale: non avendo più da chiederla agli dei, a questi non arrivano più né offerte, né sacrifici, proprio come negli *Uccelli*; e come l'Iride degli *Uccelli*, ma soprattutto come il se stesso della *Pace*, Hermes si fa inutile tramite di minacce e divieti di Zeus, prima di disertare e trovare un impiego presso Cremilo (e Pluto): un processo non diverso nella sostanza dalla diserzione che nella *Pace* compiva perché oggetto di corruzione.

Tuttavia nel trionfo di Cremilo c'è un gigantesco punto debole, un tratto idiosincratico che risulta dall'esito anomalo dell'agone: unico fra i personaggi omologhi che abbiamo considerato finora, Cremilo viene sconfitto dagli argomenti dialettici che vengono portati contro il suo piano da Penia, incarnazione detestata e demonizzata della Povertà. Costei sostiene che una ricchezza generalizzata e uniformemente diffusa produrrebbe un disastroso stallo di tutte le attività produttive, perché, non essendoci più il bisogno, nessuno avrebbe più un fine da perseguire.

L'argomento è ineccepibile, e Cremilo può solo sottrarsi alle sue conseguenze operative pronunciando la memorabile asserzione «non mi persuadi neanche se mi persuadi»: vale a dire, il desiderio divorzia dalla ragione che nelle altre commedie era suo essenziale strumento, e anzi si presenta chimicamente puro ad assumere la posizione dominante che, come abbiamo visto, è la sua funzione propria.

Consideriamo adesso una struttura drammatica meno semplice, di cui è espressione il personaggio più affascinante di Aristofane: il protagonista delle *Vespe*, il vecchio Filocleone, che si dedica con entusiasmo fanatico all'amministrazione della giustizia, giudicata da Aristofane il braccio armato del regime demagogico, strumento dei suoi interessi e delle sue vendette. Filocleone

sta dunque dalla parte (politica) sbagliata e non possiede neppure a prima vista i tratti di specificità e innovazione che sono prerogativa degli eroi comici: la sua mania infatti, per quanto sottoposta a terapia psichiatrica, non è che una punta iperbolica di «una malattia radicata nella nostra città» (v. 651). Il pubblico è quindi chiamato a solidarizzare col figlio Bdelicleone che è intenzionato a guarirlo.

Eppure, stando dalla parte del torto, Filocleone suscita una corrente irresistibile di simpatia, i cui motivi sono chiaramente individuati.

Il primo di essi è quella che si può chiamare la magnitudine assoluta della sua passione: quale che sia il suo oggetto, essa si esplica con una smagliante fantasia creativa, sia nella prassi quotidiana (ad esempio «per paura che gli vengano a mancare le pietre per il voto, si tiene in casa una spiaggia intera», vv. 109-110), sia soprattutto nell'emergenza creatasi dal conflitto con il figlio, che per impedirgli di andare in tribunale lo ha rinchiuso in casa: Filocleone escogita mille strategie di evasione, dal fuoriuscire per il comignolo come fumo, al proporre una vendita dell'asino, il che gli consente di nascondersi sotto la sua pancia, parodiando l'episodio più celebre dell'*Odissea*. La sua ansia indomabile di libertà fa appello a un bisogno primario dell'uomo (e quindi di qualsiasi spettatore).

Ma c'è un'identificazione anche più sottile che riscatta, se non la scelta giudiziaria, la sua profonda radice emotiva, quale traspare da un lampo del discorso agonale in cui vanta il prestigio sociale dei giudici, ai quali anche i detentori del potere politico mostrano deferenza (vv. 596-8):

Cleone, che governa a forza di urli, noi soli non ci sbrana, anzi ci protegge, ci porta in palmo di mano e ci scaccia le mosche. *E tu a tuo padre non hai mai fatto niente del genere.*

L'attività elastica si rivela compensazione e rivalsa di un regime familiare che, con l'avvicinarsi 'naturale' delle generazioni ha prodotto l'esautorazione di Filocleone dal ruolo di capofamiglia, ruolo che in altri passi mostra di rimpiangere con rabbia.

In ciò si afferma la sua individualità a confronto con i colleghi del Coro che trovano nella loro povertà, rappresentata al vivo nella parodo, la principale motivazione dell'attaccamento all'ufficio di giudice. A Filocleone, invece, il salario non garantisce la sopravvivenza ma, per sua espressa dichiarazione, *l'indipendenza* dal figlio, che ripetutamente si dichiara disposto a fargli fare «la bella vita».

Ammantata di questi fantasmi interiori, l'autorità sociale ingigantisce ai suoi occhi fino a essere definita βασιλεία e ad equipararsi alla suprema paternità di Zeus (vv. 619-24):

Non è vero che il mio potere è grande, e non inferiore a quello di Zeus, visto che abbiamo gli stessi attributi? Se strepitiamo, i passanti dicono: «Per Zeus, come tuona il tribunale!».

Stilemi che non meraviglieranno certo i lettori di queste pagine; ma l'apoteosi si risolve in frustrazione, perché Bdelicleone dimostra che la presunta βασιλεία è in realtà il suo opposto una δουλεία, come risulta dall'irrilevanza economica del salario dei giudici e dalla strumentalizzazione che ne fanno i demagoghi: «Ti vogliono povero, e il perché te lo dico io: perché tu conosca il padrone, e quando lui fa un fischio e ti aizza contro un nemico, tu gli salti addosso più rabbioso» (vv. 703-5).

Con la vittoria agonale di Bdelicleone, vanno a posto le tessere del mosaico politico: il personaggio che amiamo adesso la pensa come noi, è diventato un avversario del regime: ma è solo in apparenza che ciò avviene a prezzo del sacrificio della sua personalità e della sua energia vitale.

Tramontato il mito dell'autorità pubblica dopo la perdita di quella privata, con un formidabile colpo d'ala Filocleone trasferisce la sua libido nel campo simbolico opposto, pertinente cioè alla trasgressione: la constatazione di essere in famiglia oggetto e non soggetto d'autorità – constatazione maturata anche dalla sua vestizione per la bella vita, costringitiva e soffocante – porta Filocleone a ritagliarsi il ruolo del figlio scapestrato e teppista: si dà alla sfrenatezza sessuale e si augura la morte di Bdelicleone per darle libero sfogo, così come si augureranno la morte del

padre i più sfrontati figli della *nea*; mentre sfoga con la violenza fisica sui passanti la *Schadenfreude* che prima esercitava sugli imputati.

Insomma, nonostante tutto vince la grande scommessa della gratificazione.

La perde invece disastrosamente Strepsiade, il protagonista delle *Nuvole*, che è piuttosto l'abbozzo abortito di un eroe comico: è vero che si parte dall'usuale schema comico di una situazione deteriorata – un equilibrio familiare devastato dalle spese pazze del figlio – e da una persona che a quella situazione si propone di porre rimedio.

Ma fine e mezzi sono fin dall'inizio dissonanti con quanto abbiamo visto finora: il fine, che è quello di non pagare i debiti, è angusto e comunque estraneo a una qualunque creatività (è quello che desiderano tutti gli uomini, si dice negli *Uccelli*, v. 116); il mezzo, l'apprendimento del λόγος ἥττων, alla scuola del Socrate sofistico, si presenta come una catena di ulteriori disagi e sacrifici.

Dopo aver raggiunto l'apparente successo dell'elusione dei creditori, Strepsiade lo paga con la constatazione che la crisi familiare di cui l'indebitamento era soltanto un epifenomeno si è invece aggravata in modo irreparabile: l'autorità genitoriale è scomparsa in via definitiva anzi capovolta nella violenza fisica che il padre subisce dal figlio. Strepsiade è dunque sconfitto, e dalla sconfitta non si riscatta con l'incendio del pensatoio di Socrate, affermazione violenta dell'opinione bempensante e probabile emendamento della struttura comica originaria, dopo un insuccesso di cui Aristofane non riusciva a capacitarsi, e che a me, invece, sulla scorta delle considerazioni qui fatte, appare perfettamente consequenziale.

Per chiudere, un mero cenno sulla presenza di tracce di eroismo comico nelle tre commedie finora non menzionate, e in effetti diversamente costruite: *I Cavalieri*, le *Tesmofoiazuse* e le *Ecclesiiazuse*.

Nei *Cavalieri*, una forte individualità protagonista è richiesta per porre fine al dominio del Paflagone, ma non ha tratti speci-

fici: si modella su quelli del medesimo Paflagone per effettuare l'indispensabile rincaro dei suoi vizi e delle sue malversazioni.

Nelle *Tesmofozia*, è il protagonista Mnesiloco a escogitare quella che si presenta come l'idea vincente (ma che al dunque non risulta tale) per uscire dalla situazione di difficoltà che lui stesso si è creato, accettando bon gré mal gré di insinuarsi travestito nelle Tesmofozie per difendere il suo parente Euripide dall'accusa di misoginia. L'idea è quella di recitare brani dell'*Elena* e dell'*Andromeda*, in modo che l'identificazione emotiva dell'improvvisato pubblico (le sorveglianti) permetta la fuga reale a chi recita la fuga del personaggio. Le *Tesmofozia* sono in realtà una *pièce à sauvetage* come le due tragedie euripidee, non avendo obiettivi più ambiziosi del ritorno a casa sano e salvo del protagonista: risultato che si ottiene grazie a un'altrettanto borghese contrattazione tra Euripide e le donne.

Nelle *Rane*, infine, Dioniso intraprende la più antonomastica delle imprese eroiche, la catabasi all'Ade sulle tracce di Eracle. Ma lo fa delegando responsabilità e pesi (fisici e non) allo schiavo Xantia!

GUIDO PADUANO
Università di Pisa
guido.paduan@unipi.it

ABSTRACT

Since Whitman's seminal studies in the 1960s, that of 'comic hero' is one of the interpretive keys to Aristophanic drama. This paper offers a reasoned synthesis of this concept, focussing on individual desire and on the emotional identification between the hero and the audience as the two fundamental elements of the nature of comic heroism.

KEYWORDS

Aristophanes – comic hero – desire – individual – Dicaeopolis – Lysistrata – Peisetairos – Trygaeus – *Birds* – Philocleon

FRANCESCO MOROSI - GUIDO PADUANO

Fenomenologia del piacere sessuale nel teatro di Aristofane*

1. *La donna da mangiare*

Non c'è nessun dubbio che il sesso abbia una parte rilevante nell'azione di quasi tutte le commedie di Aristofane, e in particolare nel successo del protagonista che ne costituisce l'esito¹.

In questa sede ci proponiamo di ripercorrere la fitta trama delle occorrenze del tema ricostruendone le direttrici di senso essenziali, a partire da una distinzione di base: quella tra l'eros concepito come gratificazione individuale, dove il partner non ha consistenza personale, ma è in maniera indifferenziata oggetto del desiderio, strumento di piacere, proprietà a disposizione, e l'eros come rapporto che coinvolge due soggetti e le interazioni reciproche².

Ci pare più prudente limitarsi a definire i due modelli in forma antinomica (e dunque tautologica) come 'non relazionale' e 'relazionale', anche se una millenaria storia culturale ci porta a considerare il secondo come più evoluto: il primo, anche a prescindere da termini di estrazione psicologica e di suggestione de-

* Sebbene il presente lavoro sia stato concepito in modo collegiale, i paragrafi 1 e 3 sono da attribuirsi a Guido Paduano, e i paragrafi 2 e 4 sono da attribuirsi a Francesco Morosi.

¹ Con l'eccezione prominente delle *Nuvole*, in cui il fallimento di Strepsiade come eroe comico consiste nella rinuncia deliberata al perseguimento del proprio benessere: vd. p. es. GRILLI 1992, spec. 127-51.

² Il tema dell'eros nella Grecia classica – e delle sue risultanze nel teatro aristofaneo – è stato ampiamente esplorato dalla critica. Nel corso di questo saggio faremo riferimento agli studi e alle linee critiche principali; per un inquadramento generale del tema, si potranno vedere utilmente DOVER 1973; HENDERSON 1988; HALPERIN, WINKLER, ZEITLIN 1990; ZEITLIN 1996a; ROY 1997; GILHULY 2009; SKINNER 2014². Sul tema del desiderio sessuale nella commedia antica, con particolare riferimento al desiderio maschile, cfr. CAMERANESI 1987 (con alcuni aggiornamenti sull'immaginario del *sex appeal* che emerge in commedia in ROBSON 2013).

rogatoria come ‘narcisistico’ o ‘regressivo’ che pure gli si potrebbero applicare, conduce a una collocazione del sesso nell’ambito dei bisogni umani elementari, in particolare istituendo una similitudine e una contiguità con il bisogno primario di conservazione, il cibo.

Superfluo ricordare che la mitologia alimentare è in Aristofane pervasiva e ossessiva³; meno lo è forse tener presente il referente storico che le conferisce spessore esistenziale: non è facile a studiosi appartenenti alle società occidentali, e tendenti al sovrappeso come individui e come classe, captare il messaggio drammaturgico immediato che viene da una città stremata e affamata dalla guerra⁴.

Cibo e sesso non vengono soltanto associati⁵: possono essere reciprocamente allusi e al limite identificati, come lo sono per il Don Giovanni di Mozart che, ricevendo per l’ultima volta l’implorante Elvira, le sbatte in faccia l’oltraggiosa equiparazione tra la donna e l’oggetto di consumo (II 18):

Vivan le femmine!
Viva il buon vino!
Sostegno e gloria
d’umanità.

Allo stesso modo, il re libertino in *Le Roi s’amuse* di Hugo (IV 2) chiede «Ta sœur, et mon verre» («Tua sorella e del vino» in *Rigoletto*); mentre nel *Rosenkavalier* di Hofmannsthal e Strauss il Barone Ochs si congratula col futuro suocero perché

Serviert einen alten Tokaier
zu einem jungen Mädel.

³ Vd. p. es. WILKINS 2000.

⁴ Le condizioni finanziarie di Atene e le condizioni economiche della popolazione dell’Attica durante e subito dopo la guerra contro Sparta sono state al centro di un intenso dibattito storiografico. Per un quadro generale aggiornato, vd. p. es. TODD 2020, 482 nn. 22 e 23. Sulla situazione economica attica negli ultimi decenni del V sec., vd. STRAUSS 2014², spec. 42-56 e, per l’agricoltura in particolare, HANSON 1998², spec. 131-84.

⁵ Come osserva anche WILKINS 2000, 36-8.

In contesto monologico, il tema viene ripreso da un'altra voce grave, quella del barone Scarpia di *Tosca* (II 1):

Dio creò diverse
beltà, vini diversi. Io vo' gustar
quanto più posso dell'opra divina!

L'inarrivabile fantasia di Aristofane arriva a creare fra i due immaginari una fusione non solo perfetta, ma drammaturgicamente strutturale, nella *Pace*: il protagonista Trigeo, nome parlante che allude al mondo agricolo, al raccolto e alla vendemmia, riesce nell'impresa di riportare tra gli uomini la dea Pace, disseppellendola dalla caverna dove l'aveva rinchiusa Polemos, e insieme a lei due sue compagne: Opora, incarnazione a sua volta del tempo e dei frutti del raccolto medesimo, e Theoria, dea della festa e della socialità rituale.

Opora viene concessa in moglie a Trigeo da Ermes con una formula che ricorda quelle che nella *nea* sanciscono lo scioglimento matrimoniale dell'azione⁶ (*Pax* 706-8):

ἴθι νυν ἐπὶ τούτοις τὴν Ὀπώραν λάμβανε
γυναῖκα σαυτῶ τήνδε· κᾶτ' ἐν τοῖς ἀγροῖς
ταύτῃ ξυνοικῶν ἐκποιοῦ σαυτῶ βότρους.

Su dunque, a questo patto [*scil.* dell'impegno a trattenere la Pace nella società umana] prendi in moglie questa qui, la dea del raccolto. Vivi con lei nei campi e date alla luce bei grappoli!⁷

Che la formula venga declinata all'imperativo (λάμβανε: verbo peraltro usato in *Pk.* e *Sam.* per l'accettazione da parte dello sposo)⁸, anziché con la prima persona del padre, *kyrios* della donna (ἐγγυάω, δίδωμι), si spiega col fatto che questa funzione non può dirsi propria di Ermes.

⁶ Cfr. *Pk.* 1013-4, *Dysk.* 842-3, *Sam.* 726-8. Vd. anche OLSON 1998, *ad Pac.* 706-8.

⁷ Se non altrimenti specificato, il testo di Aristofane stampato qui è quello di WILSON 2007. Le traduzioni sono quelle di Guido Paduano (PADUANO 1979, 1981, 1983, 1984, 1988a, 2009), leggermente modificate.

⁸ *Pk.* 1025-6 τῶ γὰρ ὧν λαμβάνω | τὴν τοῦ Φιλίνου θυγατέρ'; *Sam.* 728 ἔχω, λαμβάνω, στέργω.

Tratto differenziale ben più rilevante è che al posto della formula riportata da Menandro ἐπ' ἀρότω γνησίῳν, «per la procreazione di figli legittimi» (essa stessa peraltro una metafora tratta dal mondo agricolo) vediamo esplodere il cortocircuito per cui Trigeo è invitato a generare βότρυς, «grappoli», mediando l'*aprosdoketon* con la collocazione, tutt'altro che denotativa, dell'unione ἐν ἀγροῖς, «nei campi».

Non per questo cessano di funzionare i meccanismi dell'erotismo personale (δός μοι κύσαι, «fatti baciare», v. 709; τῶν τιθίῳν ἔχωμαι, «le toccherò il seno», v. 863), della cerimonialità coniugale (il bagno e la preparazione del talamo commissionati da Trigeo al servo ai vv. 843-4), e la paura maschile dell'inadeguatezza a un'attività sessuale esercitata διὰ χρόνου, «dopo tanto tempo» (v. 710): ma il Coro assicura che per l'occasione Trigeo tornerà giovane (v. 861: αὖθις νέος ὦν πάλιν).

Peraltro la ierogamia conclusiva, ricca delle facezie e delle allusioni rituali, prevede che la sposa sia «vendemmiata» (τρυγήσομεν αὐτήν, vv. 1339-41), riecheggiando nello scambio tra corpo femminile e prodotto agricolo il nome dello sposo.

Negli *Acarnesi*, vv. 989 ss., era la Diallaghè stessa che il Coro – galvanizzato dal trionfo dell'eroe – immaginava unita a sé dall'Eros, assicurandola che non era troppo vecchio per fare tre cose (*Ach.* 994-8):

ἀλλά σε λαβὼν τρία δοκῶ μ' ἂν ἔτι ποσβαλεῖν·
 πρῶτα μὲν ἂν ἀμπελίδος ὄρχον ἐλάσαι μακρόν,
 εἶτα παρὰ τόνδε νέα μοσχίδια συκίδων,
 καὶ τὸ τρίτον ἡμερίδος ὄρχον, ὃ γέρων ὀδί,
 καὶ περὶ τὸ χωρίον ἐλᾷδας ἅπαν ἐν κύκλῳ.

Tre cose, se ti prendo, voglio ancora fare⁹: dapprima un lungo filare di viti; poi giovani polloni di fico, infine questo vecchio qui vuol piantare un tralcio di vite domestica, e tutt'intorno gli ulivi¹⁰.

⁹ Come osserva correttamente OLSON 2002, *ad loc.*, l'avverbio ἔτι, «ancora» («i.e. despite my advanced age»), garantisce il collegamento in apparenza paradossale fra età avanzata e piacere sessuale.

¹⁰ A tutta questa battuta sottende certamente un *innuendo* sessuale; ad amplificarlo poteva essere anche un possibile *double entendre* fra ὄρχον (995, 997) e ὄρχις (HENDERSON 1991², 125 § 75).

Una concezione gastronomica del sesso risulta anche dal finale degli *Acarnesi*, dove si susseguono e si sovrappongono simbolicamente due scene dove si fronteggiano Diceopoli a Lamaco, militare e fervido sostenitore del partito della guerra.

Nella prima i due si preparano l'uno alla festa delle *Choai* e l'altro a una rischiosa spedizione militare: mentre Lamaco appronta le sue armi, oltre a frugali provviste, Diceopoli oppone il pesce dei privilegiati alle cipolle del rancio, e ne trae spunto per dilungarsi, in una puntuale sticomitia, su tutto un panorama di delizie culinarie, dove il piacere dell'assaporamento mentale è accentuato da quello potentissimo della *Schadenfreude*.

Nella seconda scena assistiamo al ritorno dei due dalle rispettive spedizioni, Diceopoli trionfante nei bagordi e accompagnato da due ballerine, Lamaco ferito e sorretto da due soldati: con la stessa violenza dello scontro tra due universi alternativi, si contrappongono adesso il corpo dolorante e quello manipolato dagli stimoli sessuali¹¹. In entrambe le scene del finale trionfale della commedia si stabilisce dunque con chiarezza l'equazione fra vittoria dell'eroe comico e realizzazione totale dei suoi appetiti¹²: quest'ultima deriva, come conseguenza diretta, dall'annullamento dello stato di guerra. E tramite il parallelismo delle due scene si stabilisce anche l'equazione fra desiderio alimentare e desiderio sessuale.

D'altronde, negli *Acarnesi* la rivincita del sesso sulle restrizioni belliche interferisce anche con la sfera religiosa, tramite la pro-

¹¹ D'altro canto, nel corso della commedia Lamaco non è rappresentato come privo di appetiti: condivide senz'altro quelli alimentari, che però in lui vengono frustrati dal rifiuto di Diceopoli di vendergli tordi e anguille (*Ach.* 960-8); ma un accesso sfrenato di libido è quello a cui si lascia andare in una scena giustamente celebre, vagheggiando in maniera totalitaria il piacere autolesionistico della guerra (vv. 620-2: ἄλλ' οὖν ἐγὼ μὲν πᾶσι Πελοποννησίοις | ἀεὶ πολέμησω καὶ ταραῶω πανταχῇ, | καὶ ναυσὶ καὶ πεζοῖσι κατὰ τὸ καρερόν, «Io voglio fare la guerra ai Peloponnesiacci tutti; li voglio disperdere ovunque, per mare e per terra, con ogni forza»).

¹² «An orgy of food, drink, and sex» (MACDOWELL 1995, 75). La «self-assertion» dell'eroe comico in termini di piena realizzazione dei propri desideri (compreso quello sessuale) come centro nevralgico della drammaturgia aristofanea è il grande apporto di Kenneth Dover allo studio di Aristofane: vd. p. es. DOVER 1972, 31-41 (sul sesso, con una refutazione delle accuse di pornografia di straordinaria attualità, pp. 38-40).

cessione fallica organizzata da Diceopoli nell'ambito delle Dionisie agresti subito dopo aver stipulato la pace separata. Il fallo, compagno di Dioniso (v. 263) rappresenta l'amore libero (μοιχέ) e anche omosessuale (παιδεραστά). L'esempio addotto è peraltro quello dello stupro di una donna¹³, che tra l'altro è a disposizione per ragioni di gerarchia sociale, ed è messo a confronto con la violenza che il protagonista invece subisce in guerra (*Ach.* 263-75):

Φάλης, ἐταῖρε Βακχίου¹⁴,
 ξύγκωμε, νυκτοπεριπλάνητε, μοιχέ, παιδεραστά,
 ἔκτω σ' ἔτει προσεῖπον εἰς τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος,
 σπονδὰς ποιησάμενος ἑμαυτῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
 καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.
 πολλῶ γάρ ἐσθ' ἦδιον, ὦ Φάλης Φάλης,
 κλέπτουσιν εὐρόνθ' ὥρικὴν ὕληφόρον,
 τὴν Στρυμοδώρου Θραῖτταν ἐκ τοῦ φελλέως,
 μέσῃν λαβόντ', ἄραντα, καταβαλόντα καταγιγαρτίσαι.

Fallo, compagno di Bacco, compagno di bagordi; vagabondo notturno, adultero ed amante di fanciulli, ti saluto con gioia, tornando dopo cinque anni al mio villaggio: ho fatto la tregua per conto mio, e mi sono liberato di battaglie, di lamachi e di guai. Fallo, fallo, è molto più dolce sorprendere la florida serva di Strimodoro, la tracia, che torna dalla cava con la legna rubata, prenderla per la vita, alzarla e poi metterla giù, e farsela!

Ancora nella *Pace*, un più pesante gioco di allusioni sessuali caratterizza l'ingresso di Theoria nell'insieme sociale: l'uso dell'ambrosia, caratterizzante dell'esistenza divina, viene precipitato nel *bathos* al v. 855 («da succhiare lo troverà anche qui») dal servo, che già prima ha perentoriamente affermato (vv. 848-9): «Non stimo più un soldo gli dei, se tengono un bordello (πορνοβοσκοῦσ') tale e quale gli uomini».

¹³ HALLIWELL 2002, 120-2. Su alcune valenze sociali e letterarie dello stupro nella commedia ateniese, vd. SOMMERSTEIN 1998c, spec. 105-9 (sulla commedia di Aristofane).

¹⁴ Riprendendo un'osservazione dello scoliaste, OLSON 2002, *ad Ach.* 263 rileva che in questa apostrofe «the fundamental point is that wine and sex go naturally together»: questo è naturalmente corretto, ma l'associazione fra piacere sessuale e alimentare ci pare avere, anche in questo caso, un carattere strutturale.

E poi (vv. 889-91): «Potete alzarle le gambe all'aria e procedere all'elevazione [ἀνάρρυσις, con richiamo burlesco a un gesto delle cerimonie sacrificali]. Guardate dunque questa cucina» (ὀπτάνιον, interpretato in senso osceno già dallo scoliasta)¹⁵.

Nella *Pace* troviamo dunque delineata, sia pure sommariamente, una duplice tipologia dell'unione sessuale, coniugale e, per così dire, libera, che anticipa quella che sarà l'alternativa basilare della *nea*, dove il canonico lieto fine realizza appunto o un matrimonio, o il soddisfacimento della libido nella sfera dei ruffiani e delle cortigiane. Entrambi i modelli si avvalgono della polisemia in cui anche Freud rintraccerà lo strumento del linguaggio sessuale nel *Witz*.

Il rapporto tra la guerra e l'impedimento alla vita affettiva, e il conseguente valore di rinascita e di riscatto attribuito alla pace, è dunque insistito nelle commedie 'pacifiste' prima che *Lisistrata* lo investa del ruolo centrale e determinante. Per questo si può dire che il sesso occupi una posizione nevralgica in tutta l'ideologia pacifista aristofanea per come essa emerge nelle commedie più direttamente interessate alla guerra: nel suo sinolo con il piacere alimentare, esso è la rappresentazione concreta di ciò che rende in assoluto preferibile la pace – e quindi è lo strumento ideologico fondamentale per la polemica anti-bellicista di Aristofane.

Nelle altre commedie, il sesso occupa un posto di rilevanza variabile nel regime positivo che si instaura al posto di un precedente regime perverso.

Nei *Cavalieri* c'è appena un cenno, in bocca al Salsicciaio che ha appena portato a termine la sconfitta del Paflagone, a un piacere omoerotico. La metafora scelta delinea un'estrema strumentalizzazione dell'ipotetico oggetto del desiderio (vv. 1384-6):

ἔχε νυν ἐπὶ τούτοις τουτονὶ τὸν ὀκλαδίαν
καὶ παῖδ' ἐνόρχην, ὅς περιόισι τόνδε σοι
κᾶν που δοκῇ σοι, τοῦτον ὀκλαδίαν ποίει.

A questo patto, prendi questo sgabello, e un ragazzo ben dotato che te lo porti; e se ti piace, usa lui come sgabello.

¹⁵ Ora vd. HENDERSON 1991², 178 § 351.

Nelle *Vespe*, invece, il corteggiamento della flautista da parte di Filocleone costituisce il centro e il culmine della paradossale rivincita che il vecchio si prende sul fallimento della sua illusione di esercitare il potere giudiziario, illusione a sua volta compensatoria dell'esautorazione domestica. Affermando la propria irriducibile vitalità e virilità, il vecchio si emancipa con ribellismo 'giovanile' da una condizione di minorità che in effetti spetterebbe piuttosto a un figlio¹⁶.

Ciò avviene in una cornice conviviale, ma stavolta non è l'associazione con il cibo ad essere predominante, per quanto chiamata in causa a v. 1304 («si abboffa di ogni grazia di Dio»), e per quanto non si manchi di esplicitare che Filocleone è ubriaco (παροινικώτατος, v. 1300; 'μέθυεν, v. 1322). È piuttosto quella con la violenza, verbale e fisica: la prima viene esercitata nel corso del banchetto, stravolgendo le lezioni di *bienséance* che il figlio aveva cercato di impartirgli, e successivamente non manca di accompagnare le aggressioni gratuite che dal servo si estendono a «tutti quelli che incontra» (v. 1323).

Poi, la violenza trabocca dal racconto nella drammatizzazione, col vecchio che appare in scena attorniato dalle sue vittime, e dopo l'apostrofe alla flautista aggredisce e insolentisce ancora una panettiera, e poi un uomo.

Giacché queste violenze si configurano come reati, il vecchio passa dallo stato di giudice a quello di possibile imputato, avendo tuttavia gli anticorpi necessari a non farsene per nulla spaventare; ma il dato più interessante dal punto di vista della compagine drammatica è invece che l'aggressività dell'ultimo Filocleone è omologa alla *Schadenfreude* del primo, che si manifestava nella candida volontà di fare del male, nella propensione esclusiva alla condanna, travestita addirittura da responso oracolare, nell'identificazione con l'eroe Lico che «come me, godi delle lacrime e dei gemiti degli imputati» (v. 390).

E proprio all'interno della fantasia sessuale e del surreale rovesciamento del rapporto intergenerazionale che essa contiene,

¹⁶ Su questa scena vd., da ultima, FABBRO 2013a.

e sotto la protezione del paradosso che gli assicura dicibilità, il rancore verso il figlio – cellula generativa dell'azione comica – si polarizza nell'augurio edipico di morte¹⁷: è solo quando il figlio sarà morto che Filocleone potrà dare un assetto stabile alla relazione amorosa, facendo della flautista una *παλλακή* (v. 1353).

Negli *Uccelli* ha luogo un'altra ierogamia, che nell'explicit promuove Pisetero al rango di *δαίμόνων ὑπέρτατε*, perché la sposa è Basileia, che a detta di Prometeo, fautore dell'unione, «amministra il fulmine di Zeus e le altre cose: il buon consiglio, il buon governo, la saggezza, i cantieri, la calunnia, il cassiere, i salari» (1537-41)¹⁸.

In quanto detentrica delle competenze attribuite ritualmente o burlescamente a Zeus, Basileia è tutta e sola la realizzazione del *Machtwille* di Pisetero o se vogliamo l'erotizzazione del potere: essa si avvale di una ripetuta enfattizzazione sulla quale convergono Prometeo che la definisce *καλλίστη κόρη* (v. 1537), il Triballo (v. 1678) e infine il Messaggero che parla di «bellezza ineffabile» (*κάλλος οὐ φάτόν*, v. 1723).

Al di là di questo, è figura che esula da ogni personalizzazione; lo stesso legame con Zeus resta indeterminato, in quanto appunto funzionale e non familiare: l'ipotesi che sia sua figlia è un autoschediasma ricavato dal fatto che è lui chiamato a «darla in moglie» a Pisetero, come peraltro Hermes faceva in termini più compiuti dal punto di vista formale sposando Opora a Trigeo¹⁹.

¹⁷ L'augurio di morte come elemento co-essenziale della relazione intergenerazionale fra padre e figlio è molto ben presente tanto nelle *Vespe* (in cui, prima della palingenesi, è il vecchio Filocleone ad accusare il figlio di volerlo soffocare: *Vesp.* 1133-4; e cfr. anche vv. 1364-5) quanto nelle *Nuvole*, in cui la scena della *patrotypsia* di Fidippide ai danni di Strepsiade è anticipata da più di un'espressione dell'impulso omicida del figlio nei confronti del padre (p. es., *Nu.* 845-6). Ciò che salta all'occhio, tuttavia, è che in entrambi i casi il desiderio edipico segue una dinamica 'naturale', o per meglio dire lineare, che il Filocleone ringiovanito può permettersi di rovesciare.

¹⁸ Sull'interpretazione di questa battuta, vd. MOROSI 2018a.

¹⁹ Molte sono state le proposte di identificazione di Basileia a partire da NEWIGER 1957, 100-2, che proponeva di vedere sotto la filigrana comica un riferimento ad Atena; più di recente, ZANETTO 1987, *ad Av.* 1536 ha avanzato l'ipotesi di un'identificazione con Era, e BOWIE 1993, 164 n. 67 con Basile, la dea attiva protettrice del *Bouleuterion*. Tuttavia,

Ci limiteremmo alla tautologia per cui Basileia sta nelle disponibilità del dio supremo, che costretto a cederla cessa di essere tale.

Ma Zeus viene chiamato in causa nell'imeneo conclusivo, in modo abbastanza sorprendente, assieme all'esplicita menzione di Eros (Av. 1731-41):

Ἔρα ποτ' Ὀλυμπίᾳ
 Τὸν ἡλιβάτων θρόνων
 ἄρχοντα θεοῖς μέγαν
 Μοῖραι ξυνεκοίμισαν
 ἐν τοιῷδ' ὕμεναίω.
 Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' ὦ,
 <Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' ὦ.>

ὁ δ' ἀμφιθαλὴς Ἔρως
 χρυσόπτερος ἡνίας
 ἠϋθυνε παλιντόνους,
 Ζηνὸς πάροχος γάμων
 Τῆς τ' εὐδαίμονος Ἐρας.
 Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' ὦ,
 Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' ὦ.

Con questo stesso imeneo un giorno le Moire congiunsero Era olimpica e il re dei troni eccelsi. Imene Imeneo.
 Eros fiorente dall'ali dorate reggeva le redini curve, celebrando le nozze felici di Era e di Zeus. Imene Imeneo.

Possiamo pensare che il parallelo tra i due matrimoni sia un modo per smorzare i toni conflittuali, presentando l'abdicazione di Zeus come la transizione tra due realtà omogenee²⁰, senza scordare la malizia per cui la richiesta di Pisetero («Era la lascio a Zeus, ma la *giovane* Regina deve essere data in sposa a me»,

nessuna di queste identificazioni pare persuasiva, e diverse ragioni (dalla tendenza aristofanea alla personificazione di concetti astratti alla reazione di stupore e sincera ignoranza che la menzione di Basileia suscita sulle prime in Pisetero) militano contro l'identificazione con una divinità *qualiscumque*.

²⁰ Come pare suggerire BOWIE 1993, 163-4, assimilando la ierogamia fra Pisetero e Basileia ai miti di fondazione coloniale e al loro compito di simboleggiare l'apertura di un periodo di «political and domestic order».

vv. 1633-5) segnala il superamento di un *vecchio* regime. Che poi Pisetero sia a sua volta un *προεσβύτης* (v. 320) non rileva: per lui, come per Demo, Filocleone, Trigeo, il successo fa tutt'uno col prodigioso ringiovanimento.

In ogni caso l'istituzione matrimoniale si presenta come il solo valore capace di sopravvivere al sovvertimento della monarchia cosmica²¹, senza comunque uscire dai confini del solipsismo maschile: se Era viene detta «beata» in forza di un'ipallage, una distinta, men che meno un'autonoma, figura di Basileia neppure si intravede.

Alla stessa ottica appartengono altri due spunti della stessa commedia, marginali ma assai vivaci.

Il primo è lo sguardo concupiscente che Evelpide getta sull'usignuola, la compagna di Tereo: Pisetero gli oppone le difficoltà che al suo desiderio di baciarla crea l'appartenenza a specie diverse («Ma se ha un becco con due rostri»), ma l'altro non demorde: «Bisogna prima toglierle dalla testa il guscio, come un uovo, e poi baciarla» (vv. 673-4).

L'altro episodio è il diverbio di Pisetero con Iride, che nel suo ruolo di messaggera, è scesa a minacciare in termini reboanti di ascendenza eschilea la punizione della terribile empietà che si sta consumando. Esilarante è il fulmineo trapasso per cui da incarnazione della norma la dea stessa diventa responsabile di una devianza rispetto alle regole, nuove e ovviamente a lei sconosciute, che impediscono la libera circolazione degli dei. L'intervento di servizi di sicurezza è invocato da Pisetero in modo che sollecita il *double entendre* sessuale: «Ma perché non le salta addosso un τρώορχος?» (vv. 1205-6). E poi: «Ma il contrassegno qualche comandante degli uccelli te l'ha messo?» (vv. 1214-5)²².

²¹ Sulla centralità, sociale e ideologica, del matrimonio nella commedia aristofanea, vd. *infra*.

²² L'apposizione di un sigillo era peraltro esattamente la misura minacciata da Pisetero nei confronti degli dei invasori (ἐπιβάλλειν | σφραγίδ', vv. 559-60), colpevoli di attraversare lo strato degli uccelli proprio per soddisfare i loro appetiti sessuali con le donne mortali. Il controllo sullo spazio diventa dunque anche un controllo (violento) sul sesso, in vista di un suo esercizio esclusivo.

E alla fine l'ammiccamento sfocia nell'aggressione sessuale esplicita (vv. 1253-6):

σὺ δ' εἴ με λυπήσεις τι, τῆς διακόνου
 πρώτης ἀνατείνας τῷ σκέλει διαμηριῶ
 τὴν Ἴριν αὐτήν, ὥστε θαυμάζειν ὅπως
 οὕτω γέρον ὦν στύομαι τριέμβολον.

Quanto a te, Iride, che sei sua ministra, se mi secchi ti allargo le gambe e t'infilzo. Ti meraviglierai che, anche vecchio come sono²³, lo sprone si rizzerà tre volte.

Quest'immagine di stupro punitivo associa ancora sesso e violenza, ma evoca, piuttosto che l'allegria impudenza di Filocleone, le sinistre immagini di conflitti storici.

In molta della produzione aristofanea superstite, dunque, il sesso è all'apice dell'auto-realizzazione dell'eroe comico. Un genere molto incline alla letteralizzazione – e ancor meglio alla concretizzazione – illustra il soddisfacimento del *Machtwille* dell'eroe nei termini di un soddisfacimento anzitutto fisico.

Da qui, si possono derivare almeno due osservazioni. La prima: esiste un legame molto stretto fra la tendenza al ringiovanimento dell'eroe comico e la possibilità di soddisfare liberamente e infinitamente i propri appetiti. In molte commedie, il ringiovanimento è l'approdo logico della parabola trionfale dell'eroe, ed è proprio il ringiovanimento a consentire il godimento pieno (come spiega il Coro a Trigeo al v. 861, analizzato *supra*). D'altronde, tanto la società ateniese dell'epoca quanto la nostra attribuiscono al vecchio il dovere di contenere le facoltà appetitive per cedere il posto a quelle dei più giovani²⁴: il ringiovanimento del vecchio eroe è la struttura simbolica che consente di bypassare in modo fantastico questo vincolo, e di affermare la completa e paradossale libertà dell'individuo (e dei suoi desideri) rispetto alla sua comunità di riferimento. Ringiovanimento

²³ Si noti anche qui, come in *Ach.* 994, il rapporto fra vecchiaia e possibilità di godere del piacere sessuale.

²⁴ Su questo, vd. GRILLI 2020, 115-6.

e godimento sono dunque elementi consustanziali del trionfo dell'eroe comico.

La seconda: se il desiderio sessuale può essere soddisfatto come il desiderio alimentare (meglio ancora: se il desiderio sessuale è di fatto equivalente al desiderio alimentare), esiste una fondamentale sovrapponibilità anche fra gli oggetti di entrambi i desideri, dunque fra il cibo e le donne (e, anche se in misura molto minore, gli uomini). In altri termini, l'oggetto del desiderio erotico dell'eroe comico tende, almeno nei passi analizzati sin qui, a una completa reificazione del *partner*, di cui non si presuppone alcuna volontà libera e che può quindi essere fruito come un semplice oggetto, per esempio uno sgabello²⁵. La realizzazione totale e totalizzante della volontà dell'eroe non lascia spazio ad altre volontà nei testi fin qui considerati.

2. La volontà delle donne

In altri testi invece, come abbiamo già detto, Aristofane approfondisce l'interazione fra più volontà diverse, proprio attorno alla problematica gestione del desiderio sessuale.

Un accenno al sesso considerato nella prospettiva del rapporto di coppia, per la verità, è già rintracciabile sia negli *Acarnesi* che nelle *Nuvole*.

Nella prima commedia un paraninfo presenta a Diceopoli la richiesta di una fresca sposa interessata a οἰκουρῇ τὸ πέος τοῦ

²⁵ La reificazione dell'oggetto del desiderio sessuale è da sempre la pietra d'angolo delle letture femministe di Aristofane, che hanno riscontrato, naturalmente non del tutto a torto, una tendenza a fare del corpo della donna un mero oggetto, e il conseguente esercizio di forme di violenza maschile. Il contributo più efficace in questa direzione è forse quello di ZWEIG 1992, che, p. es., a p. 77 nota: «[...] a fundamental notion that women, despite social and legal distinctions between wives and hetairai, share a basic capacity *qua* women to be controlled, used sexually, and possibly abused by men at will». Come abbiamo detto, l'osservazione è suffragata da ampia evidenza; i rari casi di reificazione del corpo maschile, tuttavia (per cui vd. anche *infra*), sembrano suggerire di ampliare la portata della riflessione: ci pare che, più in generale, il sesso non relazionale, in quanto forma di trionfo della volontà individuale dell'eroe conduca a una reificazione – e a una consumazione completa e completamente idiosincratica – di *qualsiasi* oggetto del desiderio.

νυμφίου (1060). Caso unico fra i postulanti (μόνη) viene accontentata perché «è donna e non è responsabile della guerra» (1062)²⁶. Non pare eccessivo riconoscere in questo passo la cellula generativa della *Lisistrata*.

Nelle *Nuvole* il discorso peggiore sfida il suo rivale a portargli un esempio di virtù ricompensata, e l'altro adduce il caso di Peleo, che per la sua *sophrosyne* ha ottenuto una spada (in dono da Ermes) e Teti in moglie. Ma il primo dono viene svilito a confronto con le ricchezze del demagogo Iperbolo; quanto al secondo viene osservato che (*Nu.* 1068-70):

καὶ τ' ἀπολιποῦσά γ' αὐτὸν ᾤχετ'· οὐ γὰρ ἦν ὑβριστῆς
οὐδ' ἡδὺς ἐν τοῖς στρώμασιν τὴν νύκτα παννυχίζειν·
γυνὴ δὲ σιναμωρουμένη χαίρει·

E poi lo piantò in asso, perché non era focoso, e non era un buon compagno di letto. La donna prova piacere a farsi sbattere.

La problematica del sesso come relazione fra individui emerge soprattutto dalle cosiddette commedie femminili, e in particolare *Lisistrata* ed *Ecclesiazuse*.

In una delle scene più brillanti di tutto il teatro aristofaneo, marito e moglie si incontrano per una trattativa in apparenza assurda (*Lys.* 899-905):

Kl. οὐ βαδιεῖ πάλιν;
Mv. μὰ Δί' οὐκ ἔγωγ', ἦν μὴ διαλλαχθῇτέ γε
καὶ τοῦ πολέμου παύσησθε.
Kl. τοιγάρ, ἦν δοκῇ,
ποιήσομεν καὶ ταῦτα.
Mv. τοιγάρ, ἦν δοκῇ,
κάγω γ' ἄπειμ' ἐκεῖσε· νῦν δ' ἀπομώμοκα.
Kl. σὺ δ' ἄλλὰ κατακλίνηθι μετ' ἐμοῦ διὰ χρόνου.
Mv. οὐ δῆτα· καίτοι σ' οὐκ ἐρῶ γ' ὥς οὐ φιλῶ.

CINESIA Non vuoi tornare a casa? MIRRINA No, se prima non vi mettete d'accordo e ponete termine alla guerra. Cl. Se sarà il caso,

²⁶ Il testo qui tradotto è frutto di congettura di Blaydes (αἰτία) in luogo del tràdito ἀξία.

faremo anche questo. MI. Se sarà il caso. Ma io devo andare: ho giurato. CI. Vuoi coricarti con me, finalmente? MI. No; eppure è vero che ti voglio bene.

Il *ménage* di Cinesia e Mirrina nella *Lisistrata* è stato doppiamente terremotato: prima dalla guerra, che ha allontanato i mariti dalle mogli, e poi dallo sciopero del sesso, che Lisistrata ha convinto tutte le donne di Grecia a intraprendere in funzione anti-bellica. Si pongono così le condizioni per un ricatto: le donne non si presteranno più ai doveri coniugali a meno che gli uomini non interrompano la follia della guerra. Il dialogo fra Cinesia e Mirrina riproduce appunto, nella specola di una famiglia, gli effetti di questa dinamica: la moglie impiega il sesso come oggetto di ricatto, e il marito pare vacillare, in nome di ciò che desidera maggiormente.

È stato osservato, a buon diritto, che nel piano di Lisistrata sussistono diverse asperità logiche: se, per esempio, il problema è l'assenza dei mariti, come potrebbe essere efficace uno sciopero del sesso?²⁷ Altra difficoltà – per la verità più seria – del piano di Lisistrata consiste nell'oggetto specifico del ricatto²⁸. Il modello tradizionale del ricatto prevede infatti uno scambio fra due oggetti che sono rispettivamente irrilevanti per ricattato e ricattatore, in cambio di due oggetti che hanno grande valore, rispettivamente, per le due parti: in un rapimento, per esempio, il rapitore considera insignificante la vita del rapito (di cui può quindi fare un uso strumentale), e molto significativo il riscatto; al contrario, la famiglia del rapito considererà insignificante il riscatto al confronto del valore della vita del rapito (almeno si spera). Nello scambio immaginato da Lisistrata, dunque, le donne desiderano ottenere un risultato per loro di grande importanza – la pace – e in cambio sono disposte a usare in modo strumentale, e a concedere, il proprio corpo. Come spiega la spartana Lampitò, per le donne è dura fare a meno del sesso, «eppure bisogna farlo: abbiamo troppo bisogno di pace» (*Lys.* 142-4).

²⁷ Molti dei problemi di tenuta logica e drammaturgica del disegno di Lisistrata sono stati affrontati da VAIO 1973.

²⁸ PADUANO 1981.

Nella commedia, dunque, le donne medesime utilizzano se stesse come strumenti. Il fatto ha messo in grave imbarazzo la critica aristofanea; a complicare la situazione, a quest'uso strumentale del corpo si collega un addentellato scabroso: il piacere sessuale, con il suo forte connotato di auto-realizzazione e di felicità individuale. È così andata imponendosi una linea interpretativa che non ci pare esagerato definire erronea: se le donne scambiano liberamente il proprio corpo e i piaceri connessi, allora è necessario applicare loro il paradigma dell'etera. La strategia ricattatoria delle donne è stata trattata nei termini di un vero e proprio commercio sessuale²⁹; la dinamica erotica fra moglie e marito è stata letta tramite la lente della prostituzione³⁰, e anzi la gestione del sesso da parte delle donne è stata interpretata come un pericoloso elemento di destabilizzazione della vita domestica³¹. L'applicazione del paradigma della prostituta alle donne di Aristofane, naturalmente, non è neutra, e porta anzi con sé una più o meno implicita riserva morale: ne consegue una svalutazione del disegno dello sciopero sessuale e della sua centralità nell'economia della commedia, in favore di una parte della compagine femminile considerata più rispettabile e assennata³² – il Semi-Coro di donne anziane, di cui si apprezzano l'eroismo e la religiosità³³. La protagonista, Lisistrata, si collocherebbe alla con-

²⁹ CULPEPPER STROUP 2004, 40: «sex-trading»; così anche GILHULY 2009, 169.

³⁰ FARAONE 2006, 210, sulla scena fra Mirrina e Cinesia: «The scene [...] neatly juxtaposes the domestic and the meretricious». Anche lettori attenti come Jeffrey Henderson corrono il rischio di sovrapporre l'immaginario della prostituta alla Mirrina di Aristofane: «Myr.'s skilful wheedling, teasing, and coquettishness were surely more characteristic of *hetairai* than of wives» (HENDERSON 1987a, ad Lys. 870-1).

³¹ CULPEPPER STROUP 2004, 41: «[T]he representation of a "wife" as a sexual negotiator – whether that representation is figurative or poetic – results in a necessary destabilization or displacement of her "domestic" identity».

³² Vd. p. es. HENDERSON 1987b, spec. 108-10. Vd. anche HALLIWELL 2002, 125: «[F]emale sexuality in Aristophanes is predominantly characterized by divergence from, and sometimes the flagrant transgression of, ideal *sōphrosunē*, "self-discipline"».

³³ L'accento sul contributo del Semi-Coro femminile è stato posto per la prima volta da FARAONE 1997, e ha poi finito per diventare un luogo comune critico: vd. p. es. FARAONE 2006; CULPEPPER STROUP 2004, 39 («[...] the eventual success of this feminine [...] uprising is to be credited almost exclusively not to the wives' withholding of sex, but rather to the primarily extra-sexual negotiations of Lysistrata and the Choros Gunaikôn»).

fluenza fra le prostitute ninfomani³⁴ e le anziane sacerdotesse, condividendo alcuni tratti con le prime e altri – i più importanti – con le seconde³⁵. La *Lisistrata*, dunque, andrebbe letta come la giustapposizione di due icone del potere femminile: una screditata, la prostituzione; l'altra nobile, la religione.

La prostituzione era diffusa nell'Atene del V sec., e il ruolo dell'etera era ben codificato nella società dell'epoca³⁶. Ma l'attendibilità storica del paragone non ne garantisce in alcun modo l'attendibilità logica né tantomeno la contestualizzazione letteraria. È appena necessario rilevare che non esiste nella commedia nessun riferimento indubitabile che lasci immaginare una costante e non ambigua applicazione del paradigma della prostituta alle donne di *Lisistrata*³⁷. L'intera interpretazione tradisce dunque un pregiudizio patriarcale, che per antica abitudine riconosce alla donna il solo ruolo di oggetto erotico (strumento necessario del sesso non relazionale), e assegna quindi in automatico alla donna che dispone liberamente del proprio corpo gli attributi – e la condanna morale connessa – di una lavoratrice del sesso³⁸. Meno pervasiva ma non meno perniciosa del modello della donna-prostituta è un'altra linea interpretativa, che insiste

³⁴ È, quasi alla lettera, l'espressione usata da FARAONE 2006, 213: «sex-crazed “whores”». Vd. anche CULPEPPER STROUP 2004, 57: «hypersexual wife». Andrebbe osservato che passione sessuale e prostituzione non vanno facilmente assieme, anzi tendono a escludersi. Per accorgersene, è sufficiente riascoltare *Bocca di rosa* di Fabrizio De André, con la definizione idiosincratica della protagonista: «C'è chi l'amore lo fa per noia, | Chi se lo sceglie per professione; | Bocca di rosa né l'uno né l'altro: | Lei lo faceva per passione».

³⁵ FARAONE 2006, 216: «This alternate role of Lysistrata as courtesan and madam». Vd. anche KONSTAN 1993, 444: «[...] Lysistrata herself, acting like a kind of *lena* or pander». Altri tentativi, a nostro giudizio poco convincenti, di miscelare «sex trade» e prassi religiosa nella *Lisistrata* in GILHULY 2009, spec. 154-69.

³⁶ Per un quadro aggiornato, vd. COHEN 2015.

³⁷ Le pezze d'appoggio testuali per la teoria sono a dir poco superficiali: i nomi di Cinesia e Mirrina (che rimanderebbero, rispettivamente, al verbo κινεῖν e all'eufemistico μύρτον); le *figurae Veneris* citate nel corso della commedia (che sarebbero perlopiù posizioni da etera).

³⁸ Peraltro, questo errore interpretativo si riverbera negativamente anche sulla comprensione complessiva della commedia: pur di svalutare il *côté* sessuale della commedia, si è finito per insistere troppo sul ruolo delle donne più anziane nel *dénouement* finale, senza notare il fatto, piuttosto vistoso, che la pace è stipulata dagli uomini all'apice del desiderio sessuale, sul corpo di una personificazione femminile.

sul modello della donna-mostro³⁹. All'interno di questa cornice si colloca la valorizzazione dei paragoni con donne del mito di proverbiale negatività, come le donne di Lemno (*Lys.* 299-300) e le Amazzoni (*Lys.* 678-9)⁴⁰. Anche in questo caso, l'evidenza testuale è male interpretata: in ambedue i passi, infatti, il paragone è avanzato dal Semi-Coro di vecchi, minacciati dalle donne e dunque quanto mai interessati a raffigurare le avversarie nelle tinte più fosche⁴¹.

Sgomberato il campo da pregiudizi, è possibile osservare che la *Lisistrata* ci pone di fronte a una situazione più complessa. Le donne della commedia fanno in effetti un uso strumentale del proprio corpo, che scambiano con un bene da loro considerato superiore, la pace. In apparenza, dunque, il corpo e il piacere femminili sarebbero trattati nella *Lisistrata* in modo non dissimile dalle altre commedie prese in esame sin qui: l'effetto complessivo è infatti, anche nella *Lisistrata*, quello di una reificazione del corpo della donna, che esplode nella scena finale con Diallaghè. Tuttavia, nella *Lisistrata* l'oggettificazione del corpo, che consente l'attivazione della dinamica ricattatoria, non è provocata da un soggetto esterno (l'eroe comico), che investe della sua volontà trionfante un altro soggetto, privandolo così di una volontà autonoma. A provocare l'oggettificazione del soggetto è la volontà del soggetto stesso: sono le donne ad assumere liberamente la decisione di strumentalizzare il proprio corpo. In altri termini, le donne fanno di se stesse un oggetto, ma a valle di un grandioso investimento emotivo⁴², che lascia affiorare un principio forte e chiaro di volontà. Per paradosso, è proprio la volontà delle donne, consapevole e per questo a tratti problematica, a fare scaturire la reificazione delle donne medesime e il conseguente ricatto.

³⁹ Cfr. e.g. BOWIE 1993, 178-204.

⁴⁰ Specialmente MARTIN 1987 e BOWIE 1993, 184-95.

⁴¹ Non a caso, si tratta di due paradigmi nettamente negativi soprattutto da una prospettiva maschile. È curioso osservare che anche per le *Supplici* di Eschilo fu proprio un paragone con le Amazzoni a suggerire alla critica (in quel caso, soprattutto a Wilamowitz) un'interpretazione misogina.

⁴² Come rileva molto bene FABBRO 2018, 149.

Con un'idea brillantissima, Lisistrata sfrutta la considerazione maschile della donna come oggetto del sesso non relazionale, e usa proprio l'oggettificazione per imporre una forma diversa del rapporto erotico, inteso come relazione, cioè in definitiva come *power play*. D'altra parte, questa imposizione si presenta come l'unico modo per istituire una relazione equilibrata, a motivo dell'ottusità pertinace dei maschi. La (volontaria) reificazione femminile è utilizzata come paradossale strumento per imporre la propria volontà: l'oggettificazione è il passaggio necessario per stabilire le istanze proprie del soggetto.

Dire che le donne dispongono in *Lisistrata* di una volontà consapevole attorno all'uso del proprio corpo significa anche riconoscere un'altra innovazione, che sarà fondamentale per la drammaturgia della commedia: le donne assumono un ruolo attivo nel desiderio sessuale. Con buona pace della prurigine degli interpreti, ciò non comporta né una trasformazione in prostitute, né una loro spudoratezza⁴³. Semmai, comporta una novità fondamentale: il passaggio a soggettualità anche dell'appetito sessuale. Un appetito che, è bene sottolinearlo, non sorge dallo sciopero sessuale, ma lo precede e in un certo senso lo motiva: «Non avete desiderio dei padri dei vostri bambini, che sono lontani, in guerra?» domanda Lisistrata alle donne nel suo primo discorso (*Lys.* 99-100), e il verbo che usa (οὐ ποθεῖτε) è quello più proprio del desiderio sessuale⁴⁴. Per la prima volta, dunque, è istituita una simmetria – per quanto imperfetta – fra donne e uomini come soggetti dotati di volontà e di πόθος, desiderio (*Lys.* 763-4):

ποθεῖτ' ἴσως τοὺς ἄνδρας ὑμᾶς δ' οὐ ποθεῖν
οἴεσθ' ἐκείνους;

Avete desiderio dei vostri uomini; ma pensate che loro non ne abbiano?

⁴³ HALLIWELL 2002 definisce il sesso aristofaneo, *tout court*, «the erotics of shamelessness».

⁴⁴ Cfr. anche *Lys.* 142-4, discusso *supra*.

La simmetria fra appetiti maschili e femminili ci indica anche un interessante corollario. Proprio come accade nel corso dell'intera commedia alla compagine maschile, essere soggetti attivi del desiderio sessuale ammonta a esserne, benché in misure di volta in volta diverse, anche vittime.

Come si è visto, Lisistrata e le sue donne utilizzano senz'altro il sesso come straordinario strumento di potere, e dunque in un certo senso di emancipazione. Il nuovo *status* è rappresentato in scena, fra l'altro, dall'uso ripetuto e significativo dei termini connessi all'uscita di casa (ἐξέρχασθαι, ἔξοδος): poiché la condizione di minorità della donna è prevalentemente, nelle descrizioni aristofanee, una forma di reclusione fra le mura di casa, l'atto di uscirne è un formidabile simbolo di liberazione. Il legame fra sesso, donne e *oikos* emerge con straordinaria chiarezza in una spassosa scena della *Lisistrata*, che la critica ha sottovalutato e che invece merita di essere letta con maggiore attenzione: la scena che ritrae i tentativi di fuga delle donne dall'Acropoli (*Lys.* 708-80). Le tre donne che, in sequenza, cercano di eludere la sorveglianza di Lisistrata per sgattaiolare a casa hanno infatti tutte una motivazione sessuale, e un comportamento poco lungimirante che di fatto le assimila agli uomini. La prima si dice preoccupata per la lana di Mileto, e chiede di poter tornare a casa per stenderla sul letto (*Lys.* 732: διαπετάσας' ἐπὶ τῆς κλίνης), con un doppio senso piuttosto evidente⁴⁵. La seconda, invece, pensa al lino, e promette di rientrare non appena avrà finito di occuparsene (*Lys.* 739: ἀποδείρῃσα): ma sceglie un verbo, ἀποδείρειν, che ha chiare connotazioni sessuali, sfruttate spesso da Aristofane (anche nella *Lisistrata*: vv. 158, 953). La terza, infine, sostiene di dover partorire. La scena si svolge quando ormai le donne hanno preso il potere, sono cioè uscite di casa e hanno occupato un luogo pubblico; tuttavia, il desiderio sessuale torna a farsi sentire, e spinge le donne di Lisistrata verso casa. Notevole la densità di avverbi di luogo legati all'*oikos*, in poche decine di versi: οἰκαδε *Lys.* 728, 728, 746; οἶκοι *Lys.* 729, 736. An-

⁴⁵ WHITMAN 1964, 207; MOULTON 1981, 57.

che quando la reclusione è rotta, insomma, il sesso non perde la sua forza centripeta.

Più di uno studioso ha cercato di spiegare il ruolo paradossale che il sesso gioca nelle commedie femminili con il riferimento a un doppio paradigma (la donna madre e regina della casa e, di nuovo, la donna creatura mostruosa, non organica alla società), a cui corrisponderebbero due diverse considerazioni del desiderio sessuale⁴⁶. Ovviamente i due paradigmi sono presenti in commedia (e antropologicamente attestati)⁴⁷, ma noi crediamo che questa interpretazione parta, ancora una volta, da una sottovalutazione del ruolo femminile in commedia: la forza generativa del paradosso erotico discende non dalla compresenza di paradigmi diversi, ma dalla sostanziale equiparazione delle donne agli uomini in materia sessuale. Proprio come gli uomini, anche le donne sono soggette a forti appetiti erotici, e Lisistrata sarà costretta ad ammettere con il Coro: «moriamo dalla voglia» (βινητιῶμεν, v. 715).

In questa nuova situazione di parità, tuttavia, le donne subiscono una interferenza cui gli uomini sono immuni: le donne sono sì soggetti attivi del desiderio sessuale, ma sono anche profondamente legate alla casa. Il loro desiderio, dunque, è convogliato verso l'*oikos*, verso la sfera familiare: leggendo le commedie femminili, si ha la netta impressione che l'*oikos* sia l'unica struttura in grado di garantire la realizzazione del desiderio sessuale⁴⁸. Il sesso è, per le donne della *Lisistrata*, consustanziale al matrimonio: esiste *eros* soltanto all'interno della forma sociale tradizionale, la famiglia⁴⁹.

Qualche anno fa, è stata sostenuta l'esistenza in Aristofane di una contraddizione fra una vita sessuale libera e soddisfacente e lo stato di moglie: «For a wife to be represented trading in her sexuality meant for the fifth-century audience of comedy that

⁴⁶ P. es., su *Lisistrata* KONSTAN 1993, spec. 436-8; a proposito delle *Ecclesiazuse*, si veda invece ZEITLIN 1996a.

⁴⁷ VIDAL-NAQUET 1970.

⁴⁸ Vd. p. es. HENDERSON 1987a, xxxiii.

⁴⁹ Vd. anche HENDERSON 1980, 180.

she is no longer, for all intents and purposes, a wife»⁵⁰. Al contrario, *Lisistrata* dimostra che il matrimonio poteva essere per le donne un orizzonte esaustivo per il soddisfacimento dei propri desideri sessuali.

È questo che fa del sesso un elemento essenzialmente centripeto: le donne di *Lisistrata* non conoscono relazioni al di fuori del matrimonio: le relazioni extra-coniugali sono menzionate di sfuggita in un unico verso (*Lys.* 107)⁵¹.

È bene ribadire che, in coerenza con queste premesse, il finale della *Lisistrata* mette in scena un ritorno a casa, e un ripristino dell'istituzione matrimoniale. Scopo di *Lisistrata* non è la *gender transgression*, come si è creduto spesso⁵², ma la riaffermazione della forma relazionale fondamentale nella commedia aristofanea, la famiglia. D'altro canto, sarebbe altresì impreciso concludere che il finale della commedia porti anche a una neutralizzazione della forza rivoluzionaria del piano di *Lisistrata*⁵³: nel cammino verso la riaffermazione di sistemi sociali tradizionali, *Lisistrata* coglierà una decisiva vittoria nel campo dei valori, e produrrà, almeno nel perimetro della fantasia comica, una modifica sostanziale agli equilibri interni della vita domestica e a quelli esterni della vita della *polis*.

In ogni caso, è al malfunzionamento in clima bellico del matrimonio nell'ambito del soddisfacimento degli appetiti sessuali che il piano di *Lisistrata* mira a porre un rimedio estremo: la sospensione degli appetiti stessi. Qui si colloca un ulteriore paradosso nel disegno della protagonista: il piano con cui *Lisistrata* mira a risolvere il problema del πόθος femminile passa per una temporanea sospensione di quello stesso πόθος. La volontà delle donne, dunque, non si limita a reificare le donne stesse, ma le espone a uno sforzo che almeno in parte appare autolesio-

⁵⁰ CULPEPPER STROUP 2004, 41.

⁵¹ Sempre proiettata sul matrimonio, come cellula fondamentale delle relazioni interpersonali e snodo imprescindibile del rapporto erotico, è la scena dei paraninfi negli *Acarnesi* analizzata *supra*. Sulla trattazione nelle *Tesmofoiazuse*, vd. *infra*.

⁵² Vd. p. es. KEULS 1985; BOWIE 1993, 178-204.

⁵³ Come vuole, p. es., KONSTAN 1993, 438.

nistico (come emerge bene dalla difficoltà iniziale che Lisistrata incontra a convincere le donne a rinunciare al sesso, dai tentativi di fuga dall'Acropoli delle donne, o dalla battuta di Mirrina citata in apertura di questo paragrafo, che fa seguire al diniego del piacere un sofferto «eppure è vero che ti voglio bene»). Lo è senz'altro nell'ottica più classica della commedia aristofanea, in cui (come si è ampiamente visto) il soddisfacimento dei propri appetiti, *coûte que coûte*, è la finalità fondamentale dell'eroe comico, che la raggiunge con qualunque strumento, anche fantastico. Lo strumento fantastico utilizzato da Lisistrata è uno strumento paradossale: la privazione, ancorché momentanea, del piacere stesso che si desidera ottenere. È già stato messo in luce⁵⁴ che proprio in questo uso non solo strumentale ma strategico di una privazione consiste la differenza fondamentale fra universo maschile e universo femminile nella *Lisistrata*. Quello degli uomini è un desiderio che ricerca un soddisfacimento immediato, cioè subitaneo e privo di mediazione razionale; il desiderio femminile, invece, è capace di razionalità, e dunque è capace di rinunciare a se stesso (ancorché temporaneamente) per ottenere un successo nel campo dei valori. Questo successo garantirà poi anche la riacquisizione della possibilità di soddisfare i propri appetiti.

La capacità di mettere fra parentesi i propri desideri, di non cercarne un soddisfacimento immediato, è proprio il principio di individuazione della razionalità femminile contro l'ottusità maschile. La razionalità di Lisistrata è, a tutti gli effetti, una capacità di dominarsi per dominare il tempo (*Lys.* 766-8):

καὶ προσταλαιπωρήσατ' ἔτ' ὀλίγον χρόνον·
ὥς χρησμός ἡμῖν ἐστὶν ἐπικρατεῖν, ἐὰν
μὴ στασιάσωμεν.

Resistete e sopportate ancora un poco. L'oracolo dice che vinceremo, se resteremo unite.

⁵⁴ PADUANO 1981, spec. 19; FABBRO 2018, 153.

L'oracolo è naturalmente una trovata aristofanea per parodiare la cialtroneria di molti dei processi decisionali ateniesi dell'epoca⁵⁵. Ma la manipolazione di Lisistrata nei confronti delle compagne ha una finalità nobile, e razionale: imporre la perseveranza, nella convinzione che un dominio temporaneo delle passioni del momento possa risultare vantaggioso in un futuro più o meno prossimo. Questa capacità di autocontrollo (la σωφροσύνη citata proprio da Lisistrata in un passo importante del suo scambio con il probulo, *Lys.* 508)⁵⁶ colpisce se confrontata con la completa incapacità maschile di un dominio razionale degli impulsi nel tempo. Un'incapacità che si riverbera nella gestione politica, influenzata proprio dal bisogno immediato di soddisfacimento degli appetiti: non appena ateniesi e spartani si accorgono del rispettivo stato di eccitazione, si decide che la pace si farà ὥς τάχιστα, «quanto prima» (v. 1009), e le trattative di pace vengono bypassate dal desiderio sessuale («che bisogno c'è di parlare?», chiede il legato spartano, v. 1076), in una scena memorabile in cui il potere creatore della parola aristofanea trasforma la geopolitica in corpo femminile. Ateniesi e spartani sono pronti a rimangiarsi scelte politiche vecchie di anni, persino ad auto-contraddirsi, pur di possedere le zone erogene di Diallaghè, e soddisfare finalmente i propri appetiti⁵⁷. D'altro canto, l'impulsività sembra nella *Lisistrata* un tratto essenzialmente maschile, che precede lo stato di agitazione sessuale conseguente allo sciopero: nella requisitoria sulla politica bellica ateniese che Lisistrata tiene durante l'agone, gli uomini sono mostrati come pessimi decisori

⁵⁵ SMITH 1989, spec. 153-4.

⁵⁶ Alle donne si applica spesso un significato specifico di σωφροσύνη come 'castità', ma è possibile naturalmente attribuire al termine quello di «knowing one's place and refraining from wrongdoing» (HENDERSON 1987a, *ad loc.*) e anche quello più generale di governo della vita sociale (che viene consigliato anche agli uomini sul finale della commedia: εἰ σωφρονεῖτε, v. 1093).

⁵⁷ Questa osservazione ci pare di nuovo aprire un interessante squarcio sul problema della reificazione del corpo femminile nella *Lisistrata*. Senza dubbio, la Tregua subisce un evidente processo di reificazione da parte degli uomini, con il chiaro avallo della protagonista stessa (vd. soprattutto i vv. 1119-21). Nel contempo, la scena è assai poco lusinghiera proprio nei confronti degli uomini, che appaiono incapaci di comprendere le istanze di parità su cui le donne hanno insistito per tutta la commedia, e continuano a cadere nella trappola della donna-oggetto.

(κακῶς ὑμᾶς βουλευσαμένους, v. 511; ἕτερόν τι πονηρότερον βούλευμ' ... ὑμῶν, v. 517; κακῶς βουλευομένοις ... ὑμῖν, v. 522), e il probulo non fa altro che confermare l'accusa, incapace com'è di uscire dalla tautologia per cui la guerra va fatta perché va fatta (vv. 496-7). Esiste dunque una faglia intellettuale fra uomini e donne. I primi si comportano ἀνοήτως, «irrazionalmente» (v. 518), le seconde, invece, possiedono il νοῦς: come spiega Lisistrata, prima di avviare le trattative di pace, «non sono che una donna, ma possiedo la ragione» (v. 1124, νοῦς)⁵⁸. Dallo sviluppo della commedia, si direbbe che si rende necessaria una precisazione a questa battuta: Lisistrata possiede la ragione proprio *in quanto* donna.

Lo spunto parzialmente (o meglio temporaneamente) autolesionistico del disegno che Lisistrata propone alle compagne – con la conseguente peculiarità del personaggio di Lisistrata e dei suoi addentellati tematici e caratterologici – si giustifica, a nostro giudizio, non soltanto sulla base di una differenza di genere. La faticosa auto-rinuncia femminile dipende anche, e forse in gran parte, dalla natura specifica dell'oggetto del contendere. La consueta dinamica della commedia aristofanea prevede uno scontro attorno al possesso di un bene; il teatro di Aristofane ha inoltre la capacità straordinaria di concretizzare concetti astratti, e così anche beni metaforici divengono beni fisici, dotati dei medesimi attributi dei beni concreti. La pace negli *Acarnesi* diventa cibo in abbondanza, la cultura nelle *Nuvole* diventa denaro, e così via. La traduzione, o trasformazione, concreta di ogni bene comporta una modifica sostanziale: assumendo concretezza, i beni aristofanei divengono esauribili, e dunque esclusivi. Ciò consente l'attivazione del dispositivo drammaturgico per eccellenza del teatro aristofaneo: la competizione sfrenata per il possesso esclusivo del bene in palio. L'eroe finisce così per disporre, a suo completo arbitrio, di un bene massimamente desiderabile, che potrà usare strumentalmente a vantaggio o a detrimento altrui.

⁵⁸ Il verso è senz'altro una citazione paratragica della *Melanippe saggia* euripidea, ed è anche una premessa di prammatica davanti a un uditorio maschile (come suggerisce HENDERSON 1987a, *ad loc.*). Ma questo non toglie nulla al suo ruolo di *pivot* nell'economia della commedia.

L'oggetto del contendere in *Lisistrata* è di nuovo un bene astratto, l'amore o se si preferisce la fruizione del desiderio sessuale. Anche intuitivamente, l'amore ha caratteristiche significativamente diverse dagli altri beni attorno ai quali ruotano i testi di Aristofane: per usare una recente tipologia dei beni, l'amore può essere considerato un bene inclusivo⁵⁹, la cui fruizione è cioè impossibile se non coinvolge almeno due soggetti. A differenza degli altri beni, pertanto, l'amore non è alienabile da una delle due parti senza danno reciproco. Nemmeno in una sua letteralizzazione o concretizzazione, l'amore può essere goduto in via esclusiva da un individuo.

Da qui discende un'importante variazione rispetto allo schema canonico della commedia aristofanea: se non è possibile la fruizione esclusiva del bene, non è possibile nemmeno l'attivazione del meccanismo di *Schadenfreude* che contraddistingue l'eroe comico⁶⁰. In altri termini, non si dà competizione e non si dà, soprattutto, necessità di eliminare qualsiasi avversario per un godimento pieno. In quanto l'amore, per come è presentato nella *Lisistrata*, non è configurazione concreta e oggettuale del trionfo dell'eroe (come nelle altre commedie esaminate sopra), ma attiene alla relazione fra persone, in esso non si dà competizione, ma semmai cooperazione. In nessun modo, dunque, Lisistrata e le altre donne possono trarre vantaggio, o piacere, dallo sciopero del sesso: esso infligge sì un colpo alla parte avversa – gli uomini –, ma nel farlo colpisce con ugual forza la compagine della protagonista. Allo stesso tempo, la privazione pulsionale, così dolorosa per entrambe le parti, sarà ugualmente fruttuosa per donne e uomini allo stesso modo.

⁵⁹ LOMBARDI VALLAURI 2012², spec. 456-78.

⁶⁰ Una forma di *Schadenfreude* più tipicamente aristofanea si potrebbe ravvisare nella seduzione frustrata di Mirrina ai danni di Cinesia: ma al di là del grande sforzo che essa richiede a Mirrina, si tratta di una *Schadenfreude* in ogni caso *sui generis*, e per così dire didattica, esemplare. Scopo del danno provocato a Cinesia non è infatti il danno in sé, o il godimento esclusivo di un bene, ma una necessaria 'lezione', impartita dalle donne agli uomini con la finalità esplicita di poter ripristinare le condizioni per un godimento pienamente inclusivo dei frutti dell'amore.

Un interessante corollario consiste anche nel rifiuto – o meglio sarebbe dire nella confutazione – in *Lisistrata* del sesso violento, che pure, come si è visto, non manca in Aristofane, e non è meno capace di provocare piacere, almeno in chi lo infligge⁶¹. *Lisistrata*, invece, è molto esplicita nello spiegare che «queste cose [scil. il sesso] non c'è piacere a farle per forza» (*Lys.* 163 οὐ γὰρ ἔνι τούτοις ἡδονὴ τοῖς πρὸς βίαν). Inteso nella sua dimensione relazionale, il sesso non è più un appetito soddisfacibile individualmente (e quindi, se necessario, anche infliggendo violenza all'oggetto di quell'appetito), ma necessita della convergenza volontaria di entrambe le parti⁶².

La considerazione dell'aspetto relazionale del sesso ha sulla commedia di Aristofane un effetto dirompente. Ne discendono, a cascata: una parificazione (o una simmetria) fra volontà maschile e volontà femminile, anche in materia sessuale; la capacità per le donne di disporre di se stesse, e se necessario di procedere a una reificazione strategica; la soggezione, non solo maschile ma anche femminile, alle dinamiche del desiderio sessuale; l'incanalamento del desiderio sessuale femminile all'interno della forma relazionale del matrimonio; la rinuncia a una competizione per il godimento di un bene inclusivo.

Tutto ciò viene splendidamente compendiato nella frase pronunciata dal capo della delegazione ateniese: «l'uomo stia accanto alla donna, e la donna all'uomo» (vv. 1275-6, ἀνὴρ δὲ παρὰ γυναῖκα καὶ γυνὴ ἰστίτῳ παρ' ἀνδρα). Frase che per la pari dignità attribuita ai generi e per la responsione speculare dei ruoli può fare invidia, a nostro parere, alle più evolute teorie dei nostri giorni: può essere fraintesa come semplice ritorno al *ménage* tradizionale solo da chi non veda come durante l'azione comica esso si è arricchito dei contenuti della pace, nel senso che ha rimosso la profonda contraddizione valoriale che separa l'eros dalla cultura bellica.

È proprio questa equivalenza valoriale che motiva l'idealizzazione dello stato matrimoniale nella *Lisistrata*, mentre altrove

⁶¹ Cfr. e.g. *Ach.* 271-5, con la discussione *supra*.

⁶² Sul rifiuto del sesso violento, anche PERUSINO 2020, xxv e *ad Lys.* 163 (vd. anche EAD. 1999, 77).

il teatro di Aristofane non ne ignora le patologie, gli adulteri, i sospetti, le gelosie.

Nelle *Ecclesiazuse* l'uscita di casa 'politica' di Prassagora è suscettibile di essere scambiata per la frequentazione di un amante, sospetto che lei prende l'iniziativa di negare prima ancora che sia formulato, appoggiandosi a una prova esilarante: «Puoi controllare se profumo» (v. 524).

Un panorama esteso di trasgressioni domestiche, che viene spontaneo chiamare boccaccesco, è contenuto nell'arringa che Mnesiloco pronuncia in difesa di Euripide nelle *Tesmoforiazuse*, sostenendo che il poeta «ha rivelato appena due o tre delle mille nostre malefatte» (vv. 474-5), e provvedendo personalmente ad allargare l'esemplificazione. Inventava sul proprio conto una vicenda piccante, una evasione estemporanea dal letto coniugale, con la scusa di una colica, per raggiungere l'amante di sempre; aggiunge la storia di una donna che «mettendo la veste sotto gli occhi del marito, in piena luce, fece scappare l'amante imbaccucato» (vv. 499-501); conclude con la narrazione di un finto parto con sostituzione di bambino⁶³, alla fine drammatizzata in modo esilarante, quando la donna vanta la somiglianza del neonato col marito (*Th.* 514-6):

λέων λέων σοι γέγονεν, ἀντέκμαγμα σόν,
τά τ' ἄλλ' ἀπαξάπαντα καὶ τὸ πόσθιον
τῷ σῶ προσόμοιον, στρεβλὸν ὥσπερ κύτταρος.

Un leone ti è nato, un leone, il tuo ritratto in tutto e per tutto, anche l'uccello eguale al tuo, ricurvo come una pigna⁶⁴.

Si potrebbe pensare che il falso autobiografismo falsifichi tutto il racconto; ma la questione non è che i fatti siano veri, bensì che suonino attendibili, e siano comunque il luogo di opinioni vulgate (e volgari).

⁶³ Il tema diventerà frequente nella Commedia Nuova (vd. in particolare il *Truculento* plautino, vv. 407 ss.).

⁶⁴ Il significato di κύτταρος è da sempre poco perspicuo, qui e in un altro luogo aristofaneo in cui ricorre (*Pax* 199). Cfr. schol. *ad Pac.* 199 e *ad Th.* 516, con AUSTIN, OLSON 2004, *ad loc.* Cfr. anche TAILLARDAT [1963] 1965, 33, § 16.

Da questo punto di vista è significativo che la posizione retorica-discorsiva di Mnesiloco corrisponda a quella di chi, prendendo la parola per ultimo, ha sempre la meglio nell'agone; come pure lo è che le donne nella loro indignazione non accusino mai l'oratore di menzogna, neanche per lo scambio concitato di battute che segue (vv. 555-73), dove le accuse sono ancora ribattute solo con insulti. Tutto fa pensare che il loro atteggiamento sia paragonabile a quello del primo Semi-Coro degli *Acarnesi*, che dibatte col secondo Semi-Coro sulla fondatezza del *j'accuse* alla politica periclea pronunciato da Diceopoli (*Ach.* 560-3):

Ημ.β νῆ τὸν Ποσειδῶ, καὶ λέγει γ' ἄπερ λέγει
 δίκαια πάντα κούδ' ἐν αὐτῶν ψεύδεται.
 Ημ.α εἴτ' εἰ δίκαια, τοῦτον εἰπεῖν αὐτ' ἐχρῆν;
 ἀλλ' οὔτι χαίρων ταῦτα τολμήσει λέγειν.

II SEMICORO Eppure, per Poseidone, quello che dice è tutto giusto, e non conta frottole. I SEMICORO E anche ammesso che sia giusto, c'era bisogno di dirlo? Ma non potrà vantarsi d'averlo fatto.

Soprattutto, questa ipotesi viene avvalorata se sovrapponiamo in parte il discorso di Mnesiloco alle *arai* proclamate dalla banditrice all'inizio della cerimonia. Tra i nemici delle donne, burlescamente associati ai tradizionali nemici della collettività, i fautori dei Persiani e quelli della tirannide, *non* sono compresi i loro veri o presunti calunniatori, bensì i delatori (distinti in due fattispecie a seconda che la delazione sia ufficiale o privata) di colpe di cui non si ha alcun motivo di disconoscere il carattere fattuale (*Th.* 339-41):

ἡ παιδίον
 ὑποβαλλομένης κατεῖπεν, ἡ δούλη τινὸς
 προαγωγὸς οὗς' ἐνετρύλισεν τῷ δεσπότη κτλ.

se qualcuno denuncia una donna per sostituzione di bambino⁶⁵;
 se una schiava, ruffiana della sua padrona, va a spifferare tutto al padrone...

⁶⁵ Un'altra menzione di questa pratica si ha ai vv. 407-9.

D'altro canto l'arringa anti-euripidea della prima donna raggiunge toni di efficacissimo sarcasmo descrivendo la sospettosità nevrotica dei maschi (*Th.* 400-4):

ὥστ' ἐάν τις <καὶ> πλέκη
γυνὴ στέφανον, ἐρᾶν δοκεῖ· κἂν ἐκβάλλῃ
σκευὸς τι κατὰ τὴν οἰκίαν πλανωμένη,
ἀνὴρ ἐρωτᾷ· "τῷ κατέαγεν ἡ χύτρα;
οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ τῷ Κορινθίῳ ξένῳ."

Se qualcuna intreccia una corona, vuol dire che è innamorata; se lascia cadere qualcosa, in giro per la casa, subito il marito domanda: di chi è la colpa se si è rotta la pentola? Non può essere che dell'ospite corinzio.

Si può concludere che all'armonia coniugale della contemporanea *Lisistrata* fa riscontro nelle *Tesmoforiasuze* un equilibrio di negatività e di recriminazioni reciproche.

Ma leggiamo anche un passo della parabasi che costituisce una stretta logica (*Th.* 786-94):

καίτοι πᾶς τις τὸ γυναικεῖον φύλον κακὰ πόλλ' ἀγορεύει,
ὥς πᾶν ἔσμεν κακὸν ἀνθρώποις κἄξ ἡμῶν ἔστιν ἅπαντα,
ἔριδες, νείκη, στάσις ἀργαλέα, λύπη, πόλεμος. φέρε δὴ νυν,
εἰ κακὸν ἔσμεν, τί γαμείθ' ἡμᾶς, εἴπερ ἀληθῶς κακὸν ἔσμεν,
κάπαγορεύετε μήτ' ἐξελθεῖν μήτ' ἐκκύψασαν ἁλῶναι,
ἀλλ' οὕτως πολλῇ σπουδῇ τὸ κακὸν βούλεσθε φυλάττειν;
κἂν ἐξέλθῃ τὸ γύναιόν ποι, κἄθ' εὖρητ' αὐτὸ θύρασιν,
μανίας μαίνεσθ', οὐς χρῆν σπένδειν καὶ χαίρειν, εἴπερ ἀληθῶς
ἐνδοθεν ἡρῶτε φροῦδον τὸ κακὸν καὶ μὴ κατελαμβάνετ' ἔνδον.

Dicono che siamo la rovina degli uomini, e da noi derivano tutti i mali, le liti, le sedizioni, le sofferenze, le guerre. Ma se siamo la vostra rovina, perché ci sposate? Se davvero siamo la vostra rovina perché ci proibite di uscire, anche solo di affacciarsi fuori, e la vostra rovina la custodite con tanto zelo? Se una donna esce un momento e non la trovate dentro date di matto, mentre dovrete brindare e gioire perché la vostra rovina se n'è andata e non ce l'avete più in casa.

Dalla contraddizione nasce un bonario invito alla conciliazione simile a quello che in *Così fan tutte* riassorbe la tempesta passata:

In fondo voi le amate
queste vostre cornacchie spennacchiate⁶⁶.

E non per caso, per quel protagonista indebolito che è Mnesiloco, il successo consiste nel «tornare da mia moglie» (vv. 1020-1).

3. *Il fallimento del sesso*

Come si è visto, *Lisistrata* progetta e consegue una felicità collettiva⁶⁷, diretta conseguenza, piuttosto che causa, del mezzo scelto per raggiungerla, giacché lo sciopero sessuale, come ogni altro sciopero, trae efficacia dalla consistenza e dalla compattezza del gruppo. Già nella *Pace* l'iniziativa del singolo procurava il benessere della comunità, ma il suo carattere agonistico e dialettico veniva conservato grazie all'esistenza del ceto antisociale dei mercanti d'armi, che dal trionfo dell'eroe comico venivano rovinati.

In *Lisistrata* nessuno viene escluso dall'abbagliante celebrazione finale, e dunque dalla fruizione del sesso, neanche i guerafondai: è vero che al loro fiacco rappresentante, il probulo, la vanteria sessuale manifestata a v. 598 («ma se qualcuno è ancora in grado di avercelo ritto») viene troncata in bocca dalla canonica aggressione all'impotenza dei vecchi che li equipara a cadaveri⁶⁸, ma si tratta appunto di un *topos*, topicamente esposto al rovesciamento⁶⁹, e il conflitto che in esso culmina si appiana con la riconciliazione dei due Semi-Cori.

⁶⁶ Purché, beninteso, le «cornacchie» siano individuate indifferentemente all'interno dei due sessi. Questo era chiaro da molto tempo alla critica mozartiana in cui è luogo comune la 'rettifica' del titolo in *Così fan tutti*.

⁶⁷ Come spiega GRILLI 2021, l'eroismo comico di Lisistrata è peculiare perché capace di una «attenuazione dell'egocentrismo pulsionale in favore di un atteggiamento ugualmente assertivo, ma in cui prevale una sobria responsabilità eterocentrica». Tuttavia, questa attenuazione pulsionale eterocentrica (e cioè in definitiva sociale) ha come fondamentale orizzonte d'attesa proprio la riacquisizione degli appetiti.

⁶⁸ FABBRO 2019, 101-2.

⁶⁹ E in generale, come si è visto sopra, spesso rovesciato da Aristofane, nel legame fra piacere sessuale e ringiovanimento.

È ragionevole pensare che questo singolare unanimismo sia da ricondurre alla caratterizzazione specifica del bene che questa commedia rende fruibile, e che si presenta come una risorsa inesauribile e non soggetta a contesa, a differenza del cibo, a proposito del quale la finitezza delle provviste costituisce negli *Uccelli* la prima e decisiva smagliatura del sogno imperiale degli uccelli.

Che questo scenario venga del tutto sovvertito nelle *Ecclesiazuse*, commedia che presenta il medesimo tema dell'assunzione della donna a soggetto politico, è subito suggerito dal fatto che mentre *Lisistrata* lo declinava mediante un'esibizione provocatoria della femminilità, la commedia più recente lo fa mediante il travestimento delle donne, che si insinuano nell'assemblea in abiti maschili per votare il trasferimento di tutti i poteri a loro stesse⁷⁰.

Per quanto ci riguarda più da vicino, viene senz'altro confermata l'universalità dell'impulso sessuale – anche se essa non occupa più il centro dell'azione –, ma viene eliminata la sua relazione necessitante con lo statuto monogamico della coniugalità, dal momento che matrimonio e famiglia spariscono nella nuova organizzazione che mette in comune rapporti sessuali e procreazione dei figli. Mentre l'istituzione matrimoniale, rappresentativa di un livello intermedio tra cittadino e società, garantiva la presenza appunto istituzionale del desiderio come costante non suscettibile di misurazione e differenziazione, la sua socializzazione estrema produce il paradosso di farne una variabile dipendente da scelte personali (*Ecc.* 614-5)⁷¹:

καὶ ταύτας γὰρ κοινὰς ποιῶ τοῖς ἀνδράσι συγκατακεῖσθαι
καὶ παιδοποιεῖν τῷ βουλομένῳ.

Anche le donne metto in comune: staranno insieme e faranno figli con chi le vuole.

⁷⁰ Tra i contributi più interessanti sul travestitismo femminile in Aristofane, vd. ZEITLIN 1985 e 1996b, TAAFFE 1993, SLATER 2002, COMPTON-ENGLE 2015, 94-102.

⁷¹ In altri termini, si potrebbe dire che in *Lisistrata* l'amore è sì un bene inclusivo (non alienabile da un individuo) ma, poiché è invariabilmente inquadrato nei termini di una relazione esclusiva (la famiglia), è anche esclusivo: è cioè un rapporto chiuso e stabile fra due individui, e non un rapporto del tutto inclusivo, come sarà invece configurato nelle *Ecclesiazuse*.

L'obiezione avanzata da Blepiro è che la scelta non si opera in condizione di libertà e uguaglianza, perché sarà fondata sulla desiderabilità oggettiva dell'oggetto del desiderio. Esistono persone (maschi e femmine) belle e persone brutte, o meglio più belle e più brutte. L'omogeneità prima blindata dall'insularità del nucleo familiare, una volta esteriorizzata si infrange contro il principio, presente ad Aristofane quanto lo sarà a don Lorenzo Milani, che non esiste ingiustizia maggiore dell'uguaglianza tra ineguali⁷².

Prontissimo è peraltro il rimedio legislativo: una manovra correttiva e compensativa che rovesci il sistema delle priorità sociali – in questo caso coincidente con una superiorità naturale (*Ecc.* 617-8):

αἱ φαυλότεραι καὶ σιμότεραι παρὰ τὰς σεμνὰς καθεδοῦνται·
καὶ τ' ἦν ταύτης ἐπιθυμήσῃ, τὴν αἰσχρὰν πρῶθ' ὑποκρούσει.

Accanto alle belle staranno le brutte e rincagnate: chi desidera la bella dovrà prima farsi la brutta.

E simmetricamente, dal momento che in questa norma Blepiro crede di vedere un privilegio femminile (*Ecc.* 626-9):

ἀλλὰ φυλάξουσ' οἱ φαυλότεροι τοὺς καλλίους ἀπιόντας
ἀπὸ τοῦ δείπνου καὶ τηρήσουσ' ἐπὶ τοῖσιν δημοσίοισιν·
κοῦκ ἐξέσται παρὰ τοῖσι καλοῖς <καὶ τοῖς μεγάλοις> καταδαρθεῖν
ταῖσι γυναιξίν, πρὶν τοῖς αἰσχροῖς καὶ τοῖς μικροῖς χαρίσωνται.

Ma i brutti staranno addosso ai belli quando escono dai banchetti e li terranno d'occhio nei locali pubblici, e le donne non potranno andare a letto coi fusti prima d'essere state gentili coi piccoli e i brutti.

Come si vede, la grande conquista della *Lisistrata*, la parificazione dei generi, non è andata perduta; ma assai più rilevante è che la genialità specifica di Aristofane, la letteralizzazione, si esercita trasformando la priorità logica e valoriale in priorità cro-

⁷² Non sorprendemente, è proprio alla giustizia che si appellerà una delle vecchie nel reclamare per sé la priorità di giacere con il giovane (v. 945, ἐστὶ δίκαιον).

nologica, destinata a creare gli incontri e scontri esilaranti che occupano l'ultima parte della commedia, conducendo al sigillo pantagruelico dell'explicit.

Peraltro, queste scene dimostreranno il carattere problematico del rimedio – che si aggiunge a quello strutturale della riforma – e se si dà loro un valore esemplare non ci si può sottrarre all'incredibile conseguenza che se in *Lisistrata* era implicito che ogni persona ottenesse la piena gratificazione sessuale, nelle *Ecclesiastazuse* nessuno la ottiene.

Consideriamo innanzitutto che il sesso non è più risorsa infinita quando viene messo in discussione nella messinscena della rivalità e della gelosia, e limitato anche, sotto il profilo dell'energia richiesta, dalle preoccupazioni ispirate a Blepiro dall'imbarazzante frequenza delle prestazioni richieste che è conseguenza necessaria della legge (*Ecc.* 619-20):

καὶ πῶς ἡμᾶς τοὺς πρεσβύτας, ἣν ταῖς αἰσχροῖσι συνῶμεν,
οὐκ ἐπιλείψει τὸ πέος πρότερον πρὶν ἐκεῖσ' οἱ φῆς ἀφικέσθαι;

Ma noi vecchi, se facciamo l'amore con le brutte, l'uccello non ci planterà in asso prima di arrivare al punto che dici?

Si pone qui una differenza sostanziale rispetto a *Lisistrata*: sebbene l'amore relazionale affiori a più riprese (nei rapporti fra Prassagora e il marito, come pure nella scena dell'amore frustrato fra i due giovani innamorati), la messa in comune del desiderio sessuale sembra spingere i rapporti descritti nelle *Ecclesiastazuse* piuttosto nella direzione del sesso non relazionale, con le conseguenze che abbiamo analizzato sopra. La più clamorosa è senz'altro la reificazione dell'oggetto del desiderio, in questo caso il maschio: la disputa intorno ai favori del giovane amante, che costituisce il nucleo comico e problematico del finale, avviene attorno al corpo del ragazzo, che le donne si contendono come, appunto, un oggetto⁷³. A generare questo inavvertito ma significativo passaggio è proprio la legge stabilita da Prassago-

⁷³ Al punto che può essere anche trascinato (ripetutamente: ἔλκεις, *Ecc.* 1050 e 1056).

ra, che, infrangendo la necessità di legami sentimentali chiusi e stabili, avalla di fatto un'interpretazione dell'eros come sola pulsione narcisistica⁷⁴.

La scena in questione realizza le perplessità iniziali di Blepiro e le contro-mosse di Prassagora: un ragazzo vuole trascorrere la notte con l'amata giovane e bella, ma una vecchia sta appostata davanti alla porta di casa e avanza il suo diritto al godimento prioritario delle grazie del giovane⁷⁵. Nella prima fase dello scontro nessuna delle due donne fa riferimento alla nuova legge: la ragazza, che lamenta di essere stata anticipata dalla vecchia (ma apparentemente in modo accidentale), si propone di neutralizzare il canto, presunto mezzo di seduzione della rivale⁷⁶, cantando a sua volta; la vecchia reclama il suo maggior diritto non a termini di legge, ma perché (*Ecc.* 893-9)

⁷⁴ Lo osserva correttamente, a proposito della comunanza sessuale platonica, CAMPESE 2000, 261: «Se il legame con l'*oikos* definisce l'istituzionalità matrimoniale, la sua assenza definisce specularmente la dimensione della promiscuità». Peraltro, anche alla luce dei molti sospetti che ha destato – forse non a torto – la somiglianza fra gli argomenti aristofanei e quelli platonici (cfr. da ultimi SOMMERSTEIN 1998a, 13-8; TORDOFF 2007; CAPRA 2007 e 2010, 18-22; CANFORA 2014), pare interessante far rilevare che la somiglianza non si limita a singole argomentazioni o a specifici paralleli lessicali, ma si estende anche all'impianto più generale del disegno di Prassagora e di quello di Socrate. Finalità scoperta del *bouleuma* di Prassagora è infatti quello di abbattere i confini del privato (anche delle relazioni private), per fare della città un unico grande *oikos* (*Ecc.* 673-4 τὸ γὰρ ἄστυ ἢ μίαν οἰκισὶν φημι ποιήσειν). È di rado messo in luce che la *koinonia* delle donne nella *Repubblica* ha questo identico scopo: «Socrate ha configurato una famiglia civica. Alle figure e ai legami parentali definiti dall'*oikos* ha sostituito quelli definiti dalla *polis*» (CAMPESE 2000, 276, che fa giustamente notare che l'idea sarà ripresa da Platone anche nel *Timeo*, 18c-d).

⁷⁵ La messa in scena doveva giocare un ruolo determinante (soprattutto, come si vedrà, nella momentanea soluzione dell'*impasse* con l'uscita di scena della prima vecchia). Al momento, tuttavia, ogni tentativo credibile di ricostruzione resta impervio, offuscando una parte importante della nostra comprensione della drammaturgia della scena (per delle discussioni critiche, cfr. FRAENKEL 1964; DOVER 1987b, con USSHER 1973, xxx-xxxI; DALE 1969b; in tempi più recenti, cfr. MASTROMARCO 2017).

⁷⁶ La quale se ne schermisce, sostenendo di cantare πρὸς ἑαυτὴν, «per me stessa» (v. 931) allo stesso modo in cui Diceopoli negli *Acarnesi*, dopo aver fatto l'eco a Lamaco per quasi venti versi, risponde alle sue lamentele: «Io? Sto parlando col mio servo, già da un po'» (v. 1114). Ma il richiamo irresistibile è al *Je ne te parle pas, je chante pour moi-même* della *Carmen* di Bizet, che ha l'identico scopo di negare la seduzione mentre la si sta praticando.

εἴ τις ἀγαθὸν βούλεται παθεῖν τι, παρ' ἐμοὶ χορὴ καθεύδειν.
οὐ γὰρ ἐν νέαις τὸ σοφὸν ἔνεστιν, ἀλλ' ἐν ταῖς πεπεύροις.
οὐδέ τ' ἄν στέργειν τις ἐθέλοι μᾶλλον ἢ γῶ
τὸν φίλον ὥπερ ξυνείην,
ἀλλ' ἐφ' ἑτερον ἂν πέτοιτο.

Se qualcuno vuole ricevere il vero piacere, deve venire a letto con me.
Non nelle giovani sta la sapienza, ma nelle donne mature. Nessuna
può voler bene come me all'uomo con cui sto: un'altra volerebbe via.

È solo dopo un'ulteriore zuffa verbale che l'altra taglia corto tirando fuori, in difetto di altri argomenti, la carta vincente: «Nessuno ha il diritto di venire da te prima che da me» (v. 925).

Da subito la legge l'ha invece ben presente il ragazzo, che tenta di esorcizzarla alla sua entrata in scena, abbozzando anche una protesta ideologica (*Ecc.* 938-41):

εἴθ' ἔξῃν παρὰ τῇ νέᾳ καθεύδειν,
καὶ μὴ ᾗδ' ἰσχυρότερον διασποδῆσαι
ἀνάσιμον ἢ πρεσβυτέραν·
οὐ γὰρ ἀνασχετὸν τοῦτό γ' ἐλευθέρῳ.

Potessi fare l'amore con la ragazza, e non dover fottere prima uno scorfano o una vecchiaccia. Un uomo libero non può tollerare queste imposizioni.

È dunque una finta storditezza e una vera *gag* il momento in cui, più avanti, fa mostra di ignorare il decreto, e se ne fa dare lettura – che è l'occasione per conferirgli solennità giuridica, a cominciare dall'incipit: «Le donne hanno decretato che se un ragazzo desidera una ragazza» (v. 1025). Con la medesima ritualità la vecchia aveva prima riportato l'obbligo di legge all'impianto complessivo dello stato, risultando convincente almeno quanto i proclami di Creonte sul bene pubblico nell'*Antigone* (*Ecc.* 944-5):

κατὰ τὸν νόμον ταῦτα ποιεῖν
ἔστι δίκαιον, εἰ δημοκρατούμεθα.

Visto che siamo in democrazia, la giustizia consiste nel comportarsi in questo secondo la legge.

La validità operativa del pur fresco decreto viene ribadita più volte, respingendo cavilli legali cui il giovane ricorre con l'aria di improvvisare senza speranza: così l'allusione a una fantomatica tassa del due per mille, senza il versamento della quale l'obbligo non avrebbe valore (la vecchia neppure replica sul merito, riaffermando semplicemente il proprio desiderio, vv. 1006-9), o la dubbia possibilità di sottrarsi alla legislazione ordinaria sostenendo di essere un mercante (v. 1027).

Constatiamo dunque di trovarci in una situazione del tutto usuale nel teatro di Aristofane: il successo del *bouleuma* contro le resistenze che gli si oppongono, e la sua configurazione a livello pulsionale, lungo la faglia che divide chi può godere pienamente dei frutti del piano e chi invece ne è altrettanto pienamente privato. Non ci sorprende insomma che un personaggio aristofaneo sia nella condizione di vedere frustrati i propri appetiti. Ma è sorprendente e del tutto senza paralleli, invece, che l'esito della vicenda scenica non richieda e non riscuota l'adesione del pubblico.

È più che lecito infatti dubitare che abbia una corretta politica demografica – tale da incoraggiare la speranza in una futura generazione tutta solidale perché tutti rispetteranno tutti nell'ipotesi di una possibile consanguineità – un paese in cui prevalgono le unioni con forte squilibrio di età: come dice la ragazza, «se stabilirete questa legge [si noti il futuro, una sottile aggressione alla vigenza attuale della norma], riempirete di Edipi tutta quanta la terra» (vv. 1041-2). L'obiezione è altrettanto poco confutabile quanto lo sono le argomentazioni con cui il cittadino scettico ha poco prima smorzato l'entusiasmo dell'entusiasta⁷⁷.

Ma soprattutto adesione emotiva spetta alla passione dei due ragazzi⁷⁸, espressa secondo gli stilemi già illustri della tradizione

⁷⁷ Forse non per caso l'elaborazione platonica introduce un sistema di calcolo delle età dei cittadini, che permetta – in base alla data degli accoppiamenti – di individuare una generazione di 'genitori' e una di 'figli' (Plat. *Resp.* V 461D).

⁷⁸ Passione che sboccia evidentemente subitanea, e non risale a una relazione consolidata (non va sopravvalutato il *πάλαι* di v. 1048); questo non significa affatto che il loro incontro occasionale sia l'equivalente di un rapporto mercenario, come sostiene HALLIWELL 2002, 132 ss. collocandolo in un sordido *demi-monde*: sarebbe ben strano che la scena destinata a illustrare il funzionamento della riforma ne violasse un prin-

lirica che autenticano la sofferenza che è strutturale all'esperienza amorosa e in quanto tale sta a monte della minaccia di separazione; efficace è soprattutto lo smarrimento conoscitivo che connota ulteriormente la giovinezza dei due innamorati suggerendo un'iniziazione: ἄτοπος è il desiderio che consuma la ragazza (διακναίσας ἔχει, v. 957); a sua volta il ragazzo si chiede «perché, Afrodite, mi fai impazzire per lei?» (v. 966), e testimonia la topica ineffabilità dell'amore: «Eppure ho detto ben poco rispetto al mio destino» (vv. 969-70).

I generi si differenziano a proposito della fisicità del desiderio, che per la ragazza si limita ai riccioli dell'amato; per lui si spinge ai dettagli più espliciti e crudi, secondo una gradazione della *par-rhesia* del tutto aderente ai canoni dell'epoca (e di ogni epoca fino alle soglie della contemporaneità). In tutto ciò non è rintracciabile a nostro parere nulla di comico (e tanto meno di degradato, come voleva Bowra)⁷⁹: al massimo si può dire che l'accentuazione del *pathos* risulta funzionale a preparare il capovolgimento delle attese nell'incubo generato dall'apparizione della vecchia.

Quando questa a sua volta sparisce, sopraffatta forse più dall'iniziativa fisica della ragazza che cerca di trascinare via il partner (ἔλκεις) che dalla menzione del tabù dell'incesto⁸⁰, una seconda vecchia si incarica di far valere il decreto – non crediamo producendolo materialmente⁸¹, ma ammantandosi a sua volta di solennità formale: «Non ti trascino io, ma la legge» (vv. 1055-6)⁸².

cipio essenziale quale è l'abolizione della prostituzione, che è di per sé un'icona della proprietà privata (come è detto chiaramente ai vv. 718-9). Dell'idea che si tratti di una scena di prostituzione è anche CAPRA 2010, 252, che se la prende con «la maggior parte dei critici», perché leggono nella scena «la storia lacrimevole di una Giulietta e di un Romeo». In verità, va ricordato che anche i due amanti shakespeariani si innamorano all'interno di una festa, in modo altrettanto violento e inopinato.

⁷⁹ BOWRA 1958, spec. 386.

⁸⁰ Le parole minacciose dei vv. 1043-4 non si attagliano proprio al commento di VETTA 1998, *ad Ecc.* 1042 («si ritrae inorridita»).

⁸¹ Al v. 1049 non è il caso di intendere τὸνδε come deittico di νόμον anziché del giovane, naturale oggetto di ἔλκεις (possibilità ammessa da VETTA 1998, *ad loc.*).

⁸² In questa insistenza legalistica ci pare di poter riscontrare un altro tratto di somiglianza con la trattazione platonica della questione, di solito non apprezzata dai critici. Anche l'idea socratica di regolamentare il desiderio, infatti, necessita di essere fatta rispettare tramite un'applicazione severa e molto approfondita dei νόμοι: «Con-

La seconda vecchia è più brutta della prima, come attesta il giovane al v. 1053, e dunque vanta maggiori diritti, che però non ha necessità di far valere, in quanto anche lei si confronta solo con la ragazza. Ma lo scontro tra coetanee è soltanto rimandato alla parte conclusiva dell'episodio, che ne è anche il vertice comico, a partire dall'equivoco per cui una terza vecchia intervenuta con la ferma intenzione di spodestare la seconda viene dapprima scambiata dal concupito per un'insperata salvatrice.

La disputa si svolge mettendo al centro il titolo della maggiore bruttezza, sovvertito rispetto alla sua comune accezione come disvalore, che la nuova venuta rivendica in forma impersonale, rettificando l'intimazione dell'altra a che il giovane la segua «in nome della legge» in questi termini: «No, se compare un'altra vecchia ancora più brutta» (vv. 1077-8).

La disputa non si risolve, tanto che il giovane è minacciato da due disgrazie invece di una (v. 1096), e comprensibilmente gli si presenta lo stesso deficit di energia che già paventava Blepiro: «Ma se prima mi distruggete voi, come farò ad arrivare alla bella?» (vv. 1079-80).

Il finale dell'episodio si tinge di grottesco nelle immagini funerarie che assillano il giovane e che costituiscono il *trait d'union* tra la parodia dell'eroe tragico e la continuità-identità tra vecchiaia e morte, che abbiamo visto costituire tradizionale motivo di dileggio⁸³.

Benché mero oggetto del piacere femminile, il maschio, in quanto ben consapevole della sua disgrazia, è detentore dell'ottica prevalente nel testo, e mette così in crisi il sesso come relazione, e lo espone al fallimento, giacché l'uguaglianza democratica che si vuole salvaguardare risulta risolversi in prevaricazione della libertà personale (come rileva esplicitamente il giovane a v. 941).

sapevoli che la necessità erotica difficilmente sarà persuasa dal *logos*, che la *stasis* potrebbe sorgere tra i guardiani, essi avvolgono le loro scelte nella segretezza assoluta. Lo strumento di persuasione privilegiato è costituito dal *nomos*» (CAMPESE 2000, 267).

⁸³ E che in questa parte della commedia è un *fil rouge* ossessivo: vv. 905; 926; 995; 1030-6; 1074; 1101.

Questo soprattutto perché al di là del singolo infortunio si scorgono nitidamente le conseguenze nefaste del principio che privilegia il «più brutto»: ci sarà sempre qualcuno più brutto, il che innesta un processo all'infinito (una cattiva infinità) che è per sua natura anti-drammatico; la sua incongruità che diventa motivo comico equivale a una bomba messa sul futuro *post scaenam* e quindi sulla sostanza concettuale della riforma.

4. *Il dio più potente*

Il legame fra sesso e denaro, chiamato in causa a torto per *Lisistrata* ed *Ecclesiazuse*, è stato invece trascurato nell'unico testo che non solo lo sfrutta, ma lo pone esplicitamente a tema: il *Pluto*. Come è noto, la commedia ruota intorno a un grande argomento di ordine etico (anch'esso comune a Platone), la felicità del giusto: nei termini comici, la felicità comprende la ricchezza, e il problema cui vuole ovviare il protagonista Cremilo è la sperequazione di risorse fra i giusti, perennemente poveri, e gli ingiusti, perennemente ricchi. Imbattutosi in Pluto, il dio della ricchezza accecato da Zeus per invidia verso i mortali onesti, Cremilo decide di fare di tutto per guarire il dio e ristabilire così il nesso fra ricchezza e giustizia che la malvagità di Zeus ha pervertito.

Pluto, però, è dio «vigliacchissimo» (v. 123), e trema all'idea di opporsi a Zeus. Cremilo e il suo servo Carione si imbarcano allora in una vera e propria aretalogia del dio della ricchezza, cui dimostrano, con le forme più canoniche della preghiera, che il denaro è assai più potente persino di Zeus⁸⁴. L'idea alla base di questa formidabile scena è l'onnipresenza del denaro, con un equivoco di mezzo per fine tipico della commedia aristofanea e della sua tendenza alla concretizzazione. Il denaro è il mezzo universale⁸⁵, e questo basta a Cremilo e Carione per farne il dominatore universale: giacché anche il padrone del mondo, Zeus, non ne può fare a meno per regnare, è il denaro – e quindi la sua

⁸⁴ Per un'analisi della forma aretalogica di questa scena, vd. MEDDA 2013.

⁸⁵ SEAFORD 2004, 162-5.

personificazione, Pluto – il vero padrone del mondo. Ne emerge una delle descrizioni più chiare e vivide della visione del mondo che permea tutto il teatro di Aristofane, fondato per una parte consistente proprio su un'interpretazione economica dei rapporti intersoggettivi.

In questo quadro, naturalmente, non sono solo i rapporti fra mortali e divinità a essere soggetti all'assoluta monetizzazione (un cavallo di battaglia della polemica razionalistica aristofanea)⁸⁶; anche i rapporti erotici avvengono per mezzo del denaro (*Pl.* 149-59):

- Χρ. καὶ τὰς γ' ἑταίρας φασὶ τὰς Κορινθίας,
ὅταν μὲν αὐτὰς τις πένης πειρῶν τύχη,
οὐδὲ προσέχειν τὸν νοῦν, ἔαν δὲ πλούσιος,
τὸν προκτὸν αὐτὰς εὐθύς ὥς τοῦτον τρέπειν.
Κα. καὶ τοὺς γε παιῖδας φασὶ ταὐτὸ τοῦτο δοῦν,
οὐ τῶν ἐραστῶν, ἀλλὰ τὰργυρίου χάριν.
Χρ. οὐ τοὺς γε χρηστοὺς, ἀλλὰ τοὺς πόρνους· ἐπεὶ
αἰτοῦσιν οὐκ ἀργύριον οἱ χρηστοί.
Κα. τί δαί;
Χρ. ὁ μὲν ἵππον ἀγαθόν, ὁ δὲ κύνας θηρευτικούς.
Κα. αἰσχυνόμενοι γὰρ ἀργύριον αἰτεῖν ἴσως
ὀνόματι περιπέττουσι τὴν μοχθηρίαν.

CREMILO E le puttane di Corinto, se le cerca un poveraccio, non gli danno neanche retta; se le cerca un ricco, gli danno subito il culo. CARIONE E anche i ragazzi fanno lo stesso, dicono; non per amore degli amanti ma dei soldi. CR. Quelli che si vendono; gli onesti soldi non ne chiedono. CA. E allora cosa chiedono? CR. Un bel cavallo, per esempio, o cani da caccia. CA. Sì, si vergognano a chiedere soldi e cambiano nome al loro vizio.

In questo duetto di supremo cinismo, Cremilo e Carione scivolano in modo quasi impercettibile da una contestazione specifica a una constatazione generale: partiti illustrando la prostituzione come evidente campo soggetto alla monetizzazione, i due finisco-

⁸⁶ Si vedano per esempio lo stesso *Pluto* e in particolare la scena alla porta con Hermes (vv. 1097-170), che svela l'atteggiamento strumentale alla base della relazione fra mortali e divinità, tutta fondata su uno scambio di beni e favori materiali (questo stesso scambio è lo spunto geniale per il piano di Pisetero negli *Uccelli*).

no per inquadrare ogni relazione d'amore nei termini di un rapporto economico. Il nesso di passaggio fra la prima e la seconda parte del ragionamento sta nel tentativo – pervasivo nel corso di tutta la commedia – di definire la differenza fra onesti e disonesti (vv. 155-6): Cremilo, provando a negare che gli onesti domandino soldi agli amati, colloca la negazione (αἰτοῦσιν οὐκ ἀργύριον) in una posizione esposta alla generalizzazione maliziosa di Carione («e allora cosa chiedono?»), che dà per certo che anche gli onesti chiedano comunque qualcosa ed esclude quindi, in termini universali, la possibilità che una relazione amorosa possa svolgersi senza tornaconti. La risposta ingenua di Cremilo invita Carione alla chiusura del cerchio: il nome è diverso, ma la sostanza è la stessa (di nuovo un giudizio morale, la μοχθηρία)⁸⁷. Il ragionamento si conclude insomma con una assimilazione di fatto fra la prostituzione e qualsiasi altro rapporto amoroso (nel *set* etico della commedia, qualsiasi rapporto χρηστός, 'onesto'), grazie a un'estensione universale dell'elemento specifico della prostituzione, ovvero lo scambio tra favore sessuale e ricompensa monetaria (o suo surrogato). *Così fan tutti*⁸⁸.

Sembrerebbe quindi che nessun rapporto d'amore possa sottrarsi a un uso strumentale del *partner*, anche se – ci pare – l'obiettivo esplicito di Carione e Cremilo non è tanto la condanna morale di atteggiamenti sessuali liberi o strumentali, quanto piuttosto la constatazione della superiorità incontrastata del denaro. Peraltro, la superiorità del denaro rispetto all'amore non ha soltanto connotazione per così dire morale, ma anche pulsionale. Anche il desiderio di arricchire, cioè, è superiore a ogni appetito, compresi quello alimentare e quello erotico (*Pl.* 188-97):

⁸⁷ Lo stesso difetto che Pluto aveva riscontrato qualche verso prima (*Pl.* 109) nei confronti dei suoi ospiti, che si proclamano giusti ma al momento di arricchire si dimostrano ribaldi.

⁸⁸ Naturalmente, il tema non affiora qui per la prima volta, anche se qui ha il suo più chiaro trattamento teorico: accenni all'interferenza viziosa fra sesso e denaro si trovano nelle *arai* dell'assemblea delle *Tesmofoforiazuse* (spec. vv. 343-6: su cui *infra*, n. 95), e negli *Acarnesi* le trattative fra Diceopoli e il Megarese divengono un vero commercio carnale (lì davvero un «sex trade»!) sul corpo delle due giovani figlie dell'uomo, che, dopo un'insistita scena di doppi sensi erotici, le vende a Diceopoli in cambio di una treccia d'aglio e una misura di sale (*Ach.* 764-815).

{Χρ.} ὥστ' οὐδὲ μεστός σου γέγον' οὐδεὶς πώποτε.
 τῶν μὲν γὰρ ἄλλων ἐστὶ πάντων πλησμονή,
 ἔρωτος—
 Κα. ἄρτων—
 Χρ. μουσικῆς—
 Κα. τραγημάτων—
 Χρ. τιμῆς—
 Κα. πλακούντων—
 Χρ. ἀνδραγαθίας—
 Κα. ἰσχάδων—
 Χρ. φιλοτιμίας—
 Κα. μάζης—
 Χρ. στρατηγίας—
 Κα. φακῆς—
 Χρ. σοῦ δ' ἐγένετ' οὐδεὶς μεστός οὐδεπώποτε.
 ἀλλ' ἦν τάλαντά τις λάβῃ τριακαίδεκα,
 πολὺ μᾶλλον ἐπιθυμῇ λαβεῖν ἑκκαίδεκα·
 κἂν ταῦθ' ἀνύσῃ<ται>, τετραράκοντα βούλεται,
 ἢ φησιν οὐκ εἶναι βιωτὸν τὸν βίον.

CR. Nessuno ne ha mai abbastanza di te. Di tutto il resto ci si stufa. Dell'amore... CA. Del pane... CR. Della musica... CA. Dei dolci... CR. Degli onori... CA. Delle focacce... CR. Del valore... CA. Dei fichi... CR. Dell'ambizione... CA. Della polenta... CR. Del comando... CA. Delle lenticchie... CR. Ma di te mai nessuno. Se uno prende tredici talenti, ne vuol prendere sedici; quando ne ha sedici, ne vuole quaranta e dice che se no non vale la pena di vivere.

Cremilo e Carione offrono qui un'interessante riflessione, che sarà riecheggiata di lì a qualche decennio anche da Aristotele, in alcune pagine molto brillanti del primo libro della *Politica* dedicate alla crematistica, l'attività che ha di mira il guadagno (I 1256a-8a). La quantità di mezzi sufficienti a una buona vita non è infinita (οὐκ ἄπειρος), e dovrebbe dunque esistere un limite (πέρας), stabilito dal buon senso e dall'amministrazione familiare, all'arricchimento; tuttavia, l'impulso tipico degli uomini è aumentare illimitatamente (εἰς ἄπειρον) il proprio denaro. Lo iato fra finitezza dei bisogni e infinitezza degli appetiti è molto pertinente anche per il teatro di Aristofane, che proprio nel *Pluto* consente ai desideri dell'eroe di trovare, oltre ogni confine di re-

altà, realizzazione infinita⁸⁹. L'eroe comico è in grado di sanare con mezzi fantastici questo iato: ottiene beni infiniti, di cui si dà godimento illimitato.

Lo scenario che si apre in questo dialogo del *Pluto* introduce una differenza sostanziale rispetto a questo quadro più tradizionale. Carione e Cremilo, infatti, spiegano che soltanto il denaro può crescere senza limiti, e che soltanto del denaro si può non essere sazi. L'esplicita esclusione dei beni alimentari è certo frutto di un intervento da *bomolochos*, ma fa specie in un genere teatrale nel quale, come si è visto, il cibo ha sempre ricoperto tanta importanza⁹⁰. Evidentemente, il *Pluto* riconfigura la gerarchia dei beni comici, e al suo vertice colloca – per la prima volta nel teatro aristofaneo – il denaro, in una inedita prospettiva, per così dire, monetaria⁹¹.

Le conseguenze della monetizzazione del reale sul desiderio erotico hanno una realizzazione pratica (dopo la teoria dei vv. 149-59) nelle ultime scene della commedia. Il *Pluto* non si sottrae alla forma canonica del teatro di Aristofane, che dedica la seconda parte del dramma a una processione di visitatori alla casa dell'eroe trionfante. La sequenza serve all'autore per mostrare le ricadute della vittoria del protagonista: e così, nel *Pluto*, un uomo onesto e un sicofante sono i primi a presentarsi alla porta di Cremilo, il primo beneficiato dal dio guarito, il secondo invece improvvisamente impoverito. La semplicità quasi geometrica di questa prima scena a dittico contrasta con la problematicità della visitatrice successiva (*Pl.* 959-1096), una vecchia venuta a lamentare un effetto particolare dell'arricchimento generale: il giovane di cui è innamorata, una volta arricchitosi, non vuole più saperne di concederle le sue grazie. Naturalmente, il rapporto amoroso

⁸⁹ Il disegno del protagonista si tradurrà in un arricchimento illimitato (nella quantità dei beni e nella loro estensione), capace addirittura di riprodurre l'utopia dell'*αὐτόματος βίος* (*Pl.* 1189-90).

⁹⁰ E nel quale il denaro – pur non del tutto assente – è spesso relegato a uno statuto gerarchico e valoriale molto inferiore rispetto ai beni 'fisici'.

⁹¹ È osservazione corretta che nel *Pluto* «the human condition is best defined in economic terms» (OLSON 1990, 227). Sul ruolo centrale della monetizzazione nel *Pluto*, vd. TORDOFF 2012.

fra la vecchia e il ragazzo non si sottrae al *do ut des* descritto in apertura da Carione e Cremilo, e anzi lo raffigura in modo vivido (*Pl.* 975-92):

- Γρ. ἀκούε νυν. ἦν μοί τι μειράκιον φίλον,
 πενιχρὸν μὲν, ἄλλως δ' εὐπρόσωπον καὶ καλὸν
 καὶ χρηστόν· εἰ γὰρ του δεηθείην ἐγώ,
 ἅπαντ' ἐποίει κοσμίως μοι καὶ καλῶς·
 ἐγὼ δ' ἐκείνῳ πάντ' ἂν ἀνθυπηρέτουν.
- Χρ. τί δ' ἦν ὅ τι σου μάλιστ' ἐδεῖθ' ἐκάστοτε;
 Γρ. οὐ πολλά· καὶ γὰρ ἐκνομίως μ' ἡσχύνετο.
 ἀλλ' ἀργυρίου δραχμὰς ἂν ἤτησ' εἴκοσιν
 εἰς ἱμάτιον, ὅκτῳ δ' ἂν εἰς ὑποδήματα·
 καὶ ταῖς ἀδελφαῖς ἀγοράσαι χιτῶνιον
 ἐκέλευσεν ἂν τῇ μητρί θ' ἱματίδιον·
 πυρῶν τ' ἂν ἐδεήθη μεδίμνων τεττάρων.
- Χρ. οὐ πολλά τοίνυν, μὰ τὸν Ἀπόλλω, ταῦτά γε
 εἴρηκας, ἀλλὰ δῆλον ὅτι σ' ἡσχύνετο.
- Γρ. καὶ ταῦτα τοίνυν οὐχ ἔνεκεν μισητίας
 αἰτεῖν μ' ἔφασκεν, ἀλλὰ φιλίας οὔνεκα,
 ἵνα τοῦμόν ἱμάτιον φορῶν μεμνητό μου.
- Χρ. λέγεις ἐρῶντ' ἀνθρωπον ἐκνομιώτατα.

VECCHIA Ascolta. Io avevo un amante, un ragazzo povero, ma bello e onesto. Qualunque desiderio avessi, mi accontentava al meglio con ogni gentilezza. E io, a mia volta, facevo tutto per lui. CREMILO Che cosa ti chiedeva? VE. Non molto; aveva un ritegno eccezionale. Una volta venti dracme per un mantello, oppure otto per le scarpe; e poi mi pregava di comprare una tunica alle sorelle, un mantello alla madre. Un'altra volta aveva bisogno di quattro medimni d'orzo. CR. Poco: aveva davvero ritegno. VE. E diceva che queste richieste erano fatte non per avidità, ma per amore: portando il mio mantello si ricordava di me. CR. Un uomo innamoratissimo!

Da parte del ragazzo, il calcolo economico è coestensivo al sentimento, o meglio rimpiazza del tutto il sentimento. E così, anche la gelosia è tradotta in termini monetari (peraltro scrupolosamente coerenti con il principio dell'esclusività del bene classica del dramma aristofaneo). Cremilo spegne l'entusiasmo della vecchia, che si inorgoglisce per la gelosia dell'amato (*Pl.* 1013-6), tagliando corto: «Ci teneva a mangiare lui solo, evidentemente»

(Pl. 1017). Così impostato e trattato, il rapporto fra la vecchia e il ragazzo pone alcune serie difficoltà.

La prima consiste nella qualità morale del giovane, e nelle sue ricadute sul piano di Cremilo. Coerentemente con l'obiettivo del protagonista di fare arricchire i giusti, il ragazzo è povero ma onesto (vv. 976-7: *πενιχρόν ... χρηστόν*); in quanto onesto, merita dunque di arricchire⁹². Tuttavia, il comportamento che teneva nei confronti della vecchia era tutt'altro che onesto: una vera manipolazione, che rientra perfettamente nel quadro di *μοχθηρία* tratteggiato da Carione per gli amanti disonesti⁹³. È parimenti improbabile che il piano di Cremilo abbia premiato un disonesto e che il comportamento del giovane nei confronti della vecchia sia da ritenersi approvabile. Non è neppure sostenibile che l'atteggiamento del giovane non sia da condannare perché a farne le spese è una persona anziana, non meritevole di un amore giovane⁹⁴. Nel *Pluto* l'adesione empatica è garantita con certezza alla vecchia, per la quale è esclusa qualsiasi possibilità di biasimo morale (nega di essere una 'sicofantessa' o una beona)⁹⁵, e che emerge quindi come vittima incolpevole del piano del protagonista, e quindi come parziale infrazione della finalità etica della

⁹² Non si vede in che modo possa essere dirimente l'obiezione di SOMMERSTEIN 1984, 324, per cui nel riferirsi all'onestà del giovane la donna «is there speaking of the past».

⁹³ Non ci pare debba esser presa nel suo valore facciale la battuta di Cremilo al v. 1003 (*δῆλον ὅτι τοὺς τρόπους τις οὐ μοχθηρὸς ἦν*, «vedi che in fondo non era così cattivo»): la battuta si inserisce in una lunga sequenza di risposte ironiche che l'eroe dà alla vecchia (sulla definizione del concetto di ironia per questa scena, vd. *supra*, pp. 13-4).

⁹⁴ Si tratta del problema da cui scaturisce la scena del finale delle *Ecclesiazuse*, in cui la ragazza più giovane stabilisce che il giovane «alla sua età non può venire a letto con te [la vecchia], che potresti essere sua madre invece che sua moglie» (*Ecc.* 1038-40): la vecchiaia è presentata come un fattore di per sé impediente al godimento di un piacere sessuale giovane.

⁹⁵ Fra le destinatarie delle *arai* pronunciate dalla banditrice al principio dell'assemblea femminile nelle *Tesmoforiazuse* figura anche la vecchia che «corrompe con regali un amante» (*Th.* 345). Tuttavia, ci pare di poter escludere che il giudizio negativo espresso nella commedia del 411 possa essere esteso anche alla vecchia del *Pluto*: se nelle *Tesmoforiazuse* sembra la vecchia a manipolare il giovane tramite i doni, qui pare avvenire il contrario, con la donna – sinceramente convinta dell'amore del giovane – di fatto derubata dall'amante.

commedia⁹⁶. Ciò è particolarmente sorprendente, perché in Aristofane il disegno dell'eroe ha solo vittime designate in anticipo con chiarezza⁹⁷.

Del resto, anche la presentazione iniziale della situazione era già di per sé significativa dei problemi posti dalla scena (*Pl.* 967-9):

πέπονθα δεινὰ καὶ παράνομ', ὦ φίλτατε·
ἀφ' οὗ γὰρ ὁ θεὸς οὗτος ἤρξατο βλέπειν,
ἀβίωτον εἶναι μοι πεποίηκε τὸν βίον.

Carissimo, mi capitano cose terribili e ingiuste. Da quando il dio ha recuperato la vista, la mia vita non è più vivibile.

La vecchia definisce ciò che le capita *παράνομος*, ingiusto: lo stesso termine impiegato da Povertà per descrivere l'*ἔργον* di Cremilo qualche centinaia di versi sopra (v. 415). Inoltre, racconta di una vita non più vivibile (*ἀβίωτον*), proprio come la vita senza denaro descritta da Cremilo in un passo già esaminato (v. 197 οὐκ εἶναι βιωτὸν τὸν βίον). Queste spie lessicali sembrerebbero avvalorare la profezia di Povertà, e dimostrare che fallisce il piano dell'eroe per rendere vivibile la vita.

⁹⁶ Di nuovo, non ci pare di poter condividere il parere di SOMMERSTEIN 1984, 324-5, per il quale la donna, molto ricca, avrebbe dovuto condividere prima e senza chiedere nulla in cambio i propri beni con il povero diseredato: questa interpretazione ci sembra fraintendere completamente la dinamica sottesa al rapporto fra la vecchia e il giovane, in cui è la vecchia a essere vittima dei sotterfugi del giovane, che sfrutta l'amore sincero della donna per un tornaconto personale (e tutt'altro che onesto, secondo i criteri stabiliti da Cremilo e Carione in apertura della commedia). Su questa stessa linea pare anche il giudizio di MACDOWELL 1995, 345, che assume come elemento problematico la presenza della vecchia alla celebrazione finale, senza che la donna abbia dato prova «to be reformed»: il problema è semmai che sia presente il giovane. Per questo medesimo motivo non si vede perché, simmetricamente al (problematico) arricchimento del giovane, la vecchia dovrebbe impoverire, come vuole OLSON 1990, 237. Ugualmente poco conclusiva ci pare l'osservazione di KONSTAN, DILLON 1981, 381, per i quali il voltafaccia del giovane sarebbe un'istanza della acquisita (e affatto positiva) «economic autonomy»: il punto è infatti che la nuova condizione economica dovrebbe avvantaggiare tutti allo stesso modo.

⁹⁷ Come è appunto nella scena precedente il sicofante, caricato del massimo della negatività e quindi meritevole di andare in rovina. È davvero difficile comprendere le ragioni di chi propone che nel *Pluto* il sicofante sia da intendersi come personaggio positivo (p. es., BOWIE 1993, 277-8; MACDOWELL 1995, 340; LEIGH 2013, 31-2; bene PELLEGRINO 2010).

L'obiezione che la vecchia muove a Cremilo ha senso, e apre ulteriori problemi (*Pl.* 1025-32):

- Γρ. ταῦτ' οὖν ὁ θεός, ὦ φίλ' ἄνερ, οὐκ ὀρθῶς ποιεῖ,
 φάσκων βοηθεῖν τοῖς ἀδικουμένοις ἀεί.
 Χρ. τί γὰρ ποιήσῃ; φράζε, καὶ πεπράζεται.
 Γρ. ἀναγκάσαι δίκαιόν ἐστι, νῆ Δία,
 τὸν εὖ παθόνθ' ὑπ' ἐμοῦ πάλιν μ' ἀντευποιεῖν·
 ἢ μηδ' ὅτι οὖν ἀγαθὸν δίκαιός ἐστ' ἔχειν.
 Χρ. οὐκ οὖν καθ' ἐκάστην ἀπεδίδου τὴν νύκτα σοι;
 Γρ. ἀλλ' οὐδέποτε με ζῶσαν ἀπολείψειν ἔφη.

VE. Ma il dio non è giusto, mio caro: proprio lui, che sostiene di aiutare sempre gli oppressi. CR. E che deve fare? Chiedi e sarà fatto. VE. È giusto costringere l'uomo che è stato beneficato da me a ricambiare il bene che gli ho fatto. O forse è giusto che io non abbia niente? CR. Ma non ti dava qualcosa tutte le notti? VE. Ma mi aveva promesso che finché vivevo non mi avrebbe mai lasciato.

Il progetto etico di Cremilo, che si riproponeva in nome del giusto di premiare gli oppressi, è ingiusto nella misura in cui ha creato una vittima collaterale. Un principio basilare dell'etica greca vuole infatti che chi riceve un favore sia obbligato a restituirlo: il principio della *charis*, operativo anche nei rapporti affettivi e amorosi. Lo dimostrano al meglio due personaggi tragici, Tecmessa nell'*Aiace* di Sofocle e Alceste nella tragedia omonima. Nell'*Aiace*, la donna richiama il protagonista ai suoi doveri all'interno della loro relazione (*Soph. Aj.* 520-4):

ἀλλ' ἴσχε κάμου μνηστίν· ἀνδρί τοι χρεὼν
 μνήμην προσεῖναι, τερπνὸν εἴ τί που πάθοι.
 χάρις χάριν γάρ ἐστιν ἢ τίκτους' ἀεί·
 ὅτου δ' ἀπορρεῖ μνηστὶς εὖ πεπονθότος,
 οὐκ ἂν γένοιτ' ἔθ' οὗτος εὐγενὴς ἀνὴρ.

Pensa anche a me; l'uomo deve serbare memoria della felicità goduta, e il bene genera bene, sempre. Chi lascia svanire il ricordo dell'affetto ricevuto non è un uomo nobile⁹⁸.

⁹⁸ Il testo di Sofocle è citato dall'edizione di FINGLASS 2011. La traduzione è nostra.

Allo stesso modo, anche Alceste chiede ad Admeto di conservare il rapporto in nome della *charis* (Eur. *Alc.* 299): «Tu però ricordati quello che mi devi» (σύ νύν μοι τῶνδ' ἀπόμνησαι χάριν).

L'obiezione di Cremilo alla vecchia («Ma non ti dava qualcosa tutte le notti?») ha senso fintantoché vale il rapporto monetario. Una volta infranto quello per effetto della riforma, il vincolo etico della *charis* inchioda il giovane a mantenere la promessa di amore eterno, pur essendo mutato nella sostanza lo statuto della relazione, che ne viene in un certo senso nobilitata, in quanto dismette il ricatto monetario.

Ciò non esclude affatto che la nuova sistemazione faccia problema, in quanto viola a sua volta il progetto di una felicità universale dei giusti: in un regime come quello di Cremilo, anche il giovane dovrebbe aver diritto a soddisfare i suoi desideri senza costrizione (Aristoph. *Pl.* 1028: ἀναγκάσαι). Caso raro in commedia, due interessi presentati come altrettanto legittimi competono.

L'arbitrato di Cremilo è comunque a favore della vecchia: dopo parecchie ingiurie sull'età, dà comunque ragione alla donna, costringendo di fatto il ragazzo a offrirsi a lei (vv. 1084-5: «Hai voluto bere il vino: ora devi trangugiare la feccia»; cfr. anche v. 1027: φράζε, καὶ πεπράξεται). Pare significativo che l'impegno sia ripetuto anche in chiusura della commedia: *Pl.* 1200-1, con un laconico ma incontrovertibile πάντα σοι πεπράξεται, «si farà tutto come vuoi».

FRANCESCO MOROSI
Università di Pisa
framorosi@gmail.com

GUIDO PADUANO
Università di Pisa
guido.paduano@unipi.it

ABSTRACT

Sex is a centerpiece of most Aristophanic comedies: the hero's triumph is often rewarded, and represented, by sexual pleasure. However, sex in Aristophanic drama is a complex phenomenon, involving desire, power, money, and some of the fundamental dynamics of the *archaia* as a genre. In Aristophanes' plays, it is possible to draw in broad terms a distinction between sex as a narcissistic realization of individual desire, and sex as a tool in power plays and relationships. This paper investigates both these aspects of sex in Aristophanic comedy (from *Acharnians* to *Lysistrata*, from *Ecclesiazusae* to *Wealth*), in order to provide a new interpretive framework for sexual pleasure in Aristophanes.

KEYWORDS

sex – sexual pleasure – Aristophanes – women – men – *Acharnians* – *Lysistrata* – *Ecclesiazusae* – *Wealth*

PARTE SECONDA
SPAZIO E TEMPO

FRANCESCO MOROSI

La scena del potere. Per una semantica dello spazio teatrale nella commedia di Aristofane

1. *Un trascendentale teatrale*

Abbandonato dal figlio Fidippide, Strepsiade si decide finalmente a bussare alla porta del Pensatoio per iscriversi alla scuola di Socrate (Aristoph. *Nub.* 131-8):

Στ. ἰτητέον. τί ταῦτ' ἔχων στραγγεύομαι
ἀλλ' οὐχὶ κόπτω τὴν θύραν; παῖ, παιδίον.
ΜΑΘΗΤΗΣ
βᾶλλ' ἐς κόρακας. τίς ἐσθ' ὁ κόψας τὴν θύραν;
Στ. Φεῖδωνος υἱὸς Στρεψιάδης Κικυννόθεν.
Μα. ἀμαθὴς γε νῆ Δί', ὅστις οὕτως σφόδρα
ἀπεριμερίμνως τὴν θύραν λελάκτικας
καὶ φροντίδ' ἐξήμβλωκας ἐξηρημένην.
Στ. σύγγνωθί μοι· τηλοῦ γὰρ οἰκῶ τῶν ἀγρῶν.

ST. Bisogna andare. Cosa sto qui a tentennare senza bussare alla porta? (*Bussa.*) Ragazzo! Ragazzo! DISCEPOLO Ma vaffanculo! Chi è questo che bussa alla porta? ST. Strepsiade figlio di Fidone di Cicinna. DI. Per Zeus, che ignorante. Hai bussato in modo così grossolano che mi hai fatto abortire un pensiero appena fatto. ST. Oh, chiedo scusa: del resto io vivo in campagna...¹

La porta divide due spazi: uno spazio esterno e uno interno, difficilmente penetrabile. Ciascuno di questi spazi è pertinenza esclusiva di un personaggio – un illetterato da una parte (*Nub.* 135 ἀμαθὴς) e un intellettuale, il discepolo di Socrate, dall'altra. Nella scena delle *Nuvole*, dunque, la porta rappresenta un confine fisico, ma anche un confine simbolico: il modo stesso in cui vi si bussa è, nelle parole del discepolo, il *principium individuationis* di chi sa e di

¹ Salvo altrimenti specificato, il testo di Aristofane è citato nell'edizione di WILSON 2007. Le traduzioni sono mie.

chi non sa². Aristofane divide lo spazio scenico in due sezioni, e semantizza questa divisione: chi sta dentro attinge a una conoscenza superiore, mentre chi sta fuori è un bifolco dei campi.

Lo spazio viene così ad assumere una tripla valenza: una fisica, o teatrale (ciò che gli spettatori vedono in scena: un attore che bussa alla porta della *skéné*); una drammatica, o diegetica (il modo in cui esso è descritto e narrato dal testo); una simbolica (il significato che lo spazio assume nel processo di significazione della commedia: in questo caso, il divario tra conoscenza e ignoranza). Il poeta gestisce contemporaneamente queste tre valenze: costruisce un reticolato teatrale (la divisione tra *orchestra* e interno della *skéné*, sulla cui porta il discepolo si affaccia), che riproduce visivamente un reticolato testuale (l'opposizione tra l'interno del Pensatoio e il suo esterno descritta dal testo); a questi due fa corrispondere un reticolato simbolico (l'interno rappresenta l'approdo a una conoscenza superiore, l'esterno l'ignoranza: opposizione fondamentale per l'economia generale delle *Nuvole*). In altre parole, la sintassi dello spazio assume una sua semantica, e la semantica spaziale contribuisce decisamente alla semantica generale della commedia.

La riflessione, critica e pratica, sul valore dello spazio nella creazione della semantica teatrale è un contributo decisivo del secondo Novecento³. Nel 1968, il grande regista teatrale Peter Brook includeva lo spazio nella sua definizione basilare di un atto teatrale:

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst somebody else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged⁴.

² Alcune osservazioni sulla porta nelle *Nuvole* anche in GUIDORIZZI 1996, ad *Nub.* 133-83, MAUDUIT 2002, 27-8 e in GIOVANNELLI 2011, 103. Sull'analisi di questa scena, cfr. anche MOROSI 2018b, spec. 121 ss.

³ Con almeno un'eccezione rilevante, un contributo pionieristico di Max Herrmann (1931), che parlava già di «theatralische Raumerlebnis», esperienza spaziale del teatro: la definizione contiene due concetti che si dimostreranno poi centrali per gli studi sul teatro della seconda metà del secolo, quello di teatro come esperienza (un tema fenomenologico) e quello della centralità semantica e pratica dello spazio.

⁴ BROOK 1968, 9.

Per Brook, se ridotto al suo nucleo, un atto di teatro consiste nell'azione di almeno due persone, un 'attore' e uno 'spettatore', collocati in uno spazio, che può essere anche completamente vuoto. Su questa posizione la critica si era attestata da tempo⁵. Rispetto alle formulazioni precedenti, però, quella di Brook contiene un elemento aggiuntivo, lo spazio appunto. Perché una rappresentazione teatrale possa svolgersi, attore e spettatore necessitano di un luogo dove avvenga la *performance*: il tentativo di *reductio ad unum*, perfettamente in linea con gli esperimenti di teatro povero dell'epoca, riesce a ridurre lo spazio dove si verifica l'atto teatrale, ma non ad annullarlo. Sicuramente, Brook mirava soprattutto a indicare la possibilità di fare teatro ovunque, e dunque senza necessità di imponenti apparati scenici («I can take *any* empty space»). Tuttavia, questa petizione di principio finisce per far filtrare un concetto decisivo: lo spazio è un 'trascendentale' del teatro, è uno schema fondamentale attraverso cui si può interpretare strutturalmente e *a priori* ciò che avviene sulla scena. Esso è certamente condizione determinante per la presenza di attore e spettatore⁶; ma in quanto tale, non ha solamente un'importanza per così dire 'tecnica', o contestuale. Lo spazio, cioè, non si limita a fornire il contesto fisico, ma diventa una componente essenziale dell'arte drammatica. Lo spazio è una dimensione che il drammaturgo deve contemplare, e che l'interprete deve interpretare.

Per usare una terminologia semiotica (tutt'ora quella più fortunata negli studi sul teatro), la pratica teatrale è un codice fatto di segni da decodificare; anche lo spazio deve essere dunque considerato un sottocodice fatto di segni, e quindi di significati⁷. In

⁵ Almeno a partire da Bertolt Brecht (BRECHT 1964, 9). Così anche, p. es., BENTLEY 1964, 150 (poi ripreso da FISCHER-LICHTE 1983, 16); GROTOWSKI [1968] 2002, 32-3.

⁶ KANTOR 1993, 217 definisce, appropriatamente, lo spazio la «Ur-Matter» del teatro. Si veda, più di recente, anche REVERMANN 2006, 107.

⁷ Il campo della semiotica teatrale si è sviluppato a partire in particolare dagli anni Ottanta del secolo scorso, ed è oggi un settore di ricerca molto ricco e complesso. È dunque arduo indicare una bibliografia anche sintetica: gli studi fondativi possono essere considerati quelli di Erika Fischer-Lichte (cfr. spec. FISCHER-LICHTE 1983; più di recente FISCHER-LICHTE 2014). Per un inquadramento generale, cfr. anche SERPIERI 1978; DE MARINIS 1982; SCHMID, VAN KESTEREN 1984; ASTON, SAVONA 1991; ELAM [1980] 2002

altri termini, se lo spazio è una componente fondamentale del teatro, anch'esso deve avere un *significato*, o meglio assumerne uno a discrezione dell'autore⁸. Lo spazio ha insomma valore come 'significante', e come tale va interpretato. A quest'operazione si è dedicata la critica negli ultimi decenni, tanto su un versante teorico⁹ quanto su un versante più specifico, dedicandosi allo studio dello spazio in singoli testi o in singoli *corpora*¹⁰.

Questo contributo analizzerà alcuni degli elementi più rilevanti e generali della semantica dello spazio teatrale nella commedia di Aristofane – che, salvo alcune per ora sparute eccezioni¹¹, non è ancora stata sottoposta a una disamina comprensiva e coerente sotto questo punto di vista. In particolare, ci si concentrerà sul tentativo di individuare alcune invarianti semiotiche, che possano accomunare le commedie del *corpus*, e fare sistema con un'interpretazione complessiva della commedia aristofanea. Come è noto, la questione dello spazio teatrale si presta a complesse riflessioni teoriche, che non è qui possibile affrontare¹²: il problematico rapporto tra testo e *performance* e tra mimesi e diegesi, la ricostruzione della messa in scena del teatro antico (all'ordine del

(contenente anche una storia della semiotica teatrale, spec. 4-19). Per orientarsi, si vedranno utilmente anche le sintesi di BALME 2003, 58-64 e 2008, 78-83.

⁸ PADEL 1990, 359. Naturalmente, la generazione dei significati non è un processo univoco, *top-down* (dall'autore ai fruitori), ma piuttosto un processo integrato di 'volontà' diverse – quella dell'autore, quella di ciascun fruitore, quella del regista e di tutti i *practitioners*, etc. – e di volta in volta cooperanti o concorrenti.

⁹ Cfr. e.g. PAVIS 2002 e 2003 e BALME 2003 e 2008. Studio di riferimento sullo spazio in teatro è ancora oggi quello di McAULEY 1999.

¹⁰ Questo lavoro ha naturalmente interessato anche gli studi sul teatro greco classico, benché con una certa lentezza rispetto alla *Theaterwissenschaft* e ad alcuni altri settori (la critica dei drammi shakespeariani, per esempio). L'analisi di FUSILLO 1990 sullo spazio del *Filottete* è non soltanto ampiamente condivisibile nelle conclusioni interpretative, ma per molti tratti pionieristica nei metodi. Impostazioni teoriche generali, e discussioni di relativi problemi specifici al teatro antico, si trovano in PADEL 1990, WILES 1997 e 2000, 89-127. Lo spazio della tragedia ha suscitato interesse per primo, ed è ora disponibile uno studio completo in merito (REHM 2002). In tempi più recenti, anche analisi di singoli testi prendono in considerazione, oltre alla messa in scena, anche lo spazio come significante: p. es. LAMARI 2010, 159-93, sullo spazio nelle *Fenicie*.

¹¹ In particolare MÖLLENDORFF 1995a, LOWE 2006 e REVERMANN 2006, 107-28.

¹² E per le quali mi permetto di rimandare a un mio saggio più ampio (MOROSI 2021).

giorno negli studi teatrali degli ultimi decenni)¹³ e i suoi limiti, il ruolo della convenzione. A mo' di premessa, basti segnalare che questo lavoro si propone di offrire uno studio prevalentemente letterario della semantica dello spazio nella commedia aristofanea. Come è stato ampiamente appurato¹⁴, il dramma antico possedeva una natura altamente convenzionale e anti-realistica. Ciò accresce il peso che il testo aveva nella ricezione dell'opera: in un teatro ad alto tasso di convenzionalità (e a basso tasso di naturalismo) l'aspetto testuale svolge un ruolo decisamente più attivo e più autonomo rispetto alla messa in scena. Non si tratta di una dominanza¹⁵, ma perlomeno di una importanza – o se si vuole di un'autonomia – semiotica: in un teatro fortemente convenzionale, la mimesi (ciò che si vede) ha bisogno della diegesi (ciò che il testo dice) per essere compresa in modo chiaro dagli spettatori¹⁶. Nella *Pace*, per esempio, il protagonista intraprende un complesso viaggio che lo condurrà sino all'Olimpo, poi in una grotta, di nuovo sull'Olimpo e infine ad Atene: ben al di là delle possibilità di rappresentazione naturalistica del teatro di Dioniso. Un'analisi del testo e delle principali ipotesi di messa in scena dimostra il ruolo fondamentale del testo (la 'diegesi') nel guidare di volta in volta la visione degli spettatori (la 'mimesi')¹⁷: poiché non è possibile riprodurre in modo naturalistico l'azione – ed è quindi necessario ricorrere a un alto grado di convenzionalità –, il testo ha una priorità semantica rispetto agli altri codici della *performance*.

¹³ A partire dal noto studio di TAPLIN 1977 su ingressi e uscite nel teatro eschileo.

¹⁴ Si vedano p. es. DALE 1969b e RUFFELL 2011.

¹⁵ O di una priorità gerarchica, come quella che sembra garantire alla diegesi ISSACHAROFF 1981.

¹⁶ La distinzione netta tra mimesi e diegesi a proposito dello studio dei rapporti tra testo e *performance* si deve allo studio di ISSACHAROFF 1981, ed è per molti versi stata superata dalla riflessione teorica successiva, che ha mostrato come sia più corretto parlare di un *interplay* tra mimesi e diegesi, e ha dunque cercato, a proposito dello spazio del teatro, di individuare un concetto intermedio, che desse ragione proprio dell'interazione tra i due poli e tra spazio descritto e spazio rappresentato (ÜBERSFELD 1981: «espace dramatique»; SCOLNICOV 1987: «theatrical space»; WILES 1997: «dramatic space»; MCAULEY 1999: «fictional place»). Tuttavia, ai fini di questa discussione – e nel caso specifico del dramma antico, nel quale pare di poter effettivamente ravvisare una autonomia più marcata della 'diegesi' – è sufficiente la divisione più grossolana di Issacharof.

¹⁷ Un'analisi più approfondita in MOROSI 2019.

Pertanto, se fornire un'ipotesi di messa in scena il più possibile attendibile è ovviamente importante per una piena comprensione di ogni dramma, lo studio dello *script* merita di essere valorizzato nuovamente. In altri termini, nell'introdurre un elemento che non può essere rappresentato naturalisticamente, il poeta fa affidamento sulla capacità simbolica del teatro, e la attiva tramite le parole. L'autore, quindi, comunica certamente con il suo pubblico tramite la *performance*; il suo veicolo di comunicazione primario, però, resta il linguaggio. Perciò, il mondo che l'autore ha evocato tramite il testo non è meno 'vero' di ciò che gli spettatori possono vedere.

2. Lo spazio di Aristofane: osservazioni preliminari

In uno studio del 1987, il francesista Michael Issacharoff predicava due caratteristiche dello spazio comico: esso sarebbe «non-closed» e «multiple»¹⁸. Non è chiuso, perché consente un numero molto elevato di entrate; è multiplo, perché non riconosce unità di spazio, consentendo una mobilità a tratti sovrumana ai suoi personaggi¹⁹. Queste caratteristiche sono in gran parte valide anche per la commedia aristofanea, e possono essere utilizzate per un primo approccio alla drammaturgia di Aristofane.

Anzitutto, lo spazio nelle commedie del *corpus* è multiplo. Non è possibile riscontrare nei testi a noi conservati alcuna forma di unità di luogo²⁰. Non solo: questa forte volatilità emerge anche dal rapporto fra testo e *performance*. Molto spesso, infatti, lo stesso riferimento 'visuale' può variare, anche clamorosamente, il suo referente testuale: nei *Cavalieri*, per esempio, la porta della *skéné* indica per la gran parte della commedia la porta di casa di Po-

¹⁸ ISSACHAROFF 1987, 189.

¹⁹ Un esempio ancor più clamoroso di quello della *Pace* di Aristofane si può trovare in uno dei testi teatrali più iconici del secolo scorso, *Ubu roi* di Alfred Jarry, per il quale si è parlato di una vera 'esplosione dello spazio' (CHALAYE-KWAHULÉ 1993, 50): nel corso delle trentatré scene della commedia, gli spettatori si imbattono in almeno quindici luoghi diversi, con una media di circa un cambio di località ogni due scene.

²⁰ *Contra*, THIERCY 1986, 123-9; poi ripreso in THIERCY 2002.

polo; dopo la magica guarigione del protagonista, la stessa porta passa a indicare un altro ingresso, i Propilei. Non è necessario postulare l'esistenza di due porte (due riferimenti visuali diversi per due referenti diversi): la molteplicità dello spazio aristofaneo consente anche la modifica in corso d'opera dei referenti.

Questa caratteristica molteplicità investe tanto gli spazi fantastici, in cui spesso la commedia di Aristofane è ambientata (il *polos* degli uccelli, per esempio), ma anche la realtà per così dire 'fisica'. Anche quando lo spazio messo in scena è realmente esistente, questo spazio diventa prima di tutto uno spazio drammatico, quindi *fictum*²¹. La commedia aristofanea è stata giustamente considerata il teatro della *polis*²²; tuttavia, paradossalmente presenta una *polis* fittizia, soggetta a mutamenti spaziali che la rendono non più realistica di uno dei tanti mondi inventati da Aristofane. L'Atene di Aristofane è sì un luogo storico, ma al tempo stesso deformato dalle esigenze comiche. Si pensi per esempio alle *Rane*, ambientate in gran parte nell'Attica dell'epoca, secondo un itinerario che tocca tappe realistiche (il tempio di Dioniso nelle Limne, l'Eleusinion cittadino, la via Sacra, l'*agorà*). Nonostante la presenza pervasiva della topografia attica, qualunque tentativo di rintracciare un percorso 'realistico' nel viaggio di Dioniso e Xantia si è rivelato fallimentare²³: i luoghi non sono assortiti sulla base di un'effettiva continuità spaziale (dunque la loro successione non ha nulla di realistico, non rispetta le distanze geografiche), ma in modo del tutto libero. Ne emerge un testo che rappresenta certamente Atene, ma altrettanto certamente non rappresenta un'Atene pienamente realistica – perché la commedia aristofanea non ha necessità di farlo.

Naturalmente, è vero anche il contrario: gli spazi di fantasia, per definizione luoghi anti-realistici, assumono caratteristiche realistiche, e ateniesi. Oltre al caso delle *Rane* cui si è appena accennato, si pensi agli *Uccelli*, dove la città aerea costituita da Pi-

²¹ RUFFELL 2011, 46; in un altro contesto, anche EDMUNDS 1996.

²² P. es., SILK 2000, 307.

²³ GERHARD 1858; TUCKER, HARRISON 1904; HOOKER 1960; GUARDUCCI 1982; SLATER 1986 (poi ripreso in SLATER 2002, spec. 181-206).

setero è trattata come una vera e propria terra (*Av.* 557 διὰ τῆς χώρας τῆς ὑμετέρας), e assume numerose caratteristiche di città reali – in particolare, di nuovo, di Atene.

Per tornare alle definizioni di Issacharoff, si può dire senz'altro che la commedia di Aristofane è anche un sistema 'non chiuso'. Questo è forse uno degli elementi strutturali in cui il teatro di Aristofane si discosta in modo più evidente dal teatro tragico coevo. La tragedia, infatti, è un sistema perlopiù chiuso: una tragedia come i *Persiani* di Eschilo definisce un totale di cinque configurazioni sceniche, o *stage configurations* (le configurazioni di personaggi di volta in volta in scena)²⁴: questo significa che i movimenti in entrata e in uscita sono limitati al minimo, e che il sistema spaziale entro cui si svolge l'azione è penetrato soltanto di rado da personaggi che entrano ed escono. Nella prima delle commedie aristofanee a noi pervenute, gli *Acarnesi*, i personaggi parlanti sono ventitré (cui vanno sommati i servi di scena)²⁵, per un totale di configurazioni sceniche superiore alle cinquanta, dieci volte tanto quelle dei *Persiani*. Quello comico è un sistema che tollera una quantità di movimenti di scena persino difficili da quantificare²⁶.

Da queste osservazioni di massima, è derivata alla *scholarship* una considerazione estetica complessiva sulla drammaturgia aristofanea: lo spazio di Aristofane è apparso come una dimensione discontinua, affollata, assurda²⁷. In altri termini, la drammaturgia aristofanea sarebbe una drammaturgia così caotica da non consentire di rinvenire una sintassi coerente. Naturalmen-

²⁴ Per una definizione teorica delle *stage configurations*, cfr. PFISTER 1988, 171-6; per un'applicazione del concetto all'analisi del dramma antico, cfr. REVERMANN 2006, 139-45.

²⁵ La critica sembra ormai concorde nel considerare che la commedia facesse uso di figure mute che avevano il compito, fra l'altro, di liberare la scena di *props* ingombranti. La deduzione viene da un riferimento diretto presente nella *Pace* di Aristofane (vv. 729-30).

²⁶ Al punto che REVERMANN 2006, 139-45 suggerisce di parlare per Aristofane di *clusters* più che di singole configurazioni: i movimenti sono tanti e, spesso, tanto intricati da non consentire un'articolazione tanto precisa (o in ogni caso dal renderla quasi priva di utilità).

²⁷ POE 2000, 271: «I would like to believe that multiplicity is not simply a byproduct of absurdity but an expression of it as well».

te, il sottinteso implicito è che laddove non esista una sintassi non possa esistere nemmeno una semiotica coerente: poiché il teatro di Aristofane sarebbe puro caos divertente, il tentativo di rintracciare un significato nella drammaturgia aristofanea sarebbe uno sforzo inutile. Tuttavia, a me pare che riconoscere allo spettacolo aristofaneo una maggiore libertà visuale e drammaturgica (un fatto incontestabile) non comporti in alcun modo la necessità di dedurre l'assenza di una sintassi e di una semiotica: a rigor di logica, una maggiore mobilità della drammaturgia non significa necessariamente assenza di una drammaturgia *qualisque*. Naturalmente, esigenze e caratteristiche diverse producono una drammaturgia almeno in parte diversa da quella tragica; ma, come si vedrà nelle prossime pagine, questa differenza non esclude l'applicazione, da parte di Aristofane, di una sintassi e di una semiotica spaziali molto rigorose²⁸, e funzionali all'impianto complessivo – caratterologico e ideologico – della commedia aristofanea.

3. «*Omnis determinatio est negatio*»: l'identità asimmetrica dell'eroe di Aristofane

Per comprendere come la sintassi e la semiotica spaziali – e in definitiva la drammaturgia – aristofanee assecondino e influenzino la dinamica fondamentale della commedia, conviene partire da una breve esposizione generale del funzionamento del teatro di Aristofane, per come è stato compreso dalla critica negli ultimi decenni e per come è sotteso a questo intero volume.

È ormai un luogo comune critico che alla base della commedia aristofanea si trovi uno scontro per il potere, quello che K.J. Dover definiva una lotta per la «self-assertion», l'auto-affermazione del protagonista²⁹. In apertura di molte delle commedie superstiti, il o la protagonista si trova in uno stato di soggezione (direttamente politica, come negli *Acarnesi*; economica, come al princi-

²⁸ LOWE 2006, 48.

²⁹ DOVER 1972, spec. 31-41.

pio delle *Nuvole*; più latamente 'sociale', come nelle commedie femminili o nelle *Vespe*), a vantaggio di un nucleo di antagonisti che non di rado rappresenta l'intera comunità. La trama delle commedie mette quasi sempre in scena lo scontro violento fra queste due istanze opposte, e il tentativo – di frequente fantastico – del protagonista di ribellarsi allo stato di soggezione iniziale, per ribaltare i rapporti di forza. Il teatro di Aristofane si fonda insomma su uno scontro di poteri, e quindi su una sproporzione fra poteri: si genera da uno stato di oppressione, e quasi sempre si conclude con un altro stato di oppressione, anche se di segno opposto a quello iniziale.

Proprio in questa geometria dei poteri consiste gran parte della forza della drammaturgia aristofanea. La commedia aristofanea si basa sull'interpretazione binaria, asimmetrica, dei rapporti interpersonali. Non esistono percentuali di adesione alle istanze del protagonista: o vi si aderisce *in toto*, o se ne è esclusi *in toto*. Si è discusso a lungo, per esempio, del comportamento 'egoistico' di Diceopoli negli *Acarnesi*, invocando in particolare il caso del bovaro Dercete, caduto incolpevolmente in miseria per la guerra e ora alla porta del protagonista per ottenere sostegno. Il rifiuto di Diceopoli, condannato da una porzione rilevante degli studiosi³⁰, è l'applicazione più classica del principio asimmetrico dei poteri: poiché Dercete, in quanto membro di una comunità che ha negato a Diceopoli la sua solidarietà, non aderisce completamente alle istanze del protagonista, *allora* è escluso completamente dal suo perimetro (e dunque dalla sua solidarietà). L'eroe di Aristofane si limita ad applicare un criterio di scelta binario, asimmetrico appunto, che seleziona inesorabilmente amici e nemici e non è disponibile a mediazioni.

Come è in parte già emerso, l'asimmetria dei rapporti fra personaggi che fonda l'azione della commedia aristofanea ha molto a che fare con il concetto di identità. L'eroe comico si riconosce in quanto soggetto per opposizione a chi non condivide le sue medesime caratteristiche, e nel momento in cui afferma la propria

³⁰ Cfr. e.g. BOWIE 1982, 40; BOWIE 1988; FOLEY 1988, 45-6; FISHER 1993, 39-41; NEWIGER 1996², 146-7.

identità crea, come sua esatta antitesi, quella altrui. *Omnis determinatio est negatio*³¹: l'imposizione delle proprie istanze consiste nella negazione di quelle altrui; l'affermazione del proprio potere è un processo asimmetrico perché l'affermazione della propria identità è un processo asimmetrico. Negli *Uccelli*, per esempio, la fondazione di Nubicuculia crea una nuova cittadinanza, e dunque una nuova identità, quella di cittadini della nascente *polis*. La semplice affermazione di una nuova identità – condivisa da Pisetero e dagli altri abitanti di Nubicuculia – comporta simmetricamente la negazione di un'identità per tutti coloro che sono esclusi da questa determinazione: improvvisamente, anche chi si considerava cittadino *optimo iure* (il riferimento maligno è ovviamente agli ateniesi, impegnati da anni nella definizione di criteri sempre più stringenti di adesione civica) diventa non-cittadino, straniero, rispetto alla nuova identità imposta da Pisetero.

Per inquadrare il comportamento asimmetrico (e dunque talvolta moralmente problematico) del protagonista la critica ha spesso fatto riferimento al concetto, per l'appunto morale, di 'egoismo'. Ma prima di configurarsi come un'indisponibilità ad ammettere altri alla partecipazione ai propri beni (esito cui spesso gli eroi aristofanei pervengono: *infra*), l'atteggiamento del protagonista comico consiste in un processo più basilare, l'affermazione della propria identità, che in quanto tale è esclusiva ed escludente: più corretto sarebbe dunque parlare di 'egotismo'³². Questo principio è in funzione invariabilmente in tutte le commedie superstiti di Aristofane, anche in quelle che sembrano mostrare un andamento apparentemente più 'inclusivo': per quanto variabile possa essere il grado di dettaglio della definizione identitaria (che può includere il singolo individuo, la sua famiglia, un'intera comunità), l'affermazione binaria dell'identità – in opposizione a quella di altri – resta sempre attiva. L'affermazione di un 'noi' in luogo di un 'io' non è certamente meno egotica, e non è quasi mai meno egoistica.

³¹ La proposizione è di Spinoza, poi ripresa da Hegel nella *Scienza della Logica*: cfr. LUGARINI 1982.

³² Con, p. es., PADUANO 1988b, 151.

4. *La scena del potere: sintassi e semantica spaziali in Aristofane*

La commedia di Aristofane si fonda dunque su uno scontro di identità, che prende sostanza in uno scontro di poteri. Come lo scontro identitario ha natura essenzialmente binaria, così anche lo scontro di poteri – che dello scontro identitario è l'esito drammatico – avrà natura essenzialmente binaria: per beneficiare se stessi occorre necessariamente nuocere agli altri.

Da questo meccanismo essenziale, appare dunque che il teatro di Aristofane si basa su due elementi fondamentali: l'identità – specialmente nel suo significato relazionale di opposizione ad altre istanze identitarie – e il potere – inteso come sproporzione di forze e come manifestazione dello scontro fra identità. La drammaturgia di Aristofane è volta ad amplificare esattamente questi due elementi, e lo fa anche, e forse soprattutto, grazie alla sintassi dello spazio: in questo modo la scena aristofanea diviene una scena del potere, che mostra, e racconta, lo scontro tra due forze opposte – e dunque, tra due spazi opposti.

Il binomio identità-potere, infatti, prende consistenza drammatica, teatrale, attraverso un terzo elemento, lo spazio. Come hanno dimostrato gli studi semiotici sulla tipologia della cultura, la definizione di un'identità si organizza di frequente attorno a una frontiera rigida³³, un limite, culturale e identitario, che distingue in modo binario i due detentori di identità opposte. Si tratta di un'operazione identitaria basilare, che permette di distinguere se stessi dall'altro, stabilendo dei criteri, più o meno rigidi, di adesione a quell'identità. Questa distinzione ha spesso una realizzazione spaziale: la barriera culturale e identitaria può essere una vera e propria «frontiera» che distingue due 'mondi', cioè due spazi nettamente separati³⁴. Identità e spazio dunque combaciano: la differenza fra due identità si riverbera in una discontinuità fra due spazi ben delimitati, separati appunto da un limite.

³³ Cfr. LOTMAN 1975, in LOTMAN, USPENSKIJ 1975.

³⁴ LOTMAN 1975. Questa impostazione spaziale, suggerita dal *corpus* di testi analizzato da Lotman, permette di impostare uno studio non solo semiotico, ma ancora più latamente 'topologico' (cioè afferente alla branca della matematica che si dedica allo studio dei luoghi).

Questa opzione culturale e letteraria sembra avere riscontri interessanti anche in un campo decisamente più concreto, quello attinente all'organizzazione del comportamento animale, per come è stato studiato dagli etologi nell'ultimo secolo circa. Lo studio del comportamento degli animali ha messo in luce la tendenza da parte della maggior parte dei vertebrati superiori a occupare un territorio in maniera esclusiva (l'occupazione del territorio può interessare un singolo individuo in opposizione a qualsiasi conspecifico, o un gruppo di conspecifici)³⁵. In modo analogo a ciò che aveva osservato la semiologia, anche nel mondo animale identità e spazio intrattengono un rapporto molto stretto: l'occupazione di un territorio dipende da – e a sua volta contribuisce a definire – un'identità, individuale o collettiva. L'osservazione del comportamento degli animali consente fra l'altro di aggiungere un tassello ulteriore: l'identità, infatti, seleziona un territorio; nel farlo, seleziona anche una proprietà, o un vantaggio, collegati al possesso e allo sfruttamento esclusivi del territorio. Poiché per sua natura esclusiva, l'identità definisce l'occupazione esclusiva di uno spazio, che a sua volta determina il possesso esclusivo di tutto ciò che è contenuto dallo spazio occupato. Infine, il possesso esclusivo di un territorio e delle sue caratteristiche comporta un ulteriore elemento, l'aggressività: ogni forma di occupazione è generalmente la premessa di un comportamento aggressivo, e come tale innesca meccanismi di difesa³⁶.

Peraltro, è interessante notare l'esistenza di un consenso sempre maggiore fra gli studiosi di etologia e di etologia umana in favore dell'applicazione della territorialità animale anche all'uomo: anche l'uomo tende per natura a prendere possesso di un territorio e a difenderlo con barriere contro gli intrusi, a difesa di un'identità individuale o di gruppo, «come se esistesse una norma primaria di possesso»³⁷. Anche per l'uomo, dunque, sembra valere il collegamento fra identità, spazio e proprietà: e anche per

³⁵ EIBL-EIBESFELDT 1976, 376.

³⁶ *Ibid.*, 382-3.

³⁷ EIBL-EIBESFELDT 1993, 215.

l'uomo la difesa dell'esclusività di questi tre elementi è alla base di comportamenti aggressivi³⁸.

Il teatro di Aristofane tende a riprodurre il meccanismo descritto dai semiologi della cultura e dagli etologi. La definizione dell'identità dell'eroe, che avviene per opposizione a quella altrui, definisce un confine discreto, cioè binario: il confine ha certamente valore metaforico, ma assume contestualmente anche valore drammaturgico, e locale. L'identità, cioè, determina uno spazio, che è pertinenza del personaggio, e che è il simbolo teatrale della sua identità; a sua volta, allo spazio è connesso il godimento di un beneficio – perlopiù nella forma di un bene economico – che il personaggio difende da invasioni anche fisiche. La lotta per e attorno all'identità, per e attorno al potere, è dunque da un punto di vista drammaturgico una lotta per la conquista di un territorio e del beneficio ad esso connesso. Negli *Uccelli*, per esempio, Pisetero costruisce una nuova identità – la cittadinanza di Nubicuculia – in opposizione a quella degli 'stranieri'; a questa nuova identità corrisponde un nuovo spazio, che è molto chiaramente demarcato (sia da un punto di vista 'diegetico', sia da un punto di vista 'mimetico') da un limite: chi vive a Nubicuculia lo fa perché condivide l'identità del protagonista, e chi non la condivide non può mettere piede in città, ma è scacciato; allo spazio del protagonista corrisponde anche un beneficio – la ricchezza straordinaria che viene alla nuova città dalla sua posizione fra gli dèi e i sacrifici dei mortali –, che è accessibile soltanto a chi si trova nello spazio – e dunque condivide l'identità – del protagonista.

Come è stato ampiamente appurato, la sintassi spaziale del teatro attico fa uso dei due assi fisicamente praticabili nel teatro di Dioniso: esterno-interno, alto-basso. In altre parole, la drammaturgia classica divide in coppie lo spazio scenico, tra uno spazio sopraelevato e uno più basso, e tra uno spazio interno (tipicamente all'interno della *skéné* e nelle sue prossimità) e uno spazio esterno. L'opposizione tra dentro e fuori è emersa come una delle più sfruttate dal teatro tragico; e parimenti, si è mostrato che

³⁸ Per una sintesi sulla posizione contemporanea della psicologia circa il legame fra spazio e aggressività, cfr. ZAMPERINI 2009, spec. 26.

la collocazione sopraelevata di uno o più attori è simbolicamente efficace e perfettamente nota alla drammaturgia di V secolo³⁹. In base alla semantica generale di ogni dramma, i due assi e la loro opposizione possono assumere significati diversi. In generale, però, gli studiosi di tragedia tendono a far coincidere con l'opposizione tra alto e basso un'opposizione di forze – per esempio tra un uomo e un dio⁴⁰ –, e a far coincidere con l'opposizione tra dentro e fuori un'opposizione tra ciò che non è visibile e ciò che è visibile⁴¹.

A dispetto di quanto la ricostruzione estetica e drammaturgica di un teatro 'caotico' possa lasciare intendere, il teatro di Aristofane sfrutta questi stessi due assi, e la loro rigida opposizione: la sintassi spaziale comica si articola su precisi divari tra alto e basso e tra dentro e fuori⁴². Dunque, da un punto di vista generale la sintassi spaziale – e dunque la drammaturgia – del teatro di Aristofane non pare granché diversa da quella del teatro tragico coevo, e anzi pare persino somigliante⁴³. La frequenza con cui ricorrono nel *corpus* aristofaneo alcuni moduli drammaturgici (ingressi e uscite, sproporzioni visuali, etc.) mostra chiaramente che Aristofane impiegava strategie in tutto equiparabili a quelle degli autori tragici, anche se mettendole al servizio di una semantica nettamente diversa (che sarà oggetto di studio nei prossimi paragrafi).

Questo processo interessa tanto la messa in scena quanto il testo. L'opposizione tra dentro e fuori e alto e basso è descritta

³⁹ Sull'asse dentro-fuori, cfr. e.g. DALE 1969b, SCOLNICOV 1987, PADEL 1990, MASTRONARDE 2010, 248-54. Sull'asse alto-basso, ancora valido MASTRONARDE 1990. Osservazioni preziose su entrambi gli assi anche in DI BENEDETTO, MEDDA 1997.

⁴⁰ Per una rassegna dei casi principali in tragedia, DI BENEDETTO, MEDDA 1997, 70-8. Sull'asse alto-basso come rappresentazione del divario tra mortali e divinità, MASTRONARDE 1990, 273.

⁴¹ *Seen* e *unseen* erano i referenti simbolici dell'asse dentro-fuori già in DALE 1969b, poi ripresa da PADEL 1990. Naturalmente, 'visibile' e 'non visibile' hanno a loro volta ulteriori referenti semiotici, di volta in volta stabiliti dal contesto (la pertinenza dell'*oikos*, lo spazio sacro, etc.).

⁴² Alcune osservazioni in merito anche in MÖLLENDORFF 1995b, spec. 112-50, e in LOWE 2006.

⁴³ Anche la drammaturgia dovrebbe a buon diritto rientrare in una *synkrisis* fra teatro tragico e teatro comico antichi (TAPLIN 1986).

e mostrata da Aristofane: in altri termini, queste coppie di opposti sono narrate nello spazio diegetico e sono messe in scena nello spazio mimetico. Sia il testo che la *mise en scène* danno per presupposta una suddivisione rigorosa e rigida dello spazio in queste due direzioni. Per fare soltanto un esempio, è sufficiente osservare ciò che accade nelle seconde metà delle commedie di Aristofane, usualmente dedicate alla processione di *alazones* presso il protagonista, cui i seccatori chiedono di poter condividere parte dei benefici da poco acquisiti dall'eroe. Come sempre, questo principio metaforico ha una realizzazione teatrale basilare, una messa nello spazio: la richiesta di condivisione è rappresentata come una visita fisica a un luogo fisico, per il quale si richiede l'accesso; il diniego da parte dell'eroe ha anch'esso una realizzazione teatrale – è una cacciata. Ancora più interessante è la forte coerenza con cui Aristofane racconta e mette in scena questo scontro di base: il protagonista entra in scena ed esce di scena dalla porta della *skené*, mentre i suoi *alazones* entrano sempre solo da una delle due *eisodoi*. Negli *Acarnesi*, per esempio, Diceopoli esce di scena quattro volte dalla porta della *skené* (*Ach.* 728, 815, 835, 970) e una volta soltanto dall'*eisodos* (*Ach.* 1142); rientra in scena quattro volte dalla porta nella *skené* (*Ach.* 719, 750, 864, 1003) e una volta soltanto dall'*eisodos* (*Ach.* 1197). I suoi visitatori, invece, entrano tutti dall'*eisodos*: *Ach.* 729, 818, 860, 910, 1018, 1048⁴⁴.

In questo come in molti altri casi, è dunque possibile rintracciare una sintassi chiara, rigorosa e rigida: benché più movimentata, la drammaturgia di Aristofane conosce e impiega con uguale scrupolo la sintassi dello spazio teatrale impiegata dalla tragedia, sfruttando a proprio vantaggio coppie oppositive spaziali (e visuali) per rappresentare le opposizioni che innescano l'azione. Ma se nel teatro aristofaneo esiste una sintassi coerente, allora può esistervi anche una semantica coerente: e questa ha a che fare precisamente con il triangolo identità-potere-spazio.

⁴⁴ Tutti questi dati sono estratti dall'ottima app. II di PoE 1999, che elenca criticamente tutti gli ingressi e le uscite del dramma aristofaneo.

Nelle pagine che seguono, proverò a seguire la semiotica spaziale del teatro di Aristofane lungo i due assi semantici interno-esterno e alto-basso.

4.1. *Monopoli e porte in faccia: l'asse orizzontale*

Nell'assemblea delle *Ecclesiazuse* che darà i pieni poteri a Prassagora e alle sue donne, prima della protagonista prende la parola un tale Eveone (Aristoph. *Ecc.* 408-21). Eveone, che nel racconto irridente di Cremete tiene un discorso democraticissimo, si pone il problema fondamentale per gran parte della commedia aristofanea, quello della sperequazione delle risorse, e arriva a formulare una proposta non tanto diversa da quella che formulerà più avanti Prassagora (*Ecc.* 415-21):

ἦν γὰρ παρέχωσι τοῖς δεομένοις οἱ κναφῆς χλαίνας, ἐπειδὴν πρῶτον ἥλιος τραπῇ, πλευρίτις ἡμῶν οὐδέν' ἂν λάβοι ποτέ. ὅσοις δὲ κλίνη μὴ 'στί μηδὲ στρώματα, ἰέναι καθευδήσοντας ἀπονενιμμένους εἰς τῶν σκυλοδεψῶν· ἦν δ' ἀποκλήη τῇ θύρᾳ χειμῶνος ὄντος, τρεῖς σισύρας ὀφειλέτω.	415 420
--	-----------------------

Se i cardatori, non appena cambia la stagione, dessero dei mantelli ai bisognosi nessuno di noi si buscherebbe la pleurite. E chi non ha né letto né coperte dovrebbe poter andare a dormire – ammesso che si lavi – a casa dei conciatori di pelle. E se quelli gli chiudono la porta in faccia in inverno, paghino una multa di tre coperte!

La proposta di Eveone inquadra subito il problema dell'accesso alle risorse fondamentali (un mantello, un letto) in termini spaziali: chi non ha un letto deve essere invitato per legge a casa dei conciatori di pelli; e chi tra questi sbattesse la porta in faccia al povero di turno è meritevole di un'ammenda. È interessante che la situazione ipotetica proposta da Eveone sia di fatto una sintesi del meccanismo comico e drammaturgico fondamentale del teatro di Aristofane: qualcuno detiene un monopolio su un bene e può decidere di escluderne gli altri, letteralmente chiudendo loro la porta di casa in faccia. È quello che fa Diceopoli,

e, in modi variabili, quello che fanno anche molti altri eroi aristofanei⁴⁵.

La commedia aristofanea inscena una lotta di potere quasi sempre innescata da un processo di esclusione. L'identità seleziona privilegi cui si ha accesso e da cui si è esclusi: le donne, per esempio, per il fatto di essere donne non hanno diritto di partecipare alla vita civica. Il protagonista versa quindi in uno stato di esclusione da alcuni diritti o beni (per Aristofane non c'è differenza)⁴⁶, e nel corso del dramma deve cercare di ribaltare la sua situazione, riuscendo a scavalcare l'esclusione, o a creare un nuovo monopolio di cui egli è titolare. Lo stato di emarginazione dell'eroe è rappresentato in teatro come un'esclusione fisica, spazializzata: il protagonista non può accedere fisicamente ad alcuni spazi; il prosieguo dell'azione rovescia l'inerzia, e il protagonista occupa lo spazio che gli era precluso, oppure ne fortifica un altro da cui riesce a escludere i suoi avversari.

Per illustrare tale situazione, Aristofane ricorre all'asse dentro-fuori: l'esclusione da un diritto o da un bene si traduce drammaturgicamente nell'impossibilità di entrare. Negli *Acarnesi*, per esempio, i concittadini di Diceopoli vogliono che l'eroe condivida con loro i vantaggi economici della sua pace separata, e cercano di entrare in casa sua; il rifiuto di Diceopoli si configura come una cacciata di casa. Analogamente, i *Cavalieri* sono interamente giocati sul tentativo di Paflagone e Salsicciaio di godere dei benefici che derivano da Popolo, e cioè di entrare nella sua casa. Lo stesso vale per il godimento di un diritto. Dopo avere fondato

⁴⁵ *En passant*, mi pare altrettanto interessante osservare che, fra tutte le commedie, siano proprio le *Ecclesiazuse* a mettere in discussione questo meccanismo, che è tipico dell'azione dell'eroe comico: si tratta infatti della commedia superstita che più di tutte la critica ha sospettato – non del tutto a torto – di non essere allineata all'ideologia, e alla drammaturgia, aristofanee.

⁴⁶ Come mi ripropongo di dimostrare più distesamente in un contributo di prossima pubblicazione, nella commedia aristofanea si assiste a una sostanziale equiparazione di beni metaforici e beni solidi, e di beni per natura esclusivi (per esempio, il cibo e il denaro) e di beni per natura non esclusivi (la cultura): con l'eccezione dell'amore (su cui vd. *supra*, pp. 82-3), tutti i beni sono parimenti alienabili per iniziativa dell'eroe comico, anche quando a rigor di logica il loro godimento non escluderebbe anche altri fruitori (si pensi al caso della conoscenza nelle *Nuvole*, in cui Socrate e i sofisti possono detenere in modo esclusivo la conoscenza).

Nubicuculia, Pisetero riceve la visita di moltissimi stranieri che richiedono la cittadinanza (cioè di essere ammessi in una nuova comunità, coi relativi vantaggi): di nuovo, la richiesta di cittadinanza è una richiesta di ingresso, che quasi sempre il protagonista respinge cacciando i suoi seccatori fuori dal perimetro della città.

Si stabilisce così un limite: esso è il confine dell'identità del personaggio e delle sue prerogative. Chi è al di fuori del confine perché identitariamente non omogeneo non ha diritto alle medesime prerogative, e non può superare il confine. Questo meccanismo identitario metaforico ha una resa drammaturgica immediata: si costituisce un limite fisico, che l'eroe può varcare a proprio piacimento e che i suoi avversari (tutti coloro che non ne condividono l'identità) non possono superare. Il primo dei due assi spaziali in cui la sintassi aristofanea si delinea è dunque quello orizzontale, tra un interno e un esterno. Nella messa in scena, il limite invalicabile è rappresentato dalla soglia della porta della *skené*⁴⁷: come si è visto, il protagonista ha un numero di ingressi e uscite dalla *skené* molto elevato, mentre i suoi visitatori entrano ed escono quasi unicamente dalle *eisodoi*. Queste configurazioni chiariscono l'esistenza di due spazi nettamente distinti, pertinenti alle due parti in causa: uno spazio interno, protetto dalla porta e presidiato dal protagonista, e uno spazio esterno riservato ai suoi *alazones*. Si può dire che vale anche per la commedia di Aristofane ciò che Ruth Padel scriveva circa la tragedia: «tragedy's site is the margin»⁴⁸. Anche per la commedia aristofanea il margine – un limite, metaforico e fisico, invalicabile – è uno spazio molto significativo, e l'opposizione sintattica tra dentro e fuori è un veicolo semantico fortissimo⁴⁹.

⁴⁷ L'importanza focale della porta nel teatro greco classico è nota da tempo: p. es. PADEL 1990, 358-9. Per analisi sulla porta in commedia, MAUDUIT 2002 e GIOVANNELLI 2011.

⁴⁸ PADEL 1990, 359.

⁴⁹ Così anche LOWE 2006, 63: «Aristophanes shares with tragedy a strong sense of the stage door as a boundary between symbolically-opposed onstage and offstage worlds». Ovviamente, la convenzione teatrale fa sì che noi possiamo considerare come parte dello spazio interno anche la zona contigua alla *skené* (dove con ogni probabilità era collocato, almeno nel teatro di Aristofane, un palco sopraelevato): poiché il teatro

La critica alla tragedia ha spesso interpretato la dialettica tra dentro e fuori nei termini di un'opposizione tra visibile e non visibile, conoscibile e inconoscibile, e in molti casi tra pubblico e privato⁵⁰. In Aristofane il contrasto tra spazio interno e spazio esterno acquisisce un significato diverso e in certo senso più preciso: proprio come spiega il discorso di Eveone all'assemblea, nella semiotica aristofanea l'interno è lo spazio dell'inclusione, vale a dire lo spazio del godimento legittimo di un diritto o di un bene, mentre l'esterno è lo spazio dell'esclusione, cioè della negazione di un diritto o di un bene.

Naturalmente, attorno a questo confine semantico fondamentale Aristofane costruisce vicende, e significati, diversi. Nelle commedie che ruotano attorno al godimento di un bene economico ed esclusivo, l'opposizione tra interno ed esterno è un'opposizione squisitamente economica, e i due spazi separati dalla *skené* rappresentano rispettivamente il diritto di godere del monopolio economico stabilito dall'eroe e la sua negazione. Altrove, l'esclusione configurata dall'opposizione dentro-fuori si attiva attorno a beni metaforici. La conoscenza, per esempio, come accade nelle *Nuvole*: la scena alla porta analizzata al principio di questo contributo mostra chiaramente il potere simbolico della divisione dello spazio tra un interno che custodisce un bene detenuto in modo esclusivo (in questo caso, un sapere misterico) e un esterno, abitato da tutti coloro non abbiano diritto a spartirlo; l'ingresso di Strepsiade, avvenuto dopo una lunga scena alla porta, rappresenta tramite un accesso fisico l'accesso metaforico alla condivisione del bene (e l'accesso metaforico alla conoscenza).

In termini generali, comunque, la commedia aristofanea drammatizza la lotta di potere spazializzandola, come una lotta attorno un limite che si vuole valicare. I due spazi che si creano assumono

classico non poteva mostrare, se non attraverso l'uso dell'*ekkyklema*, scene di interno, l'opposizione tra dentro e fuori anche la zona immediatamente contigua alla porta è considerata per convenzione uno spazio 'interno' (EASTERLING 1987, 17-8 a proposito del teatro tragico).

⁵⁰ Questo è un vero luogo comune della critica, che lo ha spesso applicato, in particolare, alla dialettica tra maschile e femminile (vd. p. es. SHAW 1975). Per una prospettiva aggiornata sulla questione, MASTRONARDE 2010, soprattutto 248-54.

naturalmente valori simbolici opposti, sulla base della distribuzione contrastiva delle identità: nella gran parte dei casi è lo spazio interno a rappresentare l'identità dell'eroe e il beneficio di cui è detentore – e a caricarsi quindi di valore ideologicamente positivo –; in questi casi, lo spazio esterno pertiene alle identità estranee a quelle dell'eroe, e corrisponde quindi a un disvalore ideologico, oltre che a uno stato di inferiorità. Negli *Acarnesi*, ad esempio, l'identità di Diceopoli seleziona uno spazio interno – quello della casa del protagonista e della sua *agorà* –, che corrisponde anche al vantaggio economico, e anzi dà consistenza drammaturgica al monopolio dell'eroe: i beni su cui Diceopoli ha ora il diritto esclusivo sono protetti anche fisicamente da un limite insuperabile, che vieta l'ingresso (e quindi metaforicamente la condivisione) a chi lo chiede⁵¹. Naturalmente, il criterio d'accesso è selezionato anche su base ideologica: può godere dei beni dell'eroe – e quindi valicare il limite – soltanto chi condivide la posizione anti-bellica di Diceopoli, o in ogni caso non è schierato dalla parte di Atene e Lamaco (cfr. *Ach.* 623-5, in cui Diceopoli apre il commercio a tutti gli alleati di Sparta, *Λαμᾶχῳ δὲ μὴ*, «ma a Lamaco no»).

Si può dire dunque che spesso nelle commedie superstiti lo spazio interno è una *comfort zone* che corrisponde al trionfo dell'identità dell'eroe. In alcuni casi, tuttavia, nonostante la sintassi spaziale – basata su un'opposizione discreta tra dentro e fuori – non vari, la semantica si rovescia: allo spazio interno sono associati valori negativi, mentre è lo spazio esterno a rappresentare il vantaggio verso cui il protagonista deve tendere. Questo fenomeno si verifica, in particolare, in tre commedie del *corpus*: *Vespe*, *Lisistrata* ed *Ecclesiazuse*. Nel primo caso, Filocleone è costretto in casa (come un vero prigioniero: cfr. *Ve.* 70) dal figlio Bdelcleone, che gli impedisce di uscire e di recarsi al tribunale; nelle due commedie femminili, invece, le donne subiscono la classica reclusione all'interno delle proprie stanze, secondo l'opposizione, canonica per la letteratura di V e IV sec., fra donne (costrette all'interno dell'*oikos*) e uomini (cui pertiene invece lo spazio

⁵¹ 'Erigere barriere' contro l'accesso è non a caso una metafora – spaziale – molto diffusa nella teoria contemporanea dei monopoli: cfr. DOUGLAS, ISHERWOOD 1979, 62.

esterno, pubblico). In tutte e tre le commedie, la resistenza del o della protagonista consiste non tanto nel rinchiudersi in uno spazio interno (come invece per Diceopoli), bensì nella rottura del limite, e nella conquista dello spazio esterno⁵². Attorno alla medesima sintassi, si attiva dunque una semantica opposta: è l'esterno lo spazio simbolico dell'auto-affermazione del protagonista, mentre lo spazio interno – tipicamente, lo spazio della casa – è caricato, almeno in partenza, di ogni possibile negatività. Questa variazione rispetto alla semantica più tipica nel teatro di Aristofane può essere spiegata, a mio giudizio, alla luce del tipo di personaggio coinvolto. Per ragioni diverse ma concomitanti, la vecchiaia e il genere femminile sono in Aristofane (e per la sua società) un elemento impediante, il fondamento di una condizione di minorità⁵³. Tanto per i vecchi quanto per le donne, la società ateniese dell'epoca prevedeva l'impossibilità esplicita di auto-realizzarsi (si pensi allo stigma, tutt'ora in gran parte vigente, verso gli appetiti, sessuali e non solo, delle persone più anziane), che in molti casi si traduceva in una vera e propria relegazione. L'emarginazione di Filocleone, di Lisistrata, Prassagora e delle loro compagne avviene rispetto alla propria famiglia, ed è dovuta a uno stato di minorità per così dire intrinseco (inscritto nelle caratteristiche identitarie dei personaggi), e non passeggero. Per un caso opposto, si pensi a Pisetero ed Evelpide in apertura degli *Uccelli*: come Evelpide tiene a sottolineare, nonostante siano in fuga da Atene, i due sono cittadini a pieno diritto (*Av.* 34 ἀστοὶ μετ' ἀστῶν). La loro emarginazione rispetto alla loro comunità di riferimento, pertanto, è consapevole, e in quanto tale non definitiva; al contrario, l'emarginazione di Filocleone e delle donne è socialmente costitutiva, e pertanto non volontaria e non transitoria. Questa condizione è come sempre riflessa dalla semantica spaziale e dalla drammaturgia: l'interno non è più il

⁵² Si pensi all'importanza tematica che hanno l'ἔξοδος e il verbo ἐξίεναι nella *Lisistrata*, dove l'uscita delle donne non designa soltanto un'uscita 'tecnica' dalla *skené* (e quindi, secondo la terminologia tipica del teatro classico, l'ingresso in scena), ma l'uscita di casa e un atto di aperta ribellione al sistema, a trazione maschile, che prevedeva la loro reclusione.

⁵³ DOVER 1974, 98-106.

luogo in cui le istanze dell'eroe trovano la loro realizzazione, ma il luogo in cui esse vengono frustrate; il limite fra i due spazi non è più garanzia della protezione dell'identità dell'eroe e dei suoi vantaggi, ma una barriera repressiva che va abbattuta. Da queste poche osservazioni, si possono trarre due osservazioni di carattere più generale: *in primis*, la commedia aristofanea propone una consapevole sovversione – la rottura della barriera fisica rappresenta naturalmente un impulso indomito alla ribellione contro ogni forma di repressione. Inoltre, in queste commedie la famiglia (cui corrisponde l'*oikos*, e dunque il 'dentro') è tutt'altro che un'oasi di auto-realizzazione, e, anzi, è un luogo di repressione, e anche i rapporti familiari sono configurati come rapporti di potere, in cui una delle due parti, la più debole, è inevitabilmente sottomessa. Questo è tanto più sorprendente se si tiene a mente l'importanza che lo stesso Aristofane attribuisce alla famiglia, architave fondamentale di una società sana (si pensi alla polemica anti-sofistica e anti-socratica contenuta nelle *Nuvole*, in cui la perversione dell'educazione di Socrate si verifica proprio nel pericoloso sovvertimento dei rapporti familiari).

Queste ultime considerazioni dimostrano ulteriormente che, quale che sia il preciso valore semantico da attribuirgli in ciascuna commedia, lo spazio è sempre nella commedia aristofanea uno strumento di potere formidabile⁵⁴. I rapporti di forza che innervano i drammi hanno pressoché sempre delle ricadute spaziali profonde, e anzi sono di frequente provocati e motivati dallo spazio: le donne non possono votare in assemblea perché sono chiuse in casa, gli uccelli possono nuocere agli uomini perché vivono sopra di loro, Strepsiade non può sfruttare le conoscenze di Socrate perché è chiuso fuori dal Pensatoio, etc. Per Aristofane, lo spazio non è soltanto una descrizione di ciò che accade nel dramma, ma è uno dei principali agenti del dramma. Gestire uno spazio significa trovarsi, anche letteralmente, in una posizione

⁵⁴ A questa medesima conclusione arriva, a proposito della commedia plautina, ANDREWS 2004, che osserva come la semantica dello spazio della *Casina* (in questo caso, un'opposizione tra dentro e fuori legata al genere) muti al mutare dei rapporti di potere tra i personaggi.

di forza: ciò consente a chi domina lo spazio di dominare i suoi avversari. Perciò, in molte delle commedie superstiti il tentativo del protagonista di prevalere si qualifica come un'occupazione: nelle *Ecclesiazuse*, per imporre agli uomini il proprio volere Prasagora e le sue congiurate devono fisicamente prendere posto in assemblea, togliendolo agli uomini; nella *Lisistrata*, per godere dei diritti politici, le donne devono chiudere fuori gli uomini dall'acropoli; negli *Uccelli*, i volatili sono chiamati da Pisetero a fortificare il proprio spazio per tagliare fuori gli dèi.

4.2. *Soggezione, geografia e gerarchia: l'asse verticale*

In coerenza con questo principio, anche un altro asse spaziale, quello fra alto e basso (che il teatro antico, tragico e comico, conosceva bene e poteva praticare sia attraverso l'impiego del *roof-stage* sia attraverso l'uso della *mechané*), assume nel teatro di Aristofane una semantica nel quadro della lotta di potere fra istanze e identità contrapposte.

Un simbolismo di questo tipo è piuttosto evidente, e come tale ampiamente diffuso nel teatro antico: l'asse verticale è un simbolo quasi ovvio, e drammaturgicamente molto efficace, di qualsiasi divario di forze. Una posizione sopraelevata può infatti rappresentare uno stato di supremazia, mentre al contrario una posizione di inferiorità fisica descrive uno stato di soggezione⁵⁵. Un buon esempio nel teatro classico è fornito dall'*Agamennone* di Eschilo: all'arrivo in patria Agamennone si trova in una posizione fisicamente superiore a quella della moglie Clitemestra, sopraelevato com'è a bordo del carro che lo ha condotto in scena; l'effetto della persuasione di Clitemestra – e della sua vittoria nel dialogo con il marito – è la discesa dalla sua posizione rialzata, un'azione che anche visivamente suggerisce la perdita di superiorità di Agamennone.

Di nuovo, nel teatro di Aristofane la sintassi spaziale crea e asseconda una semantica fondata sullo scontro fra poteri sbilan-

⁵⁵ Lo spazio verticale come simbolo di potere è presente alla semiotica teatrale fin dalle sue origini: c.g. LEFEBVRE 1974 e [1974] 1991, 236.

ciati: in questo caso, non tramite la spazializzazione di diverse forme di esclusione (o reclusione), ma attraverso la messa nello spazio di diverse forme di soggezione – la gerarchia fonda la geografia. La comparsa in scena di Socrate nelle *Nuvole*, per esempio, serve ad Aristofane per inscenare immediatamente il divario tra il filosofo e il pezzente Strepsiade: si tratta anzitutto di un divario di conoscenza, ma per l'equazione tra conoscenza, potenza e denaro che si istituisce nel corso della commedia, quello fra i due personaggi è anche un divario di potere. Così, Socrate è mostrato mentre sovrasta fisicamente Strepsiade, che a sua volta è costretto a chiedere al grande filosofo di scendere alla sua altezza (*Nu.* 237). La comparsa 'aerea' di Socrate, dunque, è utile non soltanto a qualificare il magistero di Socrate, ma aiuta il pubblico a visualizzare una delle più canoniche nevrosi popolari: la soggezione di chi non sa verso chi sa. La 'soggezione', un concetto metaforico, prende corpo, e lo fa tramite la posizione dei due personaggi: il dominio di Socrate su Strepsiade assume sostanza fisica nello spazio, tramite un'opposizione binaria tra chi sta in alto e chi sta in basso. La superiorità intellettuale di Socrate su Strepsiade è la base del potere che il primo eserciterà sul secondo per la maggior parte del dramma: essa è rappresentata in scena tramite un dispositivo di dominio spaziale – che come tutti i domini è anche una forma di violenza che Socrate esercita su Strepsiade. A garantire la forza simbolica dello spazio come forma di dominio e di violenza nelle *Nuvole* è, a mio parere, il finale della commedia. Dopo il secondo agone, quando le parti si invertono e Strepsiade prende il sopravvento su Socrate e i pensatori, la commedia si conclude infatti riproponendo il simbolismo dell'altezza, ma rovesciandolo: la vendetta di Strepsiade consiste proprio nella conquista dell'altezza inizialmente prerogativa dei sofisti – una vera e propria scalata al Pensatoio, al termine della quale il protagonista potrà finalmente guardare Socrate dall'alto in basso, e non più viceversa⁵⁶. La tardiva, ma terribile, riscossa

⁵⁶ Che si tratti di un *renversement* della situazione aerea iniziale è assicurato dalla battuta fulminante che Strepsiade rivolge a Socrate che gli domanda che stia facendo (*Nub.* 1503): ἀεγοβατώ, il medesimo verbo impiegato da Socrate per presentare la propria

di Strepsiade inverte i rapporti di potere tra lui e i sofisti, ed è significativamente rappresentata con un ribaltamento della disposizione spaziale di partenza: a trovarsi in posizione sopraelevata è il contadino bifolco, e a subire la sua soggezione (e la sua violenza: fisica, e non più soltanto morale) è il grande intellettuale.

Poiché, come si è visto, la commedia aristofanea tende a concretizzare le proprie metafore, l'asse verticale non è soltanto simbolo di un rapporto di forza – cioè la sua rappresentazione –, ma contribuisce, a sua volta, a istituirlo, ne diventa cioè la causa: spesso nelle commedie aristofanee non si sta più in alto perché si è più potenti, ma si è più potenti proprio perché si sta più in alto. L'occupazione di uno spazio privilegiato è strumento per l'istituzione di una propria supremazia: il caso più evidente è, naturalmente, quello degli *Uccelli*, che si fondano sulla creazione di divinità concorrenti a quelle tradizionali: anche nella commedia del 414, la pretesa di Pisetero e degli uccelli riposa essenzialmente sull'occupazione di uno spazio fisicamente più alto di quello dei mortali e strategicamente centrale rispetto a quello dei dèi. Così, quando gli uccelli si dicono preoccupati di non poter competere sul piano ontologico con le divinità dell'Olimpo (*Av.* 571-8), Pisetero trova proprio una assicurazione geografica: gli uccelli saranno in grado di pareggiare i poteri degli dèi tradizionali proprio perché dall'alto possono garantire agli uomini i medesimi rischi e i medesimi doni che provengono dagli Olimpi. È soltanto un'analogia spaziale (il fatto che uccelli e dèi si trovino in una posizione sopraelevata) a garantire l'ammissibilità di un'analogia ontologica. In modo analogo, Pisetero assicurerà la delegazione divina nel finale della commedia (*Av.* 1606-9) sull'utilità di cedere il potere agli uccelli, che occupando una posizione sopraelevata ma non troppo lontana come quella di Zeus potranno garantire una più efficace vigilanza sui mortali. Nel teatro di Aristofane, insomma, la gerarchia fonda la geografia, ma è vero anche l'opposto, e la geografia fonda la gerarchia: secondo la logica aristofanea, se una posizione sopraelevata è simbolo di una

attività a Strepsiade. Per un'analisi dello spazio nelle *Nuvole*, si può vedere Morosi 2018b.

posizione di potere, allora una posizione sopraelevata può essere anche l'*origine* di una posizione di potere. Gestire uno spazio significa trovarsi, anche letteralmente, in una posizione di forza: ciò consente a chi domina lo spazio di dominare i suoi avversari.

5. *Alcune conclusioni*

Recensendo nel 1958 lo studio di H.-J. Newiger su metafora e allegoria nel teatro di Aristofane, K.J. Dover concludeva che

[...] if "allegory" is used, as it has commonly been used since the eighteenth century, to mean simply the personification of qualities, acts, and situations, Aristophanes is pre-eminently an allegorical dramatist⁵⁷.

L'osservazione di Dover è stata a mio parere sottovalutata dalla critica aristofanea. La forza 'allegorica' (nel significato implicato da Dover) del teatro di Aristofane, infatti, si verifica non tanto e non solo nella capacità di conferire statuto di personaggio a concetti astratti, come la sovranità o la tregua; essa permea di sé tutta la drammaturgia aristofanea, conferendo a ciascun elemento un fortissimo valore simbolico, e facendo dell'azione stessa di ogni commedia la rappresentazione concreta di dinamiche astratte. In questo processo, lo spazio gioca un ruolo determinante: è lo spazio, infatti, la catena di trasmissione dell'allegoria dell'azione. Nel rappresentare uno scontro di forze, Aristofane costruisce un simbolismo – un sistema 'allegorico' per usare la terminologia di Dover – che ha quasi sempre il suo fulcro proprio nell'opposizione fra due spazi, organizzata secondo i due assi più tipici del teatro antico, dentro-fuori e alto-basso. Questa concretizzazione simbolica ha senz'altro un valore visivo ('mimetico'), ma ha anche un valore ancora più prioritario, perché orienta la scrittura dei drammi, e l'organizzazione non tanto della messa in scena ma dell'azione stessa.

Il quadro che si delinea è dunque quello di una sintassi drammaturgica rigorosa, capace di assecondare, nella concezione

⁵⁷ DOVER 1958, 235 (vd. anche *supra*, *Introduzione*, pp. 29-30 n. 50).

dell'azione e nella sua rappresentazione, l'andamento fortemente binario della commedia aristofanea. Lo spazio del teatro di Aristofane è infatti non omogeneo (in senso geometrico): i suoi punti non sono indistinguibili, esso non presenta cioè medesime qualità in ciascun suo punto, ed è anzi rigorosamente distinto secondo differenze binarie, che consentono di creare quindi antitesi simboliche, che riproducono lo scontro fra identità e istanze opposte. Questo rigore antitetico conduce Aristofane a creare nette linee di demarcazione anche laddove i dati storici e culturali non lo richiederebbero: con il Pensatoio, per esempio, istituisce una scuola filosofica *ante litteram*, alcuni decenni prima che la convivenza fra maestro e discepoli all'interno di uno spazio chiuso e difficilmente penetrabile diventasse invalsa nell'uso (peraltro applicando questa modalità innovativa di insegnamento a Socrate, noto per il suo magistero tutt'altro che organizzato in una scuola). La ragione per cui Aristofane modifica in modo così singolare le abitudini educative dell'Atene della sua epoca è la necessità di costituire una più chiara opposizione fra sapienti e ignoranti, secondo la un'opposizione binaria fra due spazi (uno dei quali inaccessibile) perfettamente ammissibile nel teatro aristofaneo, ma nient'affatto scontata nella prassi educativa di fine V secolo⁵⁸. Un discorso affine può farsi per la distanza fra dèi e mortali, che Aristofane rappresenta invariabilmente come abissale, e incolmabile a meno di ricorrere a strumenti eccezionali. Di nuovo, la tradizione religiosa dell'epoca non prescriveva una differenza netta fra gli spazi di competenza degli uni e degli altri, e anzi spesso si riteneva che gli dèi potessero viaggiare e abitare negli stessi luoghi dei mortali⁵⁹. Le commedie che più mettono in scena lo scontro fra divinità e mortali (la *Pace*, per esempio) si fondano invece su una separazione molto rigorosa fra due spazi completamente diversi e molto distanti, di nuovo per enfatizzare il valore simbolico dell'opposizione (anche in senso gerarchico)⁶⁰.

⁵⁸ MOROSI 2018b.

⁵⁹ O anche in più luoghi contemporaneamente: VERSNEL 2011, 88 ss.

⁶⁰ Alcune osservazioni utili in MILES 2011, specialmente 120-3. A differenza di Miles, non credo che il maggior rigore nella rappresentazione degli dèi fosse motivato

A partire da questo meccanismo è possibile fare ancora due ultime osservazioni. Anzitutto, è forse possibile stabilire le basi per un confronto con la tragedia e la sua drammaturgia. Questa indagine mette infatti in luce che l'uso aristofaneo dello spazio è tutt'altro che confusionario e caotico, ma anzi rigoroso almeno tanto quanto quello tragico⁶¹. Più in particolare, la drammaturgia aristofanea adotta tecniche molto simili a quelle della drammaturgia tragica, come del resto è prevedibile per due generi di spettacolo messi in scena nel medesimo contesto (anche tecnico) e così strettamente imparentati. La non omogeneità dello spazio comico, anzi, sembra persino accrescere il rigore aristofaneo nella gestione spaziale rispetto a quello tragico: in tragedia, spazi diversi hanno spesso un grado di omogeneità superiore, non sono cioè così nettamente separati l'uno dall'altro (si pensi allo spazio degli dèi, quasi sempre co-estensivo allo spazio dei mortali).

Infine, un'osservazione di metodo. In quanto vettore allegorico, lo spazio di Aristofane non ha nulla di storico. Si tratta, invariabilmente, di uno spazio di finzione, anche quando il suo referente è evidentemente uno spazio storico. In altri termini, questo significa che l'autore può dare un trattamento libero – e dunque soggetto alle esigenze della fantasia più che a quelle della testimonianza storiografica – anche di spazi che richiama un luogo realmente esistente. L'esempio più lampante è rappresentato dal Tesmoforio nelle *Tesmoforiazuse*: la commedia prevede che tutte le donne si riuniscano per celebrare la festa delle due dee in un unico tempio. Fedeli al racconto della commedia, gli studiosi hanno cercato a lungo i resti di un grande Tesmoforio cittadino⁶², capace di contenere tutte le donne dell'Attica, ma le ricerche non hanno dato alcun esito, e oggi sembra prevalente l'ipotesi per la quale un Tesmoforio cittadino non dovesse nemmeno esistere a quell'altezza cronologica, e che di conseguenza la festa delle due

in Aristofane dal tentativo di mantenere un tasso di realismo elevato, bensì dall'esigenza di mettere in scena una sproporzione di forze netta e chiara.

⁶¹ LOWE 2006.

⁶² La discussione si aprì negli anni Trenta del secolo scorso, con i primi scavi sulla Pnice: vd. in particolare BRONEER 1942.

dee non si tenesse in un unico luogo per tutta l'Attica, ma che in ciascun deme si trovassero luoghi di culto più piccoli⁶³. Perché allora Aristofane avrebbe dovuto rappresentare un unico santuario? Per comprenderlo, ci soccorrono proprio la natura fittizia dello spazio teatrale e la caratteristica drammaturgia aristofanea. Anche le *Tesmofoiazuse* sono infatti fondate su un'opposizione discreta fra due spazi, uno interno (il recinto del santuario) e uno esterno: era dunque assai più agevole e teatralmente efficace gestire un solo spazio interno, anche se questo corrispondeva a commettere un'inesattezza da un punto di vista della documentazione. Ma lo spazio teatrale non è, appunto, uno spazio realistico, e lo spazio aristofaneo è uno spazio fittizio e allegorico. Da qui, una cautela metodologica di grande utilità: impiegare lo spazio aristofaneo come fonte storico-archeologica è operazione ammissibile, ma solo se fondata su un'analisi attenta della drammaturgia, e possibilmente sulla disponibilità di fonti terze.

Per tutte queste ragioni si può e si deve parlare di una «poetica della scena»⁶⁴ aristofanea – vale a dire un uso consapevole della drammaturgia, e dei suoi strumenti, con esplicite finalità poetiche e di significazione. Il teatro di Aristofane non è soltanto una sarabanda di scene che esauriscono in se stesse il proprio momento, ma risponde a un impianto ideologico, poetico, tematico e caratterologico coeso e compatto, è insomma un sistema drammaturgico coerente e regolato alcuni criteri propri: e come tale va interpretato.

FRANCESCO MOROSI
Università di Pisa
framorosi@gmail.com

ABSTRACT

As last century's theatre studies have shown, space is one of the fundamental elements of any theatrical act. As such, from a semiotic per-

⁶³ CLINTON 1996.

⁶⁴ FUSILLO 1990.

spective space bears specific meanings as much as any other element in a play. This paper provides a general overview of both the syntax and the semantics of space in Aristophanic comedy, and aims at explaining why, and how, space can be crucial to a new interpretation of Aristophanic drama.

KEYWORDS

space – Aristophanes – semiotics – Old Comedy – tragedy – *Acharnians* – *Clouds* – *Birds* – theatre studies – dramaturgy

ALESSANDRO GRILLI

Forme del *gamos* comico: semantica e ideologia delle strutture temporali nella commedia attica antica

1. *Le strutture temporali della vicenda comica*

Scopo di questo lavoro è impostare una riflessione sulle strutture temporali della commedia di Aristofane¹. Trattandosi di rappresentazioni letterarie della temporalità, la mia indagine parte non da premesse filosofiche astratte, ma dal codice del genere letterario, e dagli impliciti che ne sostanziano i significati. Credo infatti che la semantica del tempo comico vada colta, in modo non diverso dalla semantica dello spazio drammatico², in relazione ai tratti di forma e di contenuto specifici della commedia attica antica. Nella mia indagine non mi concentrerò tanto su particolari aspetti semiotici del tempo drammatico³, quanto sugli impliciti ideologici sottesi alle strutture temporali complessive delle trame comiche. A questo fine, cercherò di valorizzare i

¹ Le riflessioni esposte in questo lavoro integrano quelle che ho di recente dedicato al tempo nelle *Vespe* (GRILLI 2020) e preludono a una più ampia ricerca, tuttora in corso, sulle strutture temporali nella commedia di Aristofane. Le questioni messe a fuoco in queste pagine sono quindi autonome quanto ai temi trattati, ma valgono come impostazione generale e di metodo di un'analisi più estesa. Salvo indicazioni contrarie, il testo di Aristofane è citato dall'edizione di WILSON 2007, quello di Menandro da SANDBACH [1972] 1990. Ringrazio gli allievi del corso di Storia comparata delle letterature classiche all'Università di Pisa, in particolare Bianca Mazzinghi Gori, per le discussioni vivaci e stimolanti suscitate da alcune mie lezioni sul tempo in Aristofane. A Carmen Dell'Aversano e Francesco Morosi, attenti lettori del dattiloscritto, devo molti spunti di integrazione e di rettifica. Delle inesattezze residue, beninteso, sono il solo responsabile.

² Un'accezione della spazialità che ha ampie intersezioni con l'orizzonte dello spazio teatrale ma non si esaurisce in esso: la prima è oggetto di un'analisi critico-letteraria dello spazio (MOROSI 2021), la seconda di una ricostruzione storico-teatrale della messa in scena (RUSSO [1962] 1992; REVERMANN 2006; HUGHES 2012).

³ ELAM [1980] 2002, 117-9 distingue i piani della temporalità presupposti dal testo drammatico e dalla sua eventuale messa in scena. Lo studio dei rapporti tra i vari livelli permette considerazioni interessanti sull'articolazione dei fenomeni di ordine, durata e frequenza (in modo non dissimile dai percorsi delineati da GENETTE 1972 per il testo narrativo).

percorsi di trasformazione delineati nel dramma, considerando in particolare l'azione del protagonista, e la dinamica di rovesciamento delle strutture di potere in cui quell'azione si realizza. Analogamente, al fine di cogliere il significato della temporalità specifica del teatro di Aristofane non potrò esimermi dal considerare la dimensione pulsionale alla base del progetto comico e la sua natura fantastica, da cui dipende, come vedremo, il carattere peculiarmente regressivo dell'utopia.

Questa premessa motiva la mia scelta di indagare la temporalità aristofanea a partire dalle strategie di costruzione del personaggio principale. Sono infatti la memoria e la progettualità del protagonista, declinate sul piano emozionale come rimpianto e come desiderio, gli elementi che in maggior misura determinano la prospettiva temporale della commedia di Aristofane, orientandone altresì la visione del mondo. L'esplorazione del tempo in quel contesto va dunque condotta prioritariamente come analisi delle strutture drammatiche, in quanto essere correlano simbolicamente il tempo tanto al desiderio in cui si esprime la progettualità del protagonista quanto alle dinamiche di potere che rendono visibile il suo percorso⁴. Nel mondo della commedia il potere appare infatti direttamente collegato alla possibilità e alla potenzialità, cioè a fattori che si esplicano nel tempo e misurano la distanza tra il concepimento del desiderio e l'istante dell'appagamento⁵.

L'elemento più significativo in quest'ottica è il percorso di trasformazione del protagonista 'eroico', che muove da un'asfittica crisi esistenziale per approdare a una condizione radicalmente diversa, fatta di obiettivi raggiunti e appagamento pulsionale⁶.

⁴ GRILLI 2020, 114-46, in particolare 114 n. 4.

⁵ Ivi, 116.

⁶ L'espressione 'protagonista eroico' si attaglia ovviamente soprattutto ai personaggi principali di *Acarnesi*, *Pace* e *Uccelli*, che rappresentano il nucleo prototipico dell'eroismo aristofaneo. Il concetto complesso e problematico di 'eroe comico', introdotto da WHITMAN 1964, è ormai acquisito nel lessico tecnico degli studi su Aristofane, al cui interno esso ha peraltro suscitato negli anni un ampio dibattito (dagli estemporanei sarcasmi di AUSTIN 1965 alle riconsiderazioni complessive, più o meno ampie e articolate, di PADUANO 1974a; HENDERSON 1993; JOUAN 1998; ROSEN 2014; KLOSS 2018; importanti anche, da angolature più specifiche, le analisi di PADUANO 1973; HENDERSON 1997; GRILLI 2001 e 2006; CAMEROTTO 2006/2007; FABBRO 2013b). Per una fenomenologia

Che caratteristiche hanno, ci chiediamo, e come funzionano queste alternative esistenziali? Quali impliciti ideologici sono sottesi ai percorsi di rovesciamento che realizzano la trasformazione? Un'indagine sul tempo in commedia non può che muovere dai tentativi di trovare risposta a queste domande di fondo. La più urgente riguarda appunto il rapporto che intercorre tra il finale euforico e le difficoltà superate nelle fasi precedenti, e si traduce essa stessa in una varietà di questioni più specifiche: 1. l'evoluzione dal problema alla soluzione delinea un percorso esistenziale proiettato in avanti o un ripiegamento regressivo? 2. In tal caso, la regressione configura un processo ciclico o ha invece una struttura diversa? 3. Soprattutto: il tempo delle commedie di Aristofane è un tempo continuo e omogeneo oppure no?

Articolare una risposta a queste domande presuppone in primo luogo l'analisi della vicenda drammatica in una prospettiva temporale. Cominciamo dunque con l'osservare che alla base della struttura della commedia di Aristofane troviamo alcuni elementi comuni – anche se diversamente accentuati, a seconda che si tratti di una commedia eroica (come *Acarnesi*, *Pace*, *Uccelli*, *Pluto*, ma anche *Cavalieri*, *Lisistrata* e in qualche misura *Ecclesiazuse*), di un dramma privato (come *Nuvole* e *Vespe*), di una *quest* (come le *Rane*) o di una farsa paratragica (come le *Tesmoforiazuse*). Nella loro formulazione più sintetica questi elementi si articolano come frustrazione/bisogno, ostacolo, reazione, superamento, celebrazione⁷. Questa dinamica è nitidamente articolata come una

sintetica di questo eroismo si veda il contributo di Guido Paduano a questo stesso volume (*supra*, pp. 39-55). In uno studio più ampio di prossima pubblicazione ho invece affrontato i problemi posti da una considerazione strutturale dell'eroismo comico, tale ad esempio da giustificare le specifiche fisionomie di eroi non prototipici come Lisistrata o Filocleone (GRILLI 2021).

⁷ Questa scansione della commedia aristofanea è forse uno dei punti più largamente condivisi degli studi aristofanei, sin dai tempi di KOCH 1965, che parlava di una «kritische Idee» – il giudizio essenzialmente negativo sul mondo che circonda e opprime il protagonista, il quale deve cercare di liberarsi. Oggi la terminologia è cambiata ma la sostanza è rimasta immutata: da ultimo, GIVEN 2009, riecheggiando ARROWSMITH 1973, menziona un «Great Problem» che deve essere risolto da una «Great Idea». La soluzione alla frustrazione è «un impulso alla ribellione indomabile» (PADUANO 1974a, 348), che in ultima analisi si qualifica come una realizzazione piena dei desideri e della fantasia sfrenata dell'eroe (già DOVER 1972, 31-41 parlava opportunamente di «self-assertion»).

successione temporale. Il nostro obiettivo è dunque precisare il rapporto tra il momento finale del successo e della sua celebrazione e il punto di partenza. Due sono le opzioni principali: la prima valorizza la novità degli elementi introdotti dalla trasformazione (il punto d'arrivo è *altro* rispetto al punto di partenza), la seconda la loro congruenza con la condizione iniziale (il punto d'arrivo è in qualche modo implicito nel punto di partenza). Nel primo caso, le azioni si collocano lungo un percorso lineare, scandito da un tempo che procede unidirezionalmente dal passato al futuro; nel secondo, il percorso ha un andamento simbolicamente circolare, in quanto il successo finale rappresenta una sorta di ritorno a un momento precedente più o meno remoto e definito.

Lineare e circolare, com'è ovvio, non sono altro che metafore spaziali capaci di evidenziare il cronotopo⁸ specifico di un testo o di un genere letterario. Nel panorama della teoria letteraria sono disponibili non a caso modelli che si avvalgono di entrambe le metafore: nel modello formalistico della narrazione desunto dalla morfologia delle fiabe di magia, Vladimir Propp individua una concatenazione che conduce da uno stato d'ordine inizialmente precario a uno più stabile, attraverso una dinamica di ostacolo e superamento⁹. La metafora presupposta da Propp è quella di uno

⁸ Il concetto è stato introdotto in ambito scientifico (in particolare nella fisica relativistica) ma la sua applicazione all'analisi dei testi letterari si deve al critico sovietico Michail Bachtin ([1937-1938; 1975] 1979, 231-405), che lo usa – in un'accezione complessivamente piuttosto lasca – per sottolineare la necessità di una considerazione complessiva degli aspetti spazio-temporali nell'analisi del testo. Non sorprende che per Bachtin il conotopo sia la determinante più significativa del 'genere' letterario (ivi, 232). Va respinta in ogni caso l'idea, sostenuta da molti detrattori, che il concetto sia solo uno strumento di analisi formale: la teoria bachtiniana del cronotopo «addresses not only the perception of the fictional world but also points at the spatial and temporal embedding of human action in order to offer a better understanding of how humans act in their biotopes and semiospheres» (BEMONG *et al.* 2010, iv). Una produttiva applicazione del concetto all'analisi dei testi classici in BIERL 2017.

⁹ PROPP [1928] 1988, 98: «Da un punto di vista morfologico possiamo definire favola qualsiasi sviluppo da un danneggiamento (X) o da una mancanza (x) attraverso funzioni intermedie fino a un matrimonio (N) o ad altre funzioni impiegate a mo' di scioglimento». In quanto programmaticamente non interessata ai fattori contestuali o tematici, l'analisi di Propp non parla esplicitamente di 'ordine' o di 'stabilità' in relazione ai momenti iniziale e finale dell'azione, ma quei concetti sono presupposti dalla definizione stessa dell'unità minima del racconto, che Propp chiama «movimento» (in russo

sviluppo lineare¹⁰, che nel quadro di una visione antropologica si può assimilare a una dinamica iniziatica¹¹. La metafora circolare è invece alla base della teoria del monomito, che J. Campbell, in termini mutuati dalla psicologia analitica junghiana, formula per rendere conto delle strutture di base del racconto mitico¹²: la vicenda-tipo, evidenziata dalle coincidenze strutturali di innumerevoli miti e testi tratti dalle più diverse tradizioni culturali, viene ricondotta da Campbell al percorso di trasformazione di

хoд), e che consiste appunto in un ciclo completo di lesione/riparazione («ogni nuovo danneggiamento, ogni nuova mancanza dà origine a un nuovo movimento», *ibid.*).

¹⁰ Ancora una volta, Propp non ambisce, almeno nello studio del 1928, a procedere oltre il piano dell'analisi morfologica, e pertanto non si esprime sulle caratteristiche generali delle cornici temporali del racconto. La linearità dello sviluppo temporale è del resto un presupposto immanente all'approccio formalistico di Propp, in primo luogo per il suo taglio risolutamente sintagmatico (DUNDES 1968, xi-xii), ma soprattutto per il carattere di necessità che in esso riveste la concatenazione delle funzioni. Il terzo dei principi enunciati nel cap. II postula infatti che «la successione delle funzioni è sempre identica» (PROPP [1928] 1988, 28); esso viene ribadito nelle conclusioni del cap. III, che contiene la rassegna delle 31 funzioni rilevabili nelle fiabe di magia della raccolta di Afanas'ev: «Se [...] esaminiamo tutte le funzioni una di seguito all'altra ci accorgiamo con quale necessità logica e estetica ognuna derivi dall'antecedente» (ivi, 69).

¹¹ Queste considerazioni presuppongono un'estensione dell'analisi che, in quanto storica e non puramente formalistica, è del tutto assente da *Morfologia della fiaba*. È solo in uno studio successivo che Propp si sforza di interpretare in termini storici e antropologici il nucleo fisso dei racconti di magia, ipotizzandone la derivazione da dinamiche rituali di iniziazione (PROPP [1946] 2012; si noti che l'odierna acquisizione del magistero proppiano impedisce di percepire il fatto che il Propp 'storicista' è arrivato in Italia molto prima del Propp formalista: il saggio del 1946 è stato tradotto in italiano nel 1949, mentre la *Morfologia* ha dovuto aspettare quasi quarant'anni, dal 1928 al 1966, per la sua prima traduzione nel nostro paese). Naturalmente in Propp i termini della derivazione sono ancora di tipo ritualistico, con tutti i limiti che questa prospettiva comporta. Una convincente alternativa alla logica di 'derivazione rituale' è quella ipotizzata da Walter Burkert, che riconduce la struttura del racconto mitico a «programs of action» (BURKERT [1979] 1987, 26-31); nella mia ricerca la prospettiva di Burkert viene piegata in particolare, come si vedrà oltre (parr. 3-4) all'indagine critica della tendenza ideologica delle forme letterarie.

¹² Campbell mutua il termine «monomyth» da *Finnegans Wake* di J. Joyce (1939). Nella sua prima enunciazione sintetica dell'avventura mitologica dell'eroe (CAMPBELL [1949] 2004, 28), la dimensione circolare è graficamente espressa da una circonferenza percorsa da una freccia, e la «nuclear unit» del monomito viene esplicitamente ricondotta a una dinamica di iniziazione. Si noti peraltro che, a differenza dell'articolazione tripartita descritta da VAN GENNEP [1909] 1981, che distingue le fasi di separazione, passaggio e integrazione, Campbell parla di «separation – initiation – return» (*ibid.*, corsivo mio), in modo da enfatizzare una circolarità che è di fatto assente nello schema classico del rito di passaggio.

un soggetto eroico che, esplorando i propri limiti, e affermandosi poi in una serie di prove, torna alla condizione iniziale rigenerato e capace di estendere al mondo i benefici dei poteri finalmente conquistati. La metafora spaziale prevalente, pur in un percorso di trasformazione segnato da successive tappe iniziatiche, è quella del cerchio, perché nella visione del mondo junghiana presupposta da Campbell è centrale l'idea della trasformazione come recupero di una posizione originaria, segnata dai semi archetipici delle possibilità inscritte *a priori* nel destino individuale¹³.

Entrambi questi modelli si prestano a descrivere la dinamica delle vicende drammatizzate nelle commedie di Aristofane. Il percorso dell'eroe aristofaneo, come cerco di mettere in evidenza altrove¹⁴, si risolve fundamentalmente in un recupero di agentività, che permette il rovesciamento di uno stato di esautorazione passiva in uno di presa attiva sulla realtà. Lo scopo ultimo di questo lavoro è appunto cercare di chiarire quale prospettiva temporale (lineare o circolare) fornisca il miglior modello teorico per il percorso dell'eroe aristofaneo nel suo passaggio dalla frustrazione iniziale all'appagamento conclusivo.

Affrontare un problema di simile ampiezza in un contributo circoscritto raccomanda un approccio induttivo; nelle pagine che seguono, pertanto, riflessioni di carattere generale sulle strutture temporali della commedia antica e sui loro impliciti ideologici si concretizzeranno attraverso l'analisi di un elemento più circoscritto, che ho selezionato in base alla sua rilevanza strutturale e alla sua evidente pregnanza simbolica: il *gamos* che conclude l'azione¹⁵.

Si tratta di un elemento ottimale per un'indagine sulle strutture temporali: esso si presenta come dato tematico, ma svolge

¹³ CAMPBELL [1949] 2004, 34-5; 179 ss.

¹⁴ GRILLI 2021, cap. II.

¹⁵ Mi servo consapevolmente del termine greco come un termine più generale dell'italiano 'matrimonio', in quanto in commedia la funzione semiotica del *gamos* comprende sia le valenze istituzionali dell'unione amorosa sia quelle puramente fisiche o affettive. Per ulteriori precisazioni vd. oltre, par. 2. Inutile precisare che le mie analisi privilegiano gli aspetti tematici e simbolici del finale, a prescindere dalla sua struttura formale (per uno studio sistematico dell'*exodos* in Aristofane vd. invece DI BARI 2013, con ampia discussione dello *status quaestionis* alle pp. 9-31).

altresì una funzione drammatica di rilievo, il cui pieno significato si esplica su un piano latamente simbolico. Più precisamente, la rilevanza del *gamos* per uno studio sul tempo deriva dal fatto che in esso vengono a coincidere la funzione sintattica (in quanto esso demarca come un segno interpuntivo forte la fine dell'azione drammatica) e la dimensione tematica: il *gamos* in commedia rappresenta infatti il premio che sancisce il successo dell'azione, e suggella così il compimento del percorso esistenziale del personaggio. Sia sul piano formale (la fine dell'azione) che sul piano del contenuto (l'acquisizione di un nuovo *status* da parte del personaggio), il *gamos* è segno di completamento e conclusione – e in quanto tale quello che meglio permette di misurare l'itinerario percorso. Questa valenza dell'unione erotico-affettiva sussiste sia che il *gamos* sia intenzionalmente perseguito, sia che esso sopraggiunga come un elemento estrinseco a premiare la riuscita di un diverso progetto. Ci torneremo sopra oltre (parr. 3 e 4), e vedremo come proprio questo parametro permetta di esplicitare contrastivamente gli impliciti ideologici rispettivi dell'*archaia* e della *nea*. Per ora limitiamoci a riconoscere il carattere strutturale del *gamos*, che per la coincidenza di aspetti tematici e sintattici si configura come un tratto distintivo di questo genere letterario, uno dei più costanti da Aristofane alla *romantic comedy* contemporanea¹⁶.

¹⁶ La convergenza tra funzione sintattica e tematica del *gamos* è meritevole di attenzione perché, in quanto elemento del codice, ogni uso marcato dell'euforia amorosa conclusiva si presta all'articolazione di enunciati di grande interesse. Tra molti casi possibili, mi limito a segnalare la rilevanza del *gamos* come fattore di distanziamento e di risemantizzazione: la sceneggiatura di un film recente (*Promising Young Woman*, E. Fennell, 2020) presenta ad esempio un curioso spostamento del *gamos* 'sintattico' dalla conclusione al centro dell'azione. I percorsi narrativi e espressivi convergono (si noti la marcata semiotica complementare dei colori rosa e celeste nella scena preliminare, 1:05:34 ss.) su un momento altamente euforico (1:06:36 ss.), in cui una ragazza problematica sembra aver finalmente trovato il 'vero amore': il codice della *rom com* trionfa qui in un accumulo di segnali sovrapposti – ma l'atipica collocazione temporale segnala il carattere marcato e ironico della scena. Proprio l'anomalia sintattica, per cui il *gamos* è dislocato dal margine al centro dell'azione, è la chiave della risemantizzazione: invece di venir connotato come la 'soluzione' ai problemi felicemente superati, il *gamos* si rivela qui come una versione esacerbata del problema (poco più tardi nel racconto si capisce che il 'vero amore' è in realtà coinvolto nello stupro che ha rovinato la vita alla protagonista), e realizza così l'improvvisa deviazione formale dal modo comico alla tragedia.

È importante riflettere appunto su questo fatto: gli elementi strutturali, quelli che di solito vengono liquidati come poco interessanti perché topici e ripetitivi, derivano precisamente da questo aspetto la loro pregnanza ideologica. Tra le premesse più importanti del mio lavoro c'è infatti la convinzione che, a monte dei significati specifici che possono essere articolati da un testo letterario, vi sia una dimensione ideologica inscritta nelle stesse forme letterarie. Si tratta di uno studio appassionante in un territorio in gran parte da esplorare. Il fatto che i generi letterari abbiano una data fisionomia ci trasmette infatti informazioni del massimo rilievo. Se relativamente poca attenzione critica viene dedicata a sviscerare gli impliciti ideologici dei tratti di genere, questo è dovuto solo al falso presupposto che un elemento sia tanto meno significativo quanto più esso si sclerotizza nel codice di una forma letteraria. Ma tutte le strutture ricorrenti, dai *cliché* espressivi ai *topoi* tematici alle costanti strutturali di un genere letterario, sono invece elementi preziosi: anche se i singoli testi possono articolare versioni risemantizzate e rovesciate di quelle strutture, è proprio grazie al loro carattere ricorrente che esse continuano a ribadire a monte, subliminalmente, contenuti condivisi in maniera aproblematica – vale a dire ciò che ha originariamente condotto alla loro cristallizzazione.

È proprio alla comprensione di questo sostrato, in cui si coglie nel modo più preciso la portata ideologica della commedia antica, che la riflessione sul *gamos* può dare un contributo importante, aiutando a mettere in luce tanto la specifica semantica delle strutture temporali sottese al genere comico quanto le trasformazioni della sua visione del mondo da Aristofane alla *nea*.

2. *Semantica del gamos comico*

Le premesse esposte nel par. 1 mostrano che l'indagine sul *gamos*, e *a fortiori* la riflessione sugli impliciti ideologici delle strutture drammatiche articolate nella commedia antica, non può che essere condotta in maniera contrastiva, con l'attenzione rivolta

cioè allo specifico del modello aristofaneo contrapposto alle evoluzioni ellenistiche della forma comica¹⁷. Il progressivo recupero di testi di Menandro ha contribuito ad approfondire l'immagine del drammaturgo più rappresentativo della commedia nuova, permettendo di apprezzarne i tratti specifici e di ripensarne la rilevanza per la *palliata* romana¹⁸. Questa conoscenza ha permesso infatti di conoscere anche la struttura complessiva di alcuni drammi e, con essa, di avere più facile accesso alla loro visione del mondo. Anche se la commedia di Aristofane resta l'oggetto privilegiato di questa indagine, la nostra capacità di definirne i contorni si fa tanto più precisa quanto più capillari e analitiche sono le differenze specifiche che riusciamo a individuare. La cosa è facilitata in questo caso dal fatto che (almeno in apparenza) il *gamos* fa parte delle costanti diacroniche comuni alla commedia attica antica e alla commedia nuova¹⁹. Entrambe sono caratterizzate infatti da una stessa struttura drammatica (il lieto fine che sancisce il superamento di una fase disforica) e dallo stesso elemento tematico in cui essa si realizza²⁰. Basta in realtà uno sguardo appena più ravvicinato ai testi per rendersi conto delle enormi differenze, in termini di drammaturgia e di signi-

¹⁷ Le prospettive sul problema mutano considerevolmente da ARNOTT 1972 a CSAPO 2000; sul problema vd. anche PADUANO 2007b. Nel valutare le trasformazioni della commedia nel IV sec. non va sottovalutato il rapporto che la *nea* intrattiene con la tragedia euripidea, nei cui confronti il debito è decisamente maggiore che verso la commedia di Aristofane (un orientamento aggiornato in INGROSSO 2019, 84 n. 1). La stretta associazione di Menandro con la tragedia euripidea è già avviata nelle fasi più antiche della tradizione (NERVEGNA 2013, 9-10); il peripatetico Satiro associa esplicitamente i motivi della *nea* alla tragedia di Euripide (*Vita Eur.* fr. 39, col. VII; *Eur. TrGF* T 137).

¹⁸ Rilevanza da intendere in termini tutt'altro che omogenei: basti considerare il peso diversissimo che il modello menandro assume nell'opera di Terenzio (che deriva da Menandro i due terzi del suo esiguo *corpus*) e in quella di Plauto, in cui l'esigenza di conciliare i modelli ellenistici della *palliata* con la tradizione italica produce effetti assolutamente peculiari. Sul problema la sintesi più recente in PETRONE 2020b, 122 ss. e BIANCO 2020, 215-9.

¹⁹ Per una prospettiva comparata fra commedia antica e nuova vd. KONSTAN 1995 (che si sofferma più volte sul ruolo del matrimonio nella trama menandrea: pp. 97 ss., 110 ss.). Il ruolo del *gamos* nelle commedie di Aristofane è stato messo di solito in relazione con la gestione del sesso, a partire soprattutto da *Lisistrata*: per una bibliografia aggiornata e una discussione, vd. in questo volume MOROSI, PADUANO, *supra*, spec. pp. 72-4 e nn. 29-35.

²⁰ Sulla continuità nel tempo della 'formula' comica vd. FRYE 1957, 163 ss.

ficato simbolico. È vero: in entrambi i modelli l'azione converge verso un punto in cui gli sforzi e i progetti alla base dell'azione drammatica sono finalmente coronati dal successo. Ma i tratti di questo successo, e del *gamos* in cui esso si esprime, presentano differenze radicali, e significati che non sarebbe azzardato definire antipodici, come spero di mostrare con la mia analisi.

In questo studio uso pertanto il termine *gamos* come un iperonimo, senza limitarlo cioè al significato letterale di 'matrimonio'. In prima battuta *gamos* si riferisce, com'è ovvio, all'istituto sociale che presiede alla fondazione di un *oikos* e costituisce il necessario requisito della procreazione di prole legittima²¹. Per gli scopi della mia argomentazione è invece opportuno intendere *gamos* anche in senso metaforico, come indicazione generica riferita a un'ampia gamma di unioni tra un soggetto maschile e uno femminile: quelle di carattere più informale consistono nella semplice unione sessuale, mentre, all'estremo opposto, un *gamos* massimamente stilizzato e simbolico si presenta come ierogamia o come unione allegorica del protagonista con entità astratte personificate²². La scelta di usare il termine *gamos* per tutte queste realtà corrisponde all'esigenza di accentuare da un lato la loro omologia sul piano della funzione drammatica, dall'altro la loro analoga polisemia. In tutti i casi infatti un elemento personale di desiderio fisico e di erotismo si sovrappone, in diversi modi e misure, a una funzione sociale di varia entità – che può andare dalla valenza istituzionale del *gamos* in senso proprio alla sessualità

²¹ Per un inquadramento dell'istituto giuridico del matrimonio nell'Atene arcaica e classica, i riferimenti obbligati sono a ERDMANN [1934] 1979; HARRISON 1968, spec. I, 1-60; LACEY 1968; altri aspetti delle pratiche matrimoniali greche sono studiati da MACDOWELL 1978, spec. 84-108; JUST 1989, 28-52; LEDUC 1992; PATTERSON 1998; COX 1998; POMEROY 1997; VÉRILHAC, VIAL 1998; LAPE 2002-03; sul matrimonio in epoca ellenistica vd. VATIN 1970.

²² La questione della ierogamia è affrontata in KLINZ 1933; un inquadramento aggiornato sulla celebrazione rituale dello *hieros gamos* si trova ora in R. PARKER 2005, spec. 42 e 76. Almeno una scena conclusiva delle commedie del *corpus* aristofaneo ha ricordato agli interpreti una ierogamia rituale: CRAIK 1987, approvata da BOWIE 1993, 163-4, ha interpretato il matrimonio fra Pisetero e Basileia al termine degli *Uccelli* alla luce del matrimonio rituale fra l'*archōn basileus* e la *basilinna* al termine delle Antesterie (su cui cfr. R. PARKER 2005, 303-15).

inserita nel quadro di precisi contesti culturali, come la festività pubblica o il simposio.

Uno sguardo alle scene finali nelle commedie di Aristofane e Menandro aiuta a prendere atto della notevole incidenza del *gamos* in quel contesto, nonché della varietà delle sue manifestazioni. In Aristofane i casi più rilevanti e articolati sono le ierogamie di *Pace* e *Uccelli*, dove i rispettivi protagonisti contraggono vere e proprie nozze con spose di statuto divino²³, personificazioni allegoriche di entità totalmente positive (Trigeo con Opora, la personificazione della stagione del raccolto; Pisetero con Basilea, la personificazione del potere sovrano). Anche se in Aristofane queste sono le due attestazioni di *gamos* più vicine all'accezione propria del concetto, la maggior parte delle commedie si conclude con forme di unione euforica riconducibili in senso lato alla stessa categoria, per quanto superficialmente assai diverse. Anche senza gli addentellati sociali di un matrimonio vero e proprio, l'unione sessuale svolge comunque una funzione centrale nel connotare l'appagamento conseguito²⁴: negli *Acarnesi* ad esempio Diceopoli si avvia al simposio mentre Lamaco parte per la guerra, e il Coro stesso sottolinea il «dissimile percorso» (ἀνομοίαν ... ὁδόν, v. 1144) che riserva all'uno i disagi della vita militare e all'altro il piacere erotico della festa (τῷ δὲ καθεύδειν | μετὰ παιδίσκης ὥραιότητος, | ἀνατριβομένῳ γε τὸ δεῖνα, «a lui invece tocca sdraiarsi con una puttanella nel fiore degli anni e farsi menare il coso», vv. 1147-9). Alla fine dell'azione Diceopoli ha vinto la gara dei boccali, ma il premio della vittoria consiste soprattutto, nel modo più appariscente, nelle due belle ragaz-

²³ In particolare, il canto con cui si concludono gli *Uccelli* è anche letterariamente composito: poiché la ierogamia attiva a sua volta la divinizzazione dell'eroe, parte del canto assume i caratteri di un vero e proprio inno. Resta tuttavia un nucleo più strettamente collegato alla tradizione epitalamica (specialmente *Av.* 1731-42a, con DUNBAR 1995, *ad loc.*), senz'altro comparabile – anche da un punto di vista metrico: L.P.E. PARKER 1997, 356 – con l'imeneo conclusivo della *Pace* (1329-66, con OLSON 1998, *ad loc.*).

²⁴ Cfr. in questo volume MOROSI, PADUANO, *supra*, p. 68: «Un genere molto incline alla letteralizzazione – e ancor meglio alla concretizzazione – illustra il soddisfacimento del *Machtwille* dell'eroe nei termini di un soddisfacimento anzitutto fisico». Per una considerazione a tutto tondo della corporeità come tratto ideologico della commedia antica vd. DELL'AVERSANO 2016, 766-7.

ze che egli si trova a palpeggiare in scena nel tripudio generale (vv. 1198 ss.).

Quello degli *Acarnesi* è un ottimo esempio di *gamos* traslato ma perfettamente funzionale alle esigenze della chiusa euforica: Diceopoli è a capo di un *oikos* completo di moglie e figli (come si evince dalla celebrazione falloforica, vv. 237 ss.), quindi in teoria non può contrarre nuove nozze in senso proprio²⁵; la rappresentazione dell'appagamento complessivo non fa altro che soffermarsi su forme di godimento previste dal codice della licenza dionisiaca, soprattutto in contesto festivo e simposiale (si ricordi che ai vv. 1089-93 prostitute e ballerine fanno parte delle tante delizie approntate per il banchetto della festa dei Boccali, cui Diceopoli viene invitato dallo stesso sacerdote di Dioniso, v. 1087).

Nel finale dei *Cavalieri* è possibile che una versione più ampia della chiusa valorizzasse ulteriormente la dimensione erotica dell'euforia²⁶; tuttavia il testo conservato indica senza ombra di dubbio che al ringiovanimento di Demo corrisponde anche una gratificazione delle sue potenzialità erotiche (vv. 1390-1: ὦ Ζεῦ πολυτίμηθ', ὡς καλαί. Πρὸς τῶν θεῶν, | ἔξεστιν αὐτῶν κατατριάκοντουτίσαι; «Per Zeus, che bella! Posso trentennalizzarla, per gli dei?»). Anche qui siamo di fronte a una ierogamia, e il carattere allegorico di entrambi gli sposi è del tutto trasparente, fino a risultare addirittura didascalico: lo rivela nel modo più icastico il neologismo metaforico κατατριάκοντουτίζω, 'trentennalizzare', che significa letteralmente 'estendere fino a un periodo di trent'anni'. Riferito contemporaneamente alla stipula degli accordi di pace e al desiderio per il corpo della ragazza, il passo mira a sintetizzare la dimensione politica e sessuale di una medesima azione. Le nozze di Demo con Σπονδαί traducono dunque in termini di logica rappresentativa l'auspicio/consiglio/deside-

²⁵ Per la sorprendente assenza di un simile problema nella *Pace* vd. *infra*, n. 36.

²⁶ La commedia si conclude in modo piuttosto secco con una battuta di Demo e senza il consueto esodo corale. NEIL 1901, 183 difende risolutamente il finale come lo conosciamo, ma per analogia con gli altri drammi diversi studiosi hanno ipotizzato una lacuna alla fine della commedia (una rassegna del dibattito con le varie soluzioni proposte in WELSH 1990, 421-2 e nn.) ; per una riconsiderazione approfondita del problema vd. DI BARI 2013).

rio di una cessazione della guerra di Atene con Sparta, liquidata come malversazione abusiva del demagogo appena sconfitto.

Il *gamos* simbolico delle *Vespe* è invece anomalo, come struttura e come posizione: Filocleone rapisce la flautista dal simposio (vv. 1368-9), e la scena con la ragazza non rappresenta il culmine del percorso del vecchio protagonista, ma solo la sua penultima prodezza (vv. 1326 ss.): la gioia del finale è riservata a una gara burlesca e paratragica che ne accentua soprattutto la dimensione teatrale e dionisiaca.

In *Lisistrata* c'è una variazione importante del modulo ierogamia, poiché l'eroina non vi può prendere parte per ovvie limitazioni culturali legate al suo profilo di donna libera²⁷; ella si limita a presentare agli ambasciatori ateniese e spartano la personificazione della riconciliazione, Διαλλαγή, (v. 1114), su cui gli uomini potranno mettere le mani solo dopo la stipula del trattato di pace (v. 1175). Unica eccezione nel *corpus* aristofaneo, *Lisistrata* propone altresì un modello alternativo al *gamos* trionfale, vale a dire un recupero dell'appagamento fisico che comporta un recupero complessivo del matrimonio come unione istituzionale e affettiva (vv. 1275-8: ἀνὴρ δὲ παρὰ γυναιῖκα καὶ γυνὴ | στήτω παρ' ἄνδρα, καὶ τ' ἐπ' ἀγαθαῖς συμφοραῖς | ὀρχησάμενοι θεοῖσιν εὐλαβώμεθα | τὸ λοιπὸν αὖθις μὴ ἔξαμαρτάνειν ἔτι, «Il marito stia accanto alla moglie, la moglie al marito: celebriamo con una danza gli dei per questi lieti eventi, e cerchiamo in futuro di non sbagliare più»).

²⁷ La scena con Διαλλαγή è per molti versi differente dalle ierogamie di *Pace* e *Uccelli*, proprio per il diverso investimento della protagonista – dunque non solo per ragioni socio-culturali, ma anche per il più generale rapporto che Lisistrata e le altre donne intrattengono con il desiderio sessuale: se è vero (come osservava già ZWEIG 1992) che la personificazione femminile va incontro a un processo di reificazione, che aggira la diplomazia e la sussume nel corpo della donna, è vero anche che del desiderio sessuale provocato da Διαλλαγή sono schiavi gli uomini soltanto, mentre Lisistrata e le altre donne hanno la distanza sufficiente per farne un uso strumentale. L'unione con Διαλλαγή non è dunque, come nella *Pace* o negli *Uccelli*, il simbolo del trionfo del desiderio dell'eroe, ma lo strumento con cui l'eroina raggiunge il proprio scopo. Si osservi invece l'analogia con la conclusione dell'altra commedia femminile del 411, le *Tesmoforiazuse*, in cui la seduzione-distrazione della guardia scita è operata da Euripide travestito con la stessa strategia strumentale, benché su un registro molto più triviale.

Nelle *Tesmofoiazuse* la struttura del *gamos* finale presenta la massima difformità rispetto al modello prevalente: nella trama farsesca di questa commedia il *gamos* non si configura come il premio del successo, ma come il suo strumento, anche se occupa comunque lo spazio della scena finale. Qui il desiderio sessuale enfaticamente rappresentato è quello dell'arciere scita di guardia al Parente imprigionato dalle donne. Euripide, travestito da vecchia mezzana, lo inganna proponendogli le attenzioni di una danzatrice-prostituta (vv. 1172-4). L'arciere, appartandosi per consumare il suo rapporto sessuale, abbandona la custodia del Parente imprigionato, che Euripide-mezzana riesce così a liberare. Il *gamos* non ha quindi la funzione consueta, ma lascia comunque una marcata traccia connotativa nelle reazioni della guardia: in uno scambio vivace e creaturale (vv. 1176-204), l'uomo esprime in modo congruo con il suo profilo farsesco il desiderio per il personaggio muto della danzatrice. L'espressione dell'apprezzamento sessuale da parte dell'arciere scita ricorda i palpeggiamenti tra Diceopoli e le prostitute presenti alla festa dei Boccali (*Ach.* 1199-201, 1216-7), e la coincidenza nei significanti rende saliente la diversa funzione drammatica: nelle *Tesmofoiazuse* infatti il *gamos* non coinvolge i personaggi principali, che sono entrambi travestiti da vecchie donne, ma un personaggio secondario, che appartiene per giunta al fronte avverso. Questa deviazione dal modello consueto mostra come l'esibizione di un appagamento sessuale abbia comunque una funzione sintattica conclusiva, anche quando esso non costituisce il premio che arride all'eroe per il suo successo drammatico.

La situazione delle *Ecclesiazuse* ricorda ancora una volta quella degli *Acarnesi*, perché in un contesto genericamente festivo la posizione di privilegio di Blepiro si traduce, come già quella di Diceopoli, in un godimento sessuale con le 'ragazze' (evidentemente prostitute) presenti al banchetto (v. 1137: ὅμως δ' ἐκέλευε συλλαβοῦσάν μ' ἢ γυνὴ ἢ ἄγειν σε καὶ τασδὶ μετὰ σοῦ τὰς μείρακας, «tua moglie mi ha ordinato di venirti a prendere e portarti lì, insieme a queste ragazze che hai con te»). Il

gamos è invece del tutto assente dai finali di *Rane* e *Pluto*, che pure si concludono con momenti di euforia festiva²⁸.

Nell'opera di Menandro, invece, l'azione di tutte le commedie di cui possiamo ricostruire in qualche misura la trama (*Aspis*, *Dyskolos*, *Epitrepontes*, *Perikeiromenē*, *Samia*, *Misoumenos* e *Sikyōn-iōi*) viene conclusa da un *gamos* in senso *proprio*, cioè non metonimico o latamente simbolico. Nell'*Aspis* il finale è perduto, ma si ricostruisce nelle grandi linee dalle informazioni fornite dalla dea Fortuna nel prologo: Cleostrato è stato solo creduto morto (v. 99: νῦν δ' ἀγνοοῦσι καὶ πλανῶνται, «ora lo ignorano, e brancolano nel buio»); le nozze di sua sorella erano imminenti (vv. 136-7: καὶ ποιεῖν ἔμελλε τοὺς γάμους | νυνί, «proprio adesso si stavano per celebrare le nozze»; vv. 145-6: e si realizzeranno a dispetto del vecchio avaro (vv. 143-6: μάτην δὲ πράγμαθ' αὐτῶι καὶ πόνους | πολλοὺς παρασχών γνωριμώτερόν τε τοῖς | πᾶσιν ποιήσας αὐτὸν οἶός ἐστ' ἀνὴρ | ἐπάνεισιν ἐπὶ τὰρχαῖα, «Si procurerà inutilmente un sacco di guai, e dopo essersi fatto conoscere da tutti per quello che è, tornerà al punto di partenza»). Tutti questi dati confermano che nel quinto atto si arrivava alle doppie nozze della sorella di Cleostrato con Cherea, il giovane scelto per lei e da lei amato, e quelle di Cleostrato stesso con sua cugina, figlia dello zio buono Cherestrato.

Il finale del *Dyskolos* contiene ancora un doppio *gamos*: il principale corona l'amore di Sostrato per la figlia del misantropo Cnemon, mentre l'altro è un'estensione che cementa la parentela tra le due famiglie (il fratellastro della sposa, Gorgia, riceve in sposa la sorella di Sostrato). Anche negli *Epitrepontes* il finale conteneva con ogni probabilità un doppio *gamos*, anche se di quello secondario, tra Cherestrato e l'etera Abrotono, non sappiamo quasi

²⁸ Nel *Pluto*, in particolare, gli elementi amorosi vengono dislocati sul personaggio della vecchia innamorata, il cui statuto resta ambiguamente sospeso tra censura culturale e ironica simpatia: la critica che tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso ha affrontato il problema delle incoerenze riscontrabili nel finale del *Pluto* sembra aver trovato una soluzione al problema della vecchia abbandonata dall'amante da poco arricchito caricando tutta la negatività sulla donna (SOMMERSTEIN 1984, 324-5, MACDOWELL 1995, 345), che è invece vittima del giovane approfittatore (cfr. la discussione di MOROSI, PADUANO, *supra*, pp. 100 ss.).

niente; il principale era invece un *gamos* rinnovato, che consisteva nel superamento degli equivoci che avevano determinato la separazione di Carisio da sua moglie Panfila. Nella *Perikeiromenē* il matrimonio trasforma il concubinato tra Polemone e Glicera in una unione legittima, e si configura dunque anche qui come un recupero pieno e perfezionato di una relazione affettiva esistente già nell'antefatto; Moschione distoglieva invece da Glicera le sue attenzioni erotiche, dopo aver scoperto di essere il fratello della donna; un *gamos* con un'altra ragazza sanciva il suo ritrovato equilibrio. Nella *Samia*, invece, il matrimonio viene stipulato tra i padri di Moschione e Plangone e poi effettivamente concluso già nell'antefatto; tuttavia la trama della commedia si snoda lungo un percorso di equivoci causato dalla precedente unione dei due giovani (Moschione aveva stuprato Plangone nell'ebbrezza di un evento festivo) e dalla successiva nascita di un bambino. Il finale dissipa le incomprensioni e restituisce la solidità affettiva a un matrimonio di fatto già esistente; come corollario, anche il concubinato tra il padre di Moschione, Demea, e Criside, che si era addossata la colpa della gravidanza illegittima di Plangone, torna alla sua precedente armonia. Per quanto molto meno chiara delle precedenti, anche la trama del *Misoumenos* muove da una situazione di distacco emotivo per giungere al suo superamento: la concubina Cratia respinge il soldato Trasonide, innamoratissimo di lei, pensando che lui le abbia ucciso il fratello, ma dopo una serie di peripezie e riconoscimenti non del tutto chiariti dai resti papiracei, il soldato riesce infine a sposare la ragazza (v. 431: διδόασί σοι γυναῖκα, «te la danno in moglie»). Analogamente, nei *Sikyōnioi*, di cui è perduta la prima parte, mentre si conserva in modo relativamente leggibile la successione dal terzo al quinto atto, la trama conduce alle nozze del soldato Stratofane con la concubina Filumena; il matrimonio sembra impossibile in un primo momento, dato che la legge ateniese riconosce solo i matrimoni tra cittadini, ma viene poi realizzato quando si scopre che l'uomo non è di Sicione, come credeva, bensì di nascita ateniese.

Questa veloce rassegna mostra che il *gamos* è in generale un elemento di primaria importanza in entrambe le forme di com-

media; uno sguardo appena più attento rivela tuttavia profonde differenze formali e connotative, che rimandano a significati in ultima analisi radicalmente opposti.

Nell'*archaia* il *gamos* è funzione del trionfo *personale* del protagonista, e si configura come l'appagamento di un desiderio in prima istanza corporeo. Questo desiderio può essere letto ulteriormente come veicolo di un significato simbolico più profondo, vale a dire l'affermazione dell'io come soggetto di potere. Ciò non deve stupire: in un sistema patriarcale, niente esprime la ritrovata capacità di controllo sul reale in modo più icastico di quanto riesca a fare la rappresentazione del controllo che un soggetto maschile esercita su un oggetto femminile (o assimilato)²⁹. Questo perché nella visione patriarcale del sesso, alla base della cosiddetta 'sessualità mediterranea' cui anche il sesso della commedia attica si conforma, il tratto specifico maschile si identifica col ruolo attivo nel rapporto, mentre lo specifico femminile col ruolo passivo³⁰. Di conseguenza, nella visione patriarcale del sesso il *gamos* si configura come il significante di una proprietà molto specifica e del tutto fondamentale in Aristofane, vale a dire la 'naturale' connessione tra piacere e agentività. In altri termini: naturalizzando questa connessione, il *gamos* comico mostra non soltanto che per il maschio è naturale essere attivo, ma che la naturale attività del maschio, in cui si esprimono appunto la sua autorità e il suo potere, ha come naturale implicazione il piacere³¹. Questo è il punto del sesso eterosessuale (o mediterraneo)

²⁹ Gli studi più recenti sulla maschilità nella commedia classica (SOMMERSTEIN 1998) ed ellenistica (PIERCE 1998) non sottolineano abbastanza, a mio giudizio, la rilevanza strutturale di questo aspetto. Sulla connessione tra maschilità e potere vd. FOXHALL 1998. Un ottimo orientamento generale in WINKLER, ZEITLIN 1990; vd. anche FOXHALL 2013.

³⁰ Il testo di riferimento sull'omosessualità nella Grecia antica è naturalmente DOVER 1978; HUBBARD 2003 offre un'utile panoramica delle fonti antiche in traduzione, in cui abbondano i riferimenti irridenti e stigmatizzanti alla passività maschile; sul concetto di 'sessualità mediterranea' si vedano BARBAGLI, COLOMBO 2001; MASSAD 2002; WHITAKER 2006; BARBAGLI, DALLA ZUANNA, GARELLI 2010; GUARDI, VANZAN 2012; BURGIO 2016.

³¹ Ringrazio Carmen Dell'Aversano per aver attirato la mia attenzione sulla rilevanza di questa correlazione.

visto dalla parte del maschio attivo: la funzionalità espressiva e simbolica del *gamos* consiste nella sua capacità di veicolare nel modo più economico ed euforico l'essenza dell'identità maschile come ruolo di potere. Questa connessione spiega altresì elementi cristallizzati nella cultura e nella lingua come la metafora del 'possedere' sessualmente, per un'azione che potrebbe essere vista altrettanto bene come inclusione avvolgente³²; o come il proverbio siciliano (ma attestato in un bacino ben più ampio) «Cummannari è megghiu ri futtiri»³³, o l'uso di verbi come 'fottere' per indicare un'azione di danneggiamento o di vilipendio (*GDLI* VI, 262, s.v., 2: «Raggirare, [...], beffare, [...] mettere in condizione di inferiorità [...]»).

Ecco dunque perché invece del *gamos* propriamente matrimoniale le commedie di Aristofane indugiano volentieri sugli amori ancillari dell'eroe – una situazione in cui lo statuto oggettuale della partner femminile è un dato evidente e conforme al sentire comune. Ma anche quando le donne sono di statuto allegorico e semidivino (come Opora o Basilea), la loro posizione di spose le trasforma in beni di cui solo l'eroe ha piena disponibilità. Curiosamente (o meglio: naturalmente, dato il sistema patriarcale), la personificazione del potere è una donna, Basilea (cfr. *Av.* 1536; vd. STAFFORD 1998). Come mostra il personaggio di Kratos nel *Prometeo incatenato*, il concetto di 'potere' in greco non manca di sinonimi maschili o neutri che si possano allegorizzare come figure maschili; tuttavia nel finale degli *Uccelli* è cruciale che la personificazione allegorica della regalità risulti priva di autonomia, per valorizzare al massimo la recuperata agentività dell'eroe comico. In quanto sposa, Basilea personifica dunque il potere in modo da presentarlo come un bene inerte e passivo, e la sua prerogativa si realizza appunto nel conferire quel potere

³² Naturalmente i rischi simbolici prospettati dall'«involcare», secondo la precisa e perturbante denominazione amata da Gadda, hanno un corrispettivo connotativamente ben leggibile negli elementi inclusivi che costellano la demonizzazione del femminile dominante, dalla grotta di Calipso nell'*Odissea* a quella di Venere nel *Tamnhäuser*. Sul problema vd. GRILLI 2012, 151 ss.

³³ La pregnanza del proverbio in contesto siciliano è illustrata da SAVATTERI 2017, sez. 7.

al soggetto maschile che dispone di lei, cioè al *kyrios*, in questo caso coniugale. In generale, comunque, l'aspetto più importante nella semantica del *gamos* aristofaneo non sta tanto nella celebrazione del piacere sensuale o della fertilità (o della loro convergenza simbolica: cfr. *Lys.* 1173-4): il punto del *gamos* in Aristofane è l'affermazione e l'esibizione del potere del soggetto eroico, il cui percorso di soggettivazione costituisce il nucleo dell'azione drammatica. Questa soggettivazione riposa in modo sostanziale sul nesso naturalizzato tra il piacere e l'agentività, e fa quindi dell'esibizione del soddisfacimento sessuale la principale conferma del recupero di una posizione di controllo³⁴.

Il *gamos* è dunque il premio del trionfo, e in quanto tale è anche il *segno* del trionfo. Le due ragazze di cui Diceopoli palpeggia le forme (v. 1199: τῶν τιτθίων, ὡς σκληρὰ καὶ κυδώνια, «che tette, sode come mele cotogne!») sono il correlato della sua vittoria nella gara dei Boccali (vv. 1200-3: Φιλήσατόν με μαλθακῶς, ὦ χρυσίω, | τὸ περιπεταστόν κάπιμανδλωτόν. | Τὸν γὰρ χοᾶ πρῶτος ἐκπέπωκα, «Baciatemi con sensualità, tesori miei, un bacio languido e con tutta la lingua in bocca: sono stato io il primo a tracannare il boccale fino in fondo!» – si noti la correlazione esplicativa istituita dalla congiunzione γὰρ). In quella vittoria si esprime il capovolgimento dei rapporti di potere con i rappresentanti politici di Atene: mentre all'inizio Diceopoli vuole affermare la sua volontà pacifista ma il partito della guerra glielo impedisce, ora il partito della guerra è rappresentato da un generale contuso e sofferente (vv. 1190 ss.), rispetto al quale Diceopoli esibisce la propria superiorità in modo enfatizzato dalla simmetria formale (vv. 1190-7 ~ 1198-203; ma già prima i preparativi di Diceopoli per la festa e di Lamaco per la guerra si erano svolti all'insegna del parallelismo formale: vv. 1097 ss.).

³⁴ Il problema è approfondito nel contributo di MOROSI, PADUANO (*supra*, pp. 69-87). Condivido le conclusioni di ZEITLIN 1996b, 347 che sottolineano la priorità sostanziale del punto di vista maschile nel destinatario della tragedia, persino quando l'azione eroica è focalizzata su un personaggio femminile. Anche in commedia l'azione del femminile eroico, per quanto rivoluzionaria, presuppone comunque un orizzonte di riferimento maschile (GRILLI 2021, cap. IV, in particolare 4.9).

Non è un caso che i rapporti con le istituzioni ateniesi siano ora armonici e distesi: il risanamento è avvenuto grazie alla mediazione della dimensione drammatica e festiva, che compensa la frustrazione iniziale. Al v. 1224 (Ὡς τοὺς κριτὰς με φέρετε. Ποῦ 'στιν ὁ βασιλεύς; «Portatemi dai giudici! Dov'è l'Arconte Re?») Diceopoli mostra il desiderio di un contatto con i giudici dell'agone teatrale lenaico, e, più precisamente, con quello degli arconti in carica cui competeva con ogni probabilità (OLSON 2002, 363) la premiazione del vincitore con una corona. Segno che, come in altre occasioni, il piano della finzione drammatica e della performance teatrale finiscono per confondersi: la vittoria di Diceopoli alla gara dei Boccali (in cui è adombrata la vittoria del suo progetto politico di pace con Sparta), viene a *coincidere* con la vittoria della commedia nell'agone teatrale nel cui ambito viene messa in scena. In modo analogo, le ragazze che si suppone Blepiro finisca per palpeggiare nelle *Ecclesiazuse* (v. 1138) hanno una doppia funzione semiotica, che si realizza nella loro normale connessione con un contesto festivo (cfr. *Ach.* 1091-3): questo contesto segnala da un lato il trionfo drammatico di Prasagora, che è riuscita nel suo intento di modificare la costituzione della *polis* e assumere il controllo dello Stato; dall'altro però la festa messa in scena allude (e prelude) alla festa nel cui ambito si svolge la rappresentazione teatrale, connotata a sua volta da momenti di godimento conviviale. La sovrapposizione dei due livelli è esplicita nel piccolo stacco μελλοδειπνικόν («intanto che si aspetta il banchetto», v. 1153), in cui il Coro esorta i giudici (dell'agone teatrale) a non penalizzare la commedia perché rappresentata per prima in base al sorteggio (vv. 1155-62). In questo contesto, il ridottissimo *gamos* di Blepiro con le 'ragazze' combina elementi degli *Acarnesi* (il sesso come godimento simposiale e festivo) con elementi delle *Tesmoforiazuse* (il sesso come prerogativa di un personaggio secondario). Che la funzione del *gamos* in questo caso sia molto marginale è confermato dal fatto che la chiusa vera e propria del dramma insiste sul piacere alimentare, e non su quello sessuale (vv. 1163-83). Ma la cosa non stupisce, visto che, come abbiamo osservato sopra, il *gamos* ha la funzione

simbolica di riportare in primo piano la connessione naturalizzata tra piacere e agentività, cosa poco congruente in una commedia in cui l'agentività viene recuperata da un soggetto femminile.

Se in questi casi il recupero dell'agentività dell'eroe (o di sua moglie) è segnalato da un *gamos* 'metonimico', cioè ridotto al puro aspetto sessuale o a un generico godimento festivo, si potrebbe pensare che il *gamos* istituzionalizzato nel vincolo matrimoniale abbia invece una valenza diversa. Non è così: lo mostrano le nozze di Pisetero con quella che è un'allegoria del potere supremo in senso metafisico (*Av.* 1537-41), e che ha dunque la sola funzione di inverare la conclusione del percorso esistenziale e drammatico che ha portato Pisetero dall'essere un qualunque cittadino frustrato a signore dell'universo (la commedia si chiude con un'esplicita invocazione a Pisetero come δαιμόνων ὑπέρτατε, v. 1765). La raggiunta posizione di potere si traduce in una versione rasserenata della sessualità, che traspare dagli apprezzamenti rivolti a Basilea (il Coro ne loda la bellezza, vv. 1723-4: ὦ φεῦ φεῦ τῆς ὥρας, τοῦ κάλλους, «Ah, che bellezza fiorente», mentre Pisetero la esorta a seguirlo verso il λέχος γαμήλιον, «letto nuziale», v. 1758): il matrimonio corrisponde a un riconoscimento definitivo del potere implicito nella gerarchia dei generi e dei ruoli coniugali. Quando invece il potere di Pisetero era ancora instabile e soggetto a minacce esterne, la sessualità aveva ancora la valenza di un'arma aggressiva e difensiva, come mostrano le spavalde minacce di stupro rivolte alla dea Iride, colta all'interno dello spazio fortificato dagli uccelli (*Av.* 1253-6): in quel caso il sesso imposto alla donna riluttante è lo strumento di un'affermazione di potere che all'interno del matrimonio non è più necessaria.

Questa dimensione allegorica del *gamos* di Pisetero emerge in modo forse ancora più chiaro nelle nozze di Trigeo, celebrate come le altre in termini ritualmente corretti³⁵, ma riferite a uno sposo... già sposato e con figli (lo spettatore ricorda l'intervento

³⁵ Sugli elementi epitalamici nella *Pace* e negli *Uccelli* vd. *supra*, n. 23.

delle figlie nel prologo, vv. 110 ss.)³⁶. Che però si tratti di nozze in senso proprio non c'è dubbio: consegnandogli Opora, è lo stesso dio Hermes a dirgli di «prenderla in moglie» (λάμβανε ἡ γυναιῖκα, 706-7), integrando la parodia della formula ufficiale di sponsione con un riferimento figurato alla procreazione (vv. 706-8):

Ἦθι νυν, ἐπὶ τούτοις τὴν Ὀπώραν λάμβανε
γυναιῖκα σαρτῶ τήνδε· κατ' ἐν τοῖς ἀγροῖς
ταύτῃ ξυνοικῶν ἐκποιού σαρτῶ βότρους.

Su dunque, se le cose stanno così prendi in sposa Opora qui presente; poi portala con te in campagna, metti su casa insieme a lei e facci tanti bei... grappoli.

La connessione della dimensione sessuale e coniugale con la fertilità agricola è palese anche nella *Lisistrata*, in analogo contesto pacifista: di fronte alla personificazione dell'armistizio (Διαλλαγή, v. 1114) i rappresentanti ateniese e spartano si abbandonano a scomposte manifestazioni di desiderio, tra cui spiccano le metafore agricole: ΑΘ. Ἦδη γεωργεῖν γυμνὸς ἀποδύς βούλομαι. ἢ ΛΑ. Ἐγὼν δὲ κοπραγωγῆν γὰ πρῶ ναὶ τὸ σιῶ, «ATENIESE: Mi voglio spogliare e mettermi a lavorare i campi! SPARTANO: E io li voglio concimare la mattina presto, per le due dee!» (vv. 1173-4). L'argomento più stringente dell'equivalenza

³⁶ In un passo successivo (*Pax* 1139), il Coro parla genericamente di «mia moglie»: l'espressione conferma soltanto che l'identità non marcata dell'uomo adulto presuppone un rapporto coniugale. Questo peraltro non ci può dire molto sullo stato di famiglia di Trigeo. Ipotizzare che egli sia vedovo o non sposato (p. es. OLSON 1998, *ad Pax*. 111-3: «Tr. is a single parent»), in assenza di qualsiasi riferimento esplicito nel testo, è del tutto immetodico, ed equivale a una inutile chiosa razionalizzante al solo scopo di evitare una incongruenza – una cosa di cui certo Aristofane non ha alcun bisogno. Sostenere poi che una prova del suo *status* di genitore singolo sia il successivo matrimonio con Opora (OLSON 1998, *ibid.*: «[...] he accordingly takes a new wife later in the play») è un grave fraintendimento del meccanismo simbolico del matrimonio rituale che chiude molte commedie aristofanee: cfr. *supra*. Il pensiero non può che andare alle questioni di metodo critico-letterario sollevate da KNIGHTS 1964 (chiedersi 'quanti figli aveva Lady MacBeth?' è non solo irrilevante ma immetodico). Il problema dell'incongruenza del doppio matrimonio sfugge a Süss 1954 I e II, che si limita a ricondurre la scena finale della *Pace* all'uso di offrire allo sguardo del pubblico «gemietete Freudenmädchen» (I, 128-9).

funzionale è però un altro: oltre a Opora, Trigeo riceve da Ermes anche Teoria, la personificazione della festa, destinata ai membri della Boulè. Mentre a Trigeo con Opora viene prospettato un godimento di tipo familiare in contesto rurale, il parallelo implicito nel testo è che i consiglieri si dilettono di Teoria in un senso che ancora una volta sovrappone e confonde la sfera del piacere alimentare con la sfera del piacere sessuale (vv. 715-7):

ὦ μακαρία βουλή σὺ τῆς Θεωρίας,
ὅσον ῥοφήσεις ζωμὸν ἡμερῶν τριῶν,
ὅσας δὲ κατέδει χόλικας ἐφθὰς καὶ κρέα.

Felice il Consiglio, che avrà Teoria! Hai voglia per tre giorni a sorbire brodo, hai voglia a trangugiare carni e trippe bollite!³⁷

In Aristofane, insomma, anche il *gamos* più vicino al significato letterale del termine non si inserisce *mai* nella trama nella sua accezione propria: esso è in primo luogo un significante che rende manifesto il nuovo statuto del protagonista alla fine del suo percorso di trasformazione eroica. Una conferma di carattere generale è già nel fatto che in Aristofane il *gamos*, in tutte le sue varianti, non è mai l'oggetto di un percorso di ricerca mirato e consapevole. Questo elemento rivela quanto l'azione di quei drammi sia indifferente alle scansioni culturalmente condivise della tem-

³⁷ La stessa sovrapposizione tra alimentare e sessuale torna in una gag successiva, in cui Teoria viene presentata al pubblico prima di essere consegnata ai Pritani (vv. 871 ss.). Il testo gioca di nuovo con la polisemia di *zōmos* ('brodo', 'succo'), stavolta in una battuta aggressiva contro Arifrade (vv. 883-5), e finisce poi per assimilare i genitali di Teoria a un ὀπτάνιον, un «forno da cucina» (v. 891). La scena prosegue poi facendo leva sulla sovrapposizione tra l'attività sessuale e quella ginnica, con un'accumulazione di termini che rimandano al lessico della lotta (vv. 894 ss.). Per questo aspetto, il passo richiama la fantasia di Diceopoli sulla servetta di Strimodoro (*Ach.* 271-5), dove pure i termini metaforici sovrappongono l'ambito della palestra e quello del piacere fisico che il vecchio protagonista ricava dal corpo della serva anonima. A sua volta, la fantasia di stupro della schiava tracia rimbalza dagli *Acarnesi* su un passo della *Pace*, dove il Coro completa una fantasia di relax omosociale (vv. 1130-7) con lo stupro di un'altra schiava tracia (vv. 1138-9: χάρμα τὴν Θοῤῥταν κυνῶν | τῆς γυναικὸς λουμένης). Una costellazione che mostra l'intrico solidale dei piaceri – da quello alimentare a quello sessuale, a quello più ampio del benessere fisico condiviso con gli uguali. E non c'è dubbio che siano proprio costoro, come mostra il passo, i veri interlocutori ultimi del soggetto sociale adombrato dal personaggio di Aristofane.

poralità privata³⁸: la sposa o l'amante giungono quasi in modo inaspettato a premiare l'azione dell'eroe, che fino a quel momento ha avuto *altri obiettivi* – obiettivi che si caratterizzano appunto per la loro dimensione *pubblica*, di cui la sfera privata e familiare si limita a fornire una sorta di equivalente allegorico (*Cavaliere, Vespè, Uccelli*) o metonimico (*Acarnesi, Pace, Ecclesiastuse, Pluto*)³⁹. È significativo che la sola eccezione alla regola per cui il *gamos* non costituisce l'obiettivo dell'azione sia il progetto di Lisistrata, il cui tratto specifico consiste appunto nella identificazione simbolica di pace e amore, che implica la convergenza fra finalità politica e recupero dell'appagamento relazionale (non è un caso peraltro che a promuovere un simile progetto sia un eroe donna)⁴⁰.

Questa è la prima differenza importante che anche su questo piano separa l'*archaia* dalla *nea*: nella commedia di Menandro il progetto matrimoniale non è un premio per un successo conseguito in un altro ambito, ma è di per sé l'*oggetto proprio* del desiderio. Il *gamos* si configura dunque come un culmine drammatico *organico*, nel senso che rappresenta il termine di un percorso che ha esattamente il *gamos* come obiettivo. Come osserva Guido Paduano, «Se il sistema familiare è l'orizzonte teatrale [della *nea*], l'atto fondativo della famiglia, il matrimonio, diventa l'obiettivo dell'azione» (2005, 222). Non solo: l'inserimento organico del *gamos* nella teleologia drammatica determina una radicale riconfigurazione ideologica del genere. Le vicende private, infatti, si trovano ora ad occupare lo spazio che nell'*archaia* era attribuito a vicende politiche, fantastiche o metafisiche – con il risultato che le azioni sociali di un individuo qualunque vengono per la prima volta 'epicizzate', vale a dire equiparate funzionalmente, e dunque assimilate ideologicamente, al percorso eroico della

³⁸ Unica eccezione *Lisistrata*, dove invece il *gamos*, inteso come recupero di un rapporto al tempo stesso fisico, affettivo e istituzionale, è l'oggetto proprio di un desiderio drammaticamente rilevante (PADUANO 1981).

³⁹ Anche quando il movente dell'azione sembra totalmente privato (come in *Nuvole, Tesmoforizuse* e *Rane*), il profilo dei personaggi coinvolti rende inequivocabili le ricadute pubbliche sul piano culturale (come nei primi due casi), se non specificamente politico (come nel terzo).

⁴⁰ Il problema è approfondito nel quarto capitolo di GRILLI 2021.

commedia precedente. Questa assimilazione sottolinea meglio di altri fattori lo spostamento dello spazio politico nel IV secolo, quando l'orizzonte dell'azione individuale è fortemente ridotto e vede coincidere la gratificazione privata con l'adempimento delle funzioni antropologiche e familiari dell'individuo.

L'analisi di un caso concreto da opporre al modello aristofaneico potrebbe aiutare a comprendere fino a che punto il *gamos* letterale di Menandro arrivi a pervadere la logica dell'azione, e a orientarne la leggibilità anche sul piano delle strutture temporali: il testo conservato dell'*Aspis* documenta infatti un impianto drammatico che si può opporre nei minimi dettagli allo schema tipo dei drammi di Aristofane. In questa commedia l'azione emerge come turbamento di una condizione pregressa che però appariva proiettata già in origine verso il futuro: nel passato dell'*Aspis* non c'è infatti una beatitudine idealizzata, statica e paga di sé, come nell'antefatto delle commedie di Aristofane; in esso troviamo piuttosto una sorta di progettualità condivisa, che orienta i desideri di tutti verso obiettivi aproblematici e ordinari. Questa inclinazione progettuale esprime insomma un'idea di futuro che, pur se enunciata da un singolo personaggio (qui il servo buono Davo), rispecchia l'adesione solidale di tutti gli altri (con l'eccezione del *villain* Smicrine).

In cosa consiste dunque questo progetto che riscuote un assenso così generalizzato? Semplice: nella stabilizzazione e nella prosecuzione organica dello *status quo*. Il gruppo dei personaggi positivi (la famiglia allargata) punta sin dall'antefatto al suo proprio rafforzamento interno, tramite il doppio progetto matrimoniale tra Cleostrato e sua cugina, e tra la sorella di Cleostrato e il giovane da lei amato – giovane che si identifica, si noti bene, con lo sposo che la sua famiglia le destina: si tratta del figlio di primo letto della moglie dello zio buono Cherestrato (vv. 134-5), che in quanto tale è anche stato σύντροφος della ragazza (v. 263)⁴¹. Co-

⁴¹ Anche nel *Dyskolos* la trama familiare include Gorgia, figlio di primo letto della moglie di Cnemone, le cui nozze alla fine della vicenda istituiscono un parallelo a quelle tra il giovane innamorato Sostrato e la figlia di Cnemone; per un'interpretazione di simili duplicazioni del legame amoroso vd. LAPE 2004, 134-6.

(τὸ λοιπόν), una vita benedetta da affetti privati e stima pubblica. L'azione è innescata appunto, più che dalla perdita della condizione precedente, dalla perdita di questa progettualità, dovuta al caso che ha fatto (almeno in apparenza) morire Cleostrato nonostante i suoi considerevoli successi militari (vv. 4-5; 23 ss.). L'azione umana può solo aggravare l'ostacolo metafisico: è ciò che succede quando Smicrine, il vecchio zio di Cleostrato, si oppone per avidità ai pregressi accordi matrimoniali (vv. 158-9; 181-6). Questa articolazione della vicenda istituisce dunque una dialettica in cui il polo positivo è occupato non da un singolo ma dal gruppo-famiglia (dove in Aristofane c'era invece l'individuo idiosincratico: si pensi alla *mania* di Trigeo e al tentativo delle sue stesse figlie di distoglierlo dal progetto, *Pax* 114 ss.), mentre il polo negativo viene ricondotto all'azione congiunta della *Tychē* e di uomini affetti da vizio morale.

Il successo verso cui tende la trama dell'*Aspis* consiste dunque nel ricondurre lo stato turbato delle cose a un ordine precedente, che era oggetto di assenso immune da contestazione e che era stato modificato solo per effetto di fattori casuali o contingenti. In questo contesto il *gamos*, lungi dal rappresentare come in Aristofane il segno di un trionfo che si realizza in un generale rinnovamento dei rapporti di forza, costituisce 1. il punto di partenza (in quanto progetto pregresso), 2. l'oggetto del desiderio e del rimpianto (a seguito della perdita) e 3. l'obiettivo che viene realizzato nel lieto fine.

3. *I connotati ideologici del gamos*

Benché azione privata, squisitamente destinata a realizzarsi in una sfera di equilibri familiari o interpersonali, il *gamos* della *nea* rivela proprio in questo la sua tendenza ideologica⁴³: le nozze del personaggio innamorato, infatti, anche se si presentano

⁴³ Per una visione d'insieme sull'analisi critico-letteraria dell'ideologia mi sembra indispensabile rimandare a EAGLETON [1976] 1978 e JAMESON 1981. Le applicazioni di questa prospettiva alla letteratura greca arcaica e classica sono discusse in ROSE 1995, 1-42.

come appagamento di un'esigenza di affermazione personale e idiosincratice, si configurano piuttosto come celebrazione di una continuità sociale che, in barba alle apparenze, travalica le decisioni dell'individuo. È precisamente questo lo snodo simbolico che permette di intuire la portata ideologica della commedia nuova come forma letteraria⁴⁴. La rappresentazione del *gamos* dei personaggi è realistica, vale a dire conforme alla pratica del matrimonio nella realtà primaria. In quanto tale, il *gamos* sembrerebbe configurarsi come una mera derivazione mimetica dal mondo 'reale'; ma a rivelare la dimensione antinaturalistica e tendenziosa di questa rappresentazione è la funzione drammatica e simbolica che il matrimonio svolge nel codice del genere letterario, dove costituisce l'obiettivo unico e indefettibile di tutti gli sforzi che danno corpo alla vicenda. Nel *gamos* comico della *nea* si trovano dunque a coincidere l'aspetto descrittivo (esplicito) e l'aspetto prescrittivo (implicito) della rappresentazione. Quest'ultimo si correla infatti strutturalmente alla sua desiderabilità drammatica. Pertanto il *gamos* comico della *nea*, lungi dal configurarsi come rispecchiamento neutro della realtà primaria, contribuisce al contrario a costruire quella realtà sul piano della condivisione culturale⁴⁵, in quanto presenta l'esperienza dell'u-

⁴⁴ Per un'analisi complessiva dell'ideologia della commedia nuova è opportuno rimandare a una linea di ricerca che parte da KONSTAN 1995 e comprende ROSIVACH 1998; LAPE 2001; LAPE, MORENO 2014. È molto marcato, a mio avviso, che in precedenza lo studio degli atteggiamenti emozionali e dei sentimenti prescindesse in genere da considerazioni di analisi dell'ideologia. Prima di Konstan era normale, insomma, impostare il problema delle relazioni affettive e matrimoniali nella *nea* con l'obiettivo di determinare quali fossero gli atteggiamenti e i sentimenti del pubblico ateniese, di cui la trama delle commedie rispecchierebbe la fisionomia. P.G.McC. BROWN 1993, 202 ad esempio suggerisce, pur tra mille cautele, che «a social framework did exist within which it is not absurd to believe that something like the love-plots of New Comedy (those, that is, which concern love for a citizen girl) could find a place». In mancanza di evidenza individuale diretta, tuttavia, la questione così impostata (cioè scrutando i testi letterari per capire le pratiche sociali) si rivela non cogente: nessuno può negare «the possibility of links between love and marriage in ancient Athens» (ivi, 204), ma è immetodico considerare questa ipotesi provata dalle trame di Menandro, dove la rappresentazione dei sentimenti e dei moventi dei personaggi obbedisce a logiche del tutto immanenti al piano della significazione letteraria.

⁴⁵ Questo è un caso che rivela la convergenza dei codici letterari con le strutture del mito: sul piano funzionale, la forma stereotipica che definisce il genere letterario

nione familiare come un obiettivo esistenziale, e lo ribadisce con un'insistenza tale da farne un obiettivo *necessario*. È qui che appare fino a che punto il *gamos* sia la cristallizzazione di un ideologema. Ne dà prova il suo carattere ubiquitario in commedia⁴⁶, ma tutt'altro che assiomatico in altri contesti discorsivi: nel mondo antico forme di pensiero filosofico o religioso hanno proposto alternative al *gamos* come forma ideale di vita⁴⁷. Anche per il nascente pensiero cristiano, il *gamos* non è un ideale, ma un male necessario⁴⁸. L'ideologia della commedia nuova (che si perpetua con piccoli aggiustamenti fino alla *rom com* dei giorni nostri) sottolinea invece come tutti i giovani non abbiano altra scelta che considerare il *gamos* come il proprio obiettivo esistenziale. In tal modo è la stessa struttura della forma letteraria a promuovere e

non è infatti diversa dalle strutture ricorrenti del racconto mitico, nella misura in cui a entrambe pertiene il compito di familiarizzare i soggetti sociali con i percorsi che li attendono all'interno di un determinato sistema culturale. Il 'programma di azione' burkertiano (BURKERT [1979] 1987, 26-31) va dunque considerato un modello applicabile per analogia alla pragmatica delle forme letterarie, e ai loro effetti nella costruzione e nella conservazione dei modelli culturali.

⁴⁶ E non solo: i temi principali della *nea* sono chiaramente già presenti nel repertorio tragico dell'ultimo Euripide, che notoriamente adotta il *gamos* come dispositivo di risoluzione drammatica in tragedie d'intrigo come *Elena* (del 412) e *Oreste* (del 408) – in quest'ultimo caso addirittura un doppio matrimonio, come di norma poi in Menandro.

⁴⁷ La posizione che Platone fa esprimere a Socrate nel *Simposio* e nel *Fedro* contro l'amore fisico è un precedente di immenso rilievo. Nonostante il carattere frammentario e problematico dell'evidenza documentaria, è possibile attribuire anche a Epicuro una posizione fondamentalmente avversa al matrimonio (BRENNAN 1996, 348 ss.) – un orientamento che persiste sino a Lucrezio, debitore del trattato epicureo sull'amore (R.D. BROWN 1987, 112-5). Per una raccolta di *topoi* misogini e antimatrimoniali dall'epoca ellenistica al medioevo vd. SMITH 2005. All'inquadramento teorico del problema contribuisce l'argomentazione filosofico-politica di CHAMBERS 2017.

⁴⁸ Nelle raccomandazioni paoline sul matrimonio (*I lettera ai Corinzi*, cap. 7) emerge una relativa svalutazione di quell'istituto, cui viene chiaramente preferita la purezza del celibato. Naturalmente il matrimonio, quantunque male necessario, viene risolutamente difeso da Paolo anche nei suoi aspetti corporei contro una tendenza al radicalismo ascetico presente tra l'altro nella comunità cristiana di Corinto. La posizione di Paolo è appunto al crocevia tra un retaggio ascetico ellenistico e la successiva idealizzazione cristiana della purezza sessuale. La genealogia filosofica e culturale *I Cor 7* è oggetto di approfondita disamina in DEMING 2004, che libera la posizione paolina da alcuni aspetti della sua ricezione vulgata radicandone i tratti in una più antica tradizione filosofica e nello specifico contesto della comunità di Corinto.

avallare l'idea che la felicità del singolo *non possa che coincidere* con la garanzia di continuità del gruppo sociale⁴⁹.

Questa continuità viene pensata come assoluta, e svincolata da specifiche azioni politiche. In questo emerge appunto la natura 'ellittica' della visione politica della *nea*⁵⁰: il *gamos* è infatti il luogo dove viene socialmente riconosciuto e culturalmente definito quell'evento fisiologico che è l'accoppiamento. Il radicamento di un valore emozionale e culturale nella fisiologia ha un'immensa portata ideologica. Si pensi solo, per contrasto, al fatto che, mentre tutti i valori dei protagonisti dell'*archaia* sono orientati verso obiettivi rispetto a cui è possibile un dibattito (Diecepoli vuole la pace, Lamaco vuole la guerra; gli Ateniesi sono *polypragmones*, Pisetero è alla ricerca di un luogo *apragmōn*; ecc.), rispetto al *gamos* non è possibile nessun dibattito, perché non è nemmeno *pensabile* un'opzione alternativa. La fisiologia del desiderio sessuale naturalizza il *gamos* come qualcosa di prepolitico. Ma il fatto stesso di porlo in questo modo è politico, cioè, più precisamente, *antipolitico*. Esattamente come il «fighting for the children» di cui parla il teorico queer Lee Edelman (2004), il *gamos* viene sottratto al dibattito sui valori in quanto naturalizzato dall'evidenza della fisiologia.

Focalizzando l'attenzione sullo spazio privato, ma pensando a questo spazio come a un luogo di tutela di un intero tessuto sociale e culturale, la *nea* riesce così ad avallare implicitamente l'assetto politico del primo ellenismo, in senso municipale e statutale⁵¹, dandolo per scontato come orizzonte non plastico, e naturalizzando come bene assiomatico la norma culturale – con un'operazione a tal punto vantaggiosa sul piano socio-politico da venir riproposta fino ai giorni nostri. Questa mia lettura delle

⁴⁹ Questo contenuto ideologico rappresenta una componente fondamentale di quello che Lee Edelman definisce «reproductive futurism» (2004, 2): l'investimento, obbligatorio in quanto naturalizzato, nella perpetuazione indefinita e inalterata della società, con le sue norme e le sue convenzioni, attraverso la riproduzione biologica.

⁵⁰ Nonostante le occasionali divergenze, aderisco qui all'idea, articolata da LAPE 2004, 17-9, che i silenzi della *nea* siano particolarmente eloquenti nel rivelare indiziariamente l'«ideological work of comedy» (ivi, 18).

⁵¹ Cfr. p. es. KONSTAN 1995, 105-6, 116-9, 167-8.

valenze ideologiche del *gamos* nella *nea* si differenzia, in quanto universalistica e non riferita allo specifico contesto attico, da quella proposta da Susan Lape in una bella monografia sul significato politico della commedia menandrea nel quadro dell'Atene ellenistica (LAPE 2004). La tesi di Lape è che lo sviluppo della trama amorosa, che può considerarsi a tutti gli effetti l'atto di nascita di un genere tuttora praticato come la *romantic comedy*, si radichi nell'esigenza tutta ateniese di promuovere e conservare il sistema dei valori della *polis* democratica, che il declino militare ateniese nel quadro dell'espansione imperiale macedone aveva reso largamente inattuali. La commedia di Menandro agirebbe quindi promuovendo modelli di comportamento e valori che partono dall'esigenza di proteggere l'identità ateniese e mantenerne la continuità con il passato: le trame matrimoniali di queste commedie naturalizzano scelte sociali e comportamenti che fanno leva sul carattere assoluto della norma attica, in particolare di quella volta a regolare la riproduzione del tessuto sociale, disciplinando il matrimonio e la generazione di prole legittima⁵².

L'analisi di Lape è acuta e accorta sul piano del metodo, in apprezzabile equilibrio fra teoria culturale e neostoricismo⁵³. È a questo equilibrio che si deve, ad esempio, la condivisibile enfasi posta sulla dimensione politica del discorso menandro – benché dal mio punto di vista questa dimensione emerga più dalla tendenza implicita nei sistemi di valori propagandati che dagli occasionali «reactions to and commentaries on immediate political

⁵² «In Menander's comedy, the devices of literary naturalism operate to naturalize (*i.e.*, to make essential and impervious to change) the correlation between sexual and political reproduction enshrined in Athenian law» (LAPE 2004, 17).

⁵³ La studiosa, peraltro, non aderisce a una visione ingenua dello storicismo, che legge l'opera d'arte come documento diretto e strumento di un'istanza contestuale; in modo più consapevole, Lape qualifica l'azione culturale della commedia menandrea come un processo di negoziazione, dove elementi di promozione conservatrice dei valori dominanti si intrecciano con fattori di resistenza a quegli stessi valori (LAPE 2004, 39). In tal modo, le è possibile rendere conto di quelle che, in base alla sua tesi di fondo, sarebbero chiare incongruenze, ad esempio l'impossibilità di istituire un nitido fronte di contrapposizione tra i 'buoni', rappresentanti organici e a pieno titolo della *polis* democratica, e gli 'altri' – schiavi, stranieri, mercenari legati a vario titolo agli ordinamenti oligarchici o autocratici del Mediterraneo ellenistico.

events» (LAPE 2004, 10). Analogamente, mi sembra convincente l'idea che si debba considerare prioritariamente il ruolo della commedia «as a producer rather than as a product of ideology» (ivi, 11)⁵⁴. In questo caso, peraltro, il discorso di Lape è sì valido, ma non in modo specifico per la commedia menandrea: tutte le produzioni dell'immaginario, soprattutto quelle destinate alla fruizione estetica collettiva, sono luoghi privilegiati di cristallizzazione e di promozione di contenuti ideologici. La dimensione tradizionale e una certa inerzia delle forme fanno sì che questi contenuti ideologici siano solo in parte riferibili a un contesto specifico: in gran parte essi riflettono forme di ordine culturale di lunga durata, come ad esempio l'assetto patriarcale delle categorie di genere.

A partire da queste premesse, è inevitabile scorgere nell'idea di fondo del saggio di Lape alcuni problemi, che permettono di accettarla solo con una serie di precisazioni. Il limite principale del ragionamento di Lape consiste a mio giudizio nel ritenere l'ideologia menandrea funzione esclusiva dello specifico contesto storico-culturale ateniese, e ricondurre i tratti propri di quei testi alla sola fruizione locale («Menander's comedy stages the national culture of Athens's democracy or, more simply put, democratic culture»: LAPE 2004, 15; vd. anche p. 19). Già nel V secolo il teatro tragico ateniese era stato esportato in un ambito ellenofono molto più ampio dell'Attica⁵⁵, e nel IV secolo il modello attico

⁵⁴ In questo LAPE 2004 si contrappone alle ricerche di David Konstan (1995) e Vincent Rosivach (1998) sull'ideologia della commedia nuova, secondo cui lo sforzo dell'esigenza di ricomporre a livello testuale contenuti ideologici si lascia cogliere prioritariamente nelle incongruenze di trama e costruzione del personaggio. Altrove (p. 17 n. 51) Lape evoca la tesi di HALL 1997 sulla tragedia come strumento di definizione di identità civica per sostenere che un analogo discorso vale anche per la commedia di Menandro. Sono tendenzialmente d'accordo, anche se ancora una volta ritengo che questo discorso di costruzione di percorsi di azione culturale non vada legato a forme specifiche ma costituisca una proprietà generale dell'immaginario culturale. Per questo motivo la tesi di Hall e quella di Lape dovrebbero affiancarsi alla teoria burkertiana del mito come «program of action» (citata *supra*, n. 11), insieme alla quale disegnano un percorso più articolato delle funzioni sociali dell'immaginario culturale.

⁵⁵ La prova storica più celebre in proposito è l'aneddoto relativo al trattamento dei prigionieri ateniesi a Siracusa nel 413, privilegiati se capaci di insegnare ai loro nemici brani di poesia euripidea (cfr. Arist. *Rhet.* 1384b15 e Σ1384b16; Plut. *Nic.* 29 = Eur.

della forma tragica e comica diviene il canone del repertorio teatrale in uno spazio mediterraneo di ampiezza senza precedenti⁵⁶. Questa premessa non trascurabile, che per ovvie ragioni Lape è indotta a ridimensionare fortemente, permette di leggere la rappresentazione dell'Atene democratica non tanto come una concreta proposta di azione civica locale, quanto come una sorta di versione depurata e idealizzata dell'identità ateniese da custodire e valorizzare in astratto. In quanto tale, essa risulta infatti idonea sia in una prospettiva specificamente attica, sia come tramite ideologico verso contesti più ampi⁵⁷. I tratti che Lape riconosce nella rappresentazione dell'identità civica ateniese, e la tendenza della trama menandrea a ricomporre le tensioni sociali intrinseche a quel sistema offrono della *polis* ateniese un'immagine conciliata e conciliante, in una forma che si rivela ottimale tanto per gli scopi di autorappresentazione interna alla *polis* quanto per l'esportazione.

Una prova di quanto l'interpretazione di Lape possa risultare forzata in senso particolaristico è offerta dall'analisi di cui è oggetto il trattamento menandro dell'ipogamia femminile:

TrGF T 96, 189a). Ma non è più possibile misconoscere la portata della diffusione dei modelli drammatici ateniesi nel Mediterraneo dopo la pubblicazione di CSAPO, WILSON 2020. Sulla diffusione della cultura teatrale ateniese oltre i confini dell'Attica vd. anche BOSHER 2012 e gli studi raccolti in CSAPO, MILLER 2007.

⁵⁶ Una prospettiva d'insieme in CSAPO *et al.* 2014.

⁵⁷ WILES 1991, xii sottolinea la tensione tra la dimensione locale dei modelli culturali e la natura ormai sovranazionale della scena politica: «it was a time when people were struggling to reconcile local democratic ideals with the awareness that they lived perforce in a cosmopolitan world in which national boundaries were disintegrating». Questa tensione è comprensibilmente inscritta anche nell'orizzonte della pratica teatrale: «The development of New Comedy as a form reflects this deep-rooted tension between the polis and the wider world. Though a performance was still part of a festival which affirmed the corporate identity of the polis, the actors were cosmopolitan individuals with a unique freedom to travel from city to city. The play was no longer anchored in the dancing of young citizens before their elders, and could be carried with the greatest ease to any city in the Greek world. The content and external form of the play are indiscoverable, and expressive of the same tension: are the plays, like the characters within the plays, Athenian or merely Greek?» (ivi, 29). Dalla mia argomentazione si sarà intuita la mia risposta a questa domanda: i personaggi della commedia nuova sono portatori di un'identità locale idealizzata, che viene inscritta nel repertorio letterario e culturale come auspicabile prototipo di un modello identitario universale.

nel marito dominato da una moglie economicamente più forte Lape vede un segnale del pericolo della perdita di «democratic freedom» (2004, 30), in un quadro coerente con la sua interpretazione di altri elementi del codice drammatico. Purtroppo questa lettura è metodologicamente insidiosa, perché ipotizza un significato altamente specifico per un segno che non è tale: la demonizzazione del femminile dominante è infatti tratto universalmente condiviso, nei contesti più diversi, dalle culture patriarcali, e si lega ai pericoli di un'infrazione categoriale che va ben al di là della semplice identità democratica⁵⁸. Lo dimostra il fatto che, anche in contesto ateniese, questa caratterizzazione non è specificamente menandrea: al fr. 802 K.-A. citato da Lape (2004, 29: Ὅταν πένης ὢν καὶ γαμεῖν τις ἐλόμενος | τὰ μετὰ γυναικὸς ἐπιδέχεται χρήματα, | αὐτὸν δίδωσιν, οὐκ ἐκείνην λαμβάνει, «Se un povero vuole sposarsi e riceve insieme moglie e ricchezze, non è lui che prende moglie, è lui che dà se stesso») fa riscontro infatti già in Euripide un rimprovero che Elettra rivolge al cadavere di Egisto, e che si colloca precisamente nella stessa prospettiva: πᾶσιν δ' ἐν Ἀργείοισιν ἤκουες τάδε· | Ὁ τῆς γυναικὸς, οὐχὶ τὰνδρὸς ἡ γυνή, «Tutti in Argo dicevano di te: "È lui lo sposo di sua moglie, non lei di lui"» (Eur. *El.* 930-1). Il rimprovero consiste nel censurare un rovesciamento delle gerarchie dei generi che si correla al vizio morale e alla colpa che Egisto condivide con Clitennestra: un caso molto trasparente di demonizzazione culturale, dove la rappresentazione di un disordine specifico (l'omicidio) viene vista come conseguenza di un disordine sistemico (l'inversione gerarchica dei rapporti uomo/donna). La critica euripidea al matrimonio squilibrato in favore della donna è ancora più esplicita in un frammento dalla *Melanie* (*TrGF* 502), che non a caso deve al suo tono sentenzioso l'inclusione nel florilegio di Stobeo (4.22.94). Qui la ricchezza è assimilata al rango come parametro da cui dipende il rapporto di

⁵⁸ Le valenze ideologiche della rappresentazione demonizzata del femminile dominante sono esplorate in modo sistematico e metodologicamente esemplare da DIJKSTRA 1986; per un'applicazione dello stesso strumentario al repertorio mitologico greco vd. GRILLI 2012, in particolare 99 ss.

potere tra i coniugi, e la regola culturale dell'ipogamia maschile viene affermata come un dato evidente, con un preciso riferimento all'*eleutheria* dell'uomo:

ὅσοι γαμοῦσι δ' ἢ γένει κρείσσους γάμους
ἢ πολλὰ χρήματ', οὐκ ἐπίστανται γαμεῖν·
τὰ τῆς γυναικὸς γὰρ κρατοῦντ' ἐν δώμασιν
δουλοῖ τὸν ἄνδρα, κούκέτ' ἔστ' ἐλεύθερος.
πλοῦτος δ' ἐπακτὸς ἐκ γυναικείων γάμων
ἀνόνητος· αἱ γὰρ διαλύσεις <οὐ> ῥάδιαι.

Chi sposa una donna di stirpe più illustre, o più ricca, lo fa senza giudizio: una moglie che in casa è in posizione dominante rende il marito schiavo, e non più libero. La ricchezza portata dalla moglie è inutile; anche divorziare non è facile.

È possibile che la regola dell'ipogamia maschile – universale nelle culture patriarcali – fosse già in Euripide ricodificata in un orizzonte democratico, con il riferimento all'autodeterminazione del *politēs*; ma è chiaro che in tutti questi luoghi viene adattato al codice teatrale un dato culturale non specifico: già Teognide 182-91 mette in guardia (con intenti dunque tutt'altro che democratici!) contro i matrimoni interclassisti motivati dall'interesse economico. In quel caso l'ideale aristocratico non demonizza tanto la perdita di libertà, quanto la perdita di purezza della stirpe. Ma è evidente che la pratica di unioni tra coniugi di diverse condizioni è precedente all'epoca ellenistica, come lo è la demonizzazione del femminile dominante. La stessa commedia attica non aspetta certo Menandro per proporre la sua rappresentazione problematica dell'ipogamia femminile: penso alla moglie di Strepsiade nelle *Nuvole*, la cui superiorità sociale (vv. 46 ss.) è ampiamente sottolineata nel testo (vv. 60 ss., in particolare 69-70) come causa indiretta delle difficoltà economiche del marito.

Di conseguenza, mi sembra riduttivo spiegare, come fa Lape, la rappresentazione della moglie ricca e molesta come *caveat* di fronte ai rischi corsi dal cittadino democratico: si tratta dell'ennesimo adattamento di un incrollabile presupposto patriarcale, che preesiste a Menandro e prosegue senza interruzione nelle culture

successive. L'altro frammento menandroeo che Lape cita in proposito (fr. 236.6-8 K.-A., dal *Misogynēs*)⁵⁹ va dunque inquadrato in una linea ininterrotta dalla cultura più antica alla commedia successiva, una linea che nella *nea* si manifesta anche in forme di sarcasmo senza alcuna attinenza con la libertà del cittadino (cfr. ad es. Filippide, fr. 29 K.-A.: Αἰσχρὰν γυναικ' ἔγημας, ἀλλὰ πλουσίαν. | κάθειδ' ἀηδῶς ἡδέως μασώμενος, «Hai sposato una donna brutta ma ricca: piacere a tavola, dispiacere a letto»). Nel fr. 236 K.-A. di Menandro, pertanto, le critiche di cui è oggetto la γυνὴ πολυτελής (la «moglie ricca») non vanno intese tanto come indizio di un'ideologia specificamente democratica⁶⁰, ma come adattamento di un contenuto largamente metastorico, destinato non a caso a perpetuarsi nella tradizione comica nello stereotipo della *uxor dotata*. Questo elemento ci è noto soprattutto dal teatro latino, dove appare uno sviluppo in parte derivato dal repertorio della *nea* (non solo menandroeo, quindi), in parte legato alla tradizione italica⁶¹. Anche in quel caso, la demonizzazione della donna in posizione dominante non mira tanto alla conservazione di una specifica identità politica, quanto a richiamare le prerogative categoriali legate alla condizione del maschio adulto come membro a pieno titolo di un sistema sociale *comunque organizzato*.

La prova più forte del carattere in prevalenza universalistico e non municipale del modello menandroeo, comunque, si ricava a mio giudizio soprattutto dalla sua straordinaria adattabilità a qualunque contesto politico e sociale – nei secoli dell'ellenismo

⁵⁹ Ecco il testo: γυνὴ πολυτελής ἐστ' ὀχληρόν, οὐδ' ἔα | ζῆν τὸν λαβόνθ' ὥς βούλετ'· ἀλλ' ἔνεστί τι | ἀγαθὸν ἀπ' αὐτῆς, παῖδες. Il frammento è citato da Clemente Alessandrino (*Strom.* 2.140.1) in un contesto di apprezzamento del matrimonio; anche il frammento menandroeo, nei versi omessi dalla citazione di Lape, elenca soprattutto i vantaggi della vita coniugale.

⁶⁰ Questo è un limite della prospettiva di LAPE 2004, che è indotta a risolvere la polarità buono/cattivo nella polarità democratico/oligarchico. Ma che lo Smicrine dell'*Aspis* sia 'oligarchico' in quanto avaro resta a mio giudizio tutto da dimostrare (*pace* LAPE 2004, 31).

⁶¹ Un caso drammaticamente molto cospicuo di *uxor dotata* si trova ad esempio nei *Menaechmi* plautini, per i quali è stata posta in dubbio la stessa esistenza di un modello greco (STÄRK 1989; favorevole a una convergenza di elementi greci e italici LOWE 2019, che riconsidera i termini della questione a pp. 214-5).

come a Roma, nel Rinascimento europeo come nel mondo globalizzato del capitalismo odierno⁶². Un ottimo parallelo storico è fornito dalla stilizzazione letteraria dell'*American dream*, che ha avuto una valenza propagandistica nei confronti tanto di un destinatario interno, come rassicurazione e conferma di una felicità conquistata, quanto di un fruitore globale, che trova in quella narrazione un modello da seguire e la promessa di un avvenire migliore alla portata dell'uomo qualunque⁶³.

La migliore conferma del moralismo versatile e universalistico dei modelli culturali della commedia nuova è fornita ancora una volta dal contrasto con l'*archaia*, che esprime in teoria gli ideali della stessa comunità civica, ma lo fa rivolgendo l'attenzione più alle prospettive del singolo cittadino che a quelle di un intero tessuto sociale: mentre in Aristofane (in tutte le commedie di tipo 'eroico', dagli *Acarnesi* al *Pluto*) il successo comico 'ripara' le frustrazioni inizialmente patite dal protagonista, nella *nea* la riparazione riguarda per lo più *vulnera* di tipo culturale: al posto dell'individuo leso nelle sue aspirazioni pulsionali, la riparazione della *nea* riguarda i danni subiti dalla norma sociale, che si rivela pertanto come la vera protagonista assiologica della commedia nuova come genere. Un esempio tipico di questa 'riparazione' si ha nella *Samia*, il cui lieto fine consiste nel rivelare che ciò che era stato avviato come atto anticulturale – lo stupro e la procreazione illegittima – non era altro che la 'prolessi' di un atto culturale – il matrimonio pattuito dai genitori che viene

⁶² «Menander's family romances [...] make the democratic cultural order seem natural and thus the only one imaginable in spite of the manifold conditions challenging its dominance»: questa frase di Lape (2004, 11) è convincente, ma per motivi che hanno ben poco a che vedere con lo specifico democratico della società ateniese. Essa risulterebbe ad esempio ugualmente valida se intesa in senso generale: la trama romantica di tipo familiare naturalizza l'ordine culturale *comunque organizzato*. Lo stesso vale per l'affermazione seguente: «In the case of Menander's plays of citizen marriage, what seems to be destined are precisely the familial and romantic arrangements necessary to reproduce the democratic state» (ivi, 17), affermazione che mantiene la sua validità anche se al posto dello stato democratico si immagina un qualsiasi modello di ordine sociale.

⁶³ Una ricognizione storico-culturale del problema in SAMUEL 2012. Una lettura approfondita delle implicazioni ideologiche dell'*American dream* sulla cultura americana in WINN 2007. KASIYARNO 2014 esplora invece l'impatto dei modelli egemonici veicolati dal cinema americano in un contesto di fruizione globale.

purificato dal riconoscimento e perfezionato dalla nascita di un figlio in ultima analisi *gnēsios*⁶⁴. È chiaro quindi che mentre il destinatario implicito dell'*archaia* è spinto a sostenere le rivendicazioni anarchiche ed esorbitanti dell'individuo, nella *nea* esso si colloca insensibilmente, e pertanto molto più saldamente, dalla parte della norma sociale.

Inutile sottolineare l'antipodica portata ideologica di questa differenza: quello che viene presentato come un piano impersonale di funzionalità antropologica corrisponde in realtà a una precisa presa di posizione politica, perché il futurismo riproduttivo, naturalizzato come ciò a cui non esiste un'alternativa, fornisce un alibi a posizioni spietatamente avverse all'individuo, come il 'tanto muoiono solo i vecchi' che ancor oggi è alla base delle peggiori scelte politiche in contesto pandemico. Nel quadro della visione del mondo comica, il futurismo riproduttivo del *gamos* si rivela come il perfetto complemento del grottesco bachtiniano, con la sua enfasi sulla continuità collettiva della vita a scapito dell'egocentrismo irriducibile delle pulsioni individuali. Curiosamente, la coincidenza di alcuni significanti ha impedito alla maggioranza degli studi su Aristofane e Bachtin di cogliere l'opposizione polare che sussiste tra l'eroismo comico aristofaneo e la nozione bachtiniana di grottesco⁶⁵. In realtà, la tendenza ideologica del grottesco bachtiniano, e del regime carnevalesco in cui essa si esplica, è tutt'altro che rivoluzionaria, con buona pace di molti studiosi di Aristofane⁶⁶; quella tendenza risulta invece in

⁶⁴ Questo aspetto della trama è chiaramente un *topos* del genere: in Menandro esso ricompare ad es. negli *Epitrepontes*, o nel *Plokion*, ripreso nel *Plocium* di Cecilio Stazio (cfr. Gellio, *NA* 2.23); ma anche nel *Truculentus* di Plauto, dove peraltro è limitato alla vicenda secondaria dell'*adulescens* Diniarco. In questo caso mi sembra da condividere la posizione di LAPE 2004 (in particolare 6-8, 13-6, 68-72), che interpreta l'insistenza menandrea sulla nascita legittima dei figli come un segnale di ideologia riproduttiva del corpo sociale.

⁶⁵ I riferimenti nel saggio introduttivo, *supra*, pp. 27-8 n. 42.

⁶⁶ CARRIÈRE 1979; EDWARDS 1993; VON MÖLLENDORFF 1995; PLATTER 2007 concordano appunto nel ritenere il *corpus* aristofaneo un esempio senza residui di grottesco bachtiniano, ma questa visione è respinta con ottimi argomenti da DELL'AVERSANO 2016, che esplicita analiticamente le differenze, sia formali che ideologiche, che *oppongono* il comico aristofaneo al grottesco bachtiniano.

paradossale sintonia con il dimesso conservatorismo della *nea*, e con la sua subdola equiparazione degli interessi individuali al vantaggio del gruppo sociale.

I continui richiami universalistici alla natura umana, la progressiva inclusione di elementi sentenziosi⁶⁷, nonché il ruolo primario attribuito alla *Tychē* nelle vicende del mondo, vanno intesi appunto come un indizio dell'elisione subita dall'azione politica individuale a vantaggio di una superiore funzionalità antropologica – una trasformazione che è tanto più violentemente politica in quanto *e silentio* sottratta al dibattito⁶⁸. Proprio l'espansione del ruolo della *Tychē* nella commedia ellenistica⁶⁹ può essere letta come un indizio pregnante nella nostra prospettiva: nell'*archaia* infatti la causa dei mali è sempre umana, e permette quindi l'emergere di un conflitto tra le forze positive incarnate dal protagonista (con i suoi alleati) e quelle di rivali da contenere o da punire. Questo è un dato che più di altri illumina la connessione inscindibile di forma e contenuto, del fatto artistico con il contesto storico e culturale. In Aristofane, infatti, la dimensione umana e 'personale' del polo negativo è funzionale all'impianto drammaturgico: la sua struttura di base presuppone l'idea che la forma complessiva del mondo, che dipende dall'azione di uomini più che da fattori metafisici, possa essere modificata da un'azione saliente intrapresa da un soggetto umano a correzione dell'azione negativa di altri soggetti umani (singoli o collettivi). È questo elemento a permettere alla figura del protagonista di assumere consistenza eroica per effetto della semplice contrapposizione dialettica. Che si tratti di un nemico collettivo, come negli *Acarnesi*, o individuale, come nei *Cavalieri*, il punto è che il per-

⁶⁷ Anche questa una caratteristica che avvicina la commedia di Menandro più alla *lexis* euripidea che al modello di Aristofane. Per uno studio generale sulla retorica della *gnōmē* letteraria vd. TSAGALIS 2008, 9-62. Sulla componente paremiologica in Menandro vd. LEURINI 2019.

⁶⁸ La dimensione egemonica della rappresentazione degli stati d'ordine della commedia moralistica è sottolineata giustamente da MCCARTHY 2000, 14.

⁶⁹ WEBSTER 1960, 198-201 presenta una contestualizzazione filosofica di massima della visione della *Tychē* in Menandro; per uno studio sulla sua rilevanza drammaturgica vd. invece VOGT-SPIRA 1992.

sonaggio focale assurge a catalizzatore centripeto dell'adesione emotiva a partire dalla sua lotta contro un rivale *a lui omogeneo*, che viene colpito e sconfitto in modo da annullarne anche l'azione negativa sul mondo. Anche quando la responsabilità ultima è attribuita agli dei, come nel *Pluto*, dove è Zeus ad accecare Pluto «per invidia degli uomini» (v. 87: Ὁ Ζεὺς με ταῦτ' ἔδρασεν ἀνθρώποις φθονῶν, «E stato Zeus a ridurmi così, per invidia degli uomini»), è soprattutto sull'azione etica o non etica degli uomini che si concentra la vicenda (vv. 88 ss.; 386-8; 475; 750-9; 823 ss.), istituendo un conflitto tra giusti e ingiusti e attribuendo al protagonista il controllo sul nuovo assetto etico-economico del mondo. Del resto anche Zeus non è del tutto immune dalla sfida competitiva che l'eroe comico lancia ai suoi rivali, come ben mostra la trama degli *Uccelli*⁷⁰.

Questo tratto formale, come si vede, è in realtà il riflesso di fattori più ampi e complessi, che investono l'idea stessa di uomo e di azione umana nell'orizzonte democratico dell'Atene classica. In un sistema in cui il singolo cittadino può in linea di principio dire la sua e influenzare l'azione politica dello Stato, è comprensibile che la fantasia comica si proponga in primo luogo di sanare, di compensare le frustrazioni che quel sistema finisce comunque e inevitabilmente per ingenerare nei non pochi individui *de facto* esclusi dal potere⁷¹. Al contrario, nell'orizzonte ellenistico l'azione del singolo *civis*, benché formalmente sempre possibile in contesto locale, è ormai pressoché irrilevante sul piano politico. L'articolazione di personaggi dal forte profilo individualistico non corrisponde più all'effettiva possibilità di un'azione marcata nella realtà primaria, e lascia spazio a un protagonista cui

⁷⁰ La rivalità di Pisetero con Zeus si risolve poi, come si sa, in un'alleanza dove tutti hanno qualcosa da guadagnare (vv. 1591 ss.). Lungi dal presupporre una visione del mondo iconoclastica o blasfema, questo conflitto è conforme alle strutture di affermazione antiautoritaria che caratterizzano il genere comico. PADUANO 1973, in particolare, mostra la congruenza del percorso di Pisetero con lo schema freudiano di ribellione al padre cui MAURON 1964 riconduce l'intero impianto della commedia come genere (anche se Mauron si riferisce in sostanza alla linea che parte dalla *nea* e arriva alla commedia moderna).

⁷¹ Il problema è sollevato in DELL'AVERSANO 2016, 779 e n. 5, che richiama la critica di Amartya Sen alla nozione di diritto nelle società democratiche (SEN 1970).

si attaglia senz'altro la definizione che dà di sé Moschione nella *Samia*: τῶν πολλῶν τις ὢν, «uno dei tanti» (v. 11)⁷². In questo orizzonte il *villain* continua a essere utile sul piano drammaturgico, ma egli non ha più la negatività totalizzante del Paflagone o della fazione bellicista degli *Acarnesi*, concretizzata dapprima nei pritani dell'assemblea, poi nel Coro e infine nel generale Lamaco. La negatività di Smicrine nell'*Aspis* è indubbia, ma essa dipende da sue peculiarità individuali, dal suo 'carattere'. L'*ēthos* del personaggio non è più l'equivalente di una calamità naturale, come era in Aristofane, che allude a Cleone come a una tempesta mitologica (Eq. 511: καὶ γενναίως πρὸς τὸν Τυφῶ χωρεῖ καὶ τὴν ἐριώλην, «e avanza coraggioso contro Tifone e la bufera») o assimilando la sua voce a quella di un torrente impetuoso (Ve. 1034⁷³: φωνὴν δ' εἶχεν χαράδρας ὄλεθρον τετοκυίας, «aveva la voce di un torrente che semina rovina»); ora il 'cattivo' è solo un accidente nell'ordine del mondo, che di fatto è reso migliore o peggiore da cose che capitano per caso, ovvero per la concatenazione di fattori che sfuggono al controllo umano. Questa tendenza filosofica (cioè ideologica) è provata dal fatto che le altre commedie menandree, addirittura, tendono a istituire una contrapposizione non tanto tra buoni e cattivi, ma tra buoni e altri buoni. Pochissimi, tra i personaggi cui compete il ruolo drammatico dell'antagonista, sono davvero negativi sul piano morale: essi incarnano semplicemente valori e punti di vista poco propizi agli amori del giovane, ma non disprezzabili in assoluto⁷⁴. Talora è solo una questione di presentazione del personaggio a far sembrare cattive le sue motivazioni, che una volta spiegate

⁷² Sulle trasformazioni dell'eroe comico dalla commedia attica antica alla *nea* vd. PADUANO 1988, iii-xxviii, in particolare xvii-xxi; 2005, 221-4.

⁷³ La descrizione di Cleone in Ve. 1031-5 è ripresa, con piccole variazioni ma sempre in contesto parabolico, nella commedia dell'anno successivo, *Pax* 754-8; sul problema vd. MASTROMARCO 1989; OLSON 1998, *ad Pac.* 751-60; TOTARO 1999, *ad loc.*; TELÒ 2010, 283 ss.; BILES, OLSON 2015, *ad Ve.* 1029-37.

⁷⁴ Questa caratteristica è conforme alla tendenza della forma comica all'«inclusione», già segnalata da FRYE 1957, 165. In questo caso mi sembra apprezzabile la proposta di ricondurre queste caratteristiche di organizzazione della trama all'esigenza di presentare una visione, se non conciliata, almeno conciliabile delle tensioni interne al corpo civico (LAPE 2004, 10 e 115 ss.).

risultano tutto sommato degne e non abusive. Si pensi a Cnemo-
ne nel *Dyskolos*: il personaggio riveste senz'altro il ruolo di for-
za antagonistica negativa rispetto agli obiettivi della trama, ma
le sue motivazioni sono rispettabili, e vengono infatti enunciate
come tali (vv. 718 ss.), senza peraltro che questo comprometta la
negatività attanziale del ruolo (e infatti quel personaggio viene
poi messo alla berlina nella scena conclusiva, vv. 907 ss.).

In questo percorso di progressiva attenuazione delle respon-
sabilità umane si crea lo spazio della *Tychē*: quando il male del
mondo non riflette più una volontà, e dunque una colpa umana,
esso viene ricondotto a un difetto di informazione, o a una com-
binazione svantaggiosa degli eventi di cui *nessuno* è responsabile.
Non è un caso che la *Tychē* stessa si presenti come entità ancipite,
fattore tanto di complicazioni negative (quando allontana, separa
o crea equivoci) quanto di soluzioni positive (quando favorisce
coincidenze, riconoscimenti, e la conquista della felicità); e non
è un caso che il suo ruolo di arbitro ultimo dell'ordine del mon-
do converga marcatamente con la sua funzione metaletteraria di
arbitra della sintassi drammatica, come conferma ad esempio il
fatto che sia proprio la *Tychē* a recitare il prologo ritardato dell'*A-
spis* (vv. 97-148; la dea si presenta alla fine della *rhēsis*, vv. 146-8).

Al di là del suo indubbio interesse filosofico, questo discorso è
cruciale perché aiuta a chiarire, in modo congruente con la com-
plessità del problema, l'*opposta* valenza politica di *archaia* e *nea* in
quanto forme letterarie. L'opinione prevalente fa leva infatti sui
contenuti dichiarati per sostenere una tesi ovvia (almeno in ap-
parenza): che la commedia di Aristofane sia fortemente politica,
in quanto focalizzata su un orizzonte pubblico⁷⁵, mentre il mon-
do di Menandro sarebbe un mondo apolitico, fatto di relazioni
private che finisce per escludere o marginalizzare la dimensione
collettiva⁷⁶. Non c'è dubbio che, considerando politici solo gli ele-

⁷⁵ In questo senso, una comparazione classica fra la commedia aristofanea e quel-
la menandrea è in DOVER 1972, 222-4.

⁷⁶ Secondo l'influente interpretazione di ARNOTT 1981, 215, il pubblico di Menan-
dro «wanted to turn their backs on the recurring disasters of life – public disasters
[...] and the private disasters of death, disease and separation – and to be entertained

menti riferiti a realtà istituzionali e fatti pubblici in senso proprio, questa vulgata sia credibile. Essa però non tiene conto di alcuni dati cruciali: la politicità del testo aristofaneo si esprime primariamente attraverso una fortissima ipostatizzazione del personaggio *qua* individuo. La dimensione collettiva è solo un corollario dell'estensione generalizzata di privilegi acquisiti dal protagonista in quanto forza di affermazione dell'io⁷⁷. La politica di Aristofane, insomma, è un corollario dell'egocentrismo, a dispetto di tante dichiarazioni ufficiali enunciate negli stessi drammi.

Viceversa, il giudizio di apoliticità su Menandro è a sua volta frutto di un equivoco, che consiste nel non vedere come proprio l'assenza di referenti politici in senso stretto configuri *e silentio* la più eloquente delle prese di posizione politiche⁷⁸. Per Menandro, semplicemente, lo spazio dell'azione politica è stato sostituito dallo spazio dell'azione morale, e il progetto di vita associata che Aristofane collocava nelle strutture della *polis*, in Menandro si distribuisce sul piano di strutture sociali da un lato più circoscritte (la famiglia), dall'altro più universali (l'umanità). L'esaltazione del *gamos* dei giovani innamorati riguarda sì, dunque, un fatto privato – almeno a un primo livello; ma essa è parimenti un'affermazione di carattere politico, che vede l'azione sociale dell'individuo compiersi appieno solo nella realizzazione del suo progetto affettivo e familiare. Lo spazio dell'azione politica in questo orizzonte consiste nell'abbracciare la positività del tessuto sociale

instead by the consoling and idealised picture of stable, middle-class family life, where the problems of money and sexual desire, of misunderstandings and flawed relationships, were more limited in scale, always fathomable, and always resolved in the inevitable happy ending which celebrated and cemented family unity». Sulla stessa linea anche GOMME, SANDBACH 1973, 23-4. Anche la dimensione familiare dalla commedia menandrea è stata interpretata in questo senso (BARIGAZZI 1965, 18). Questa visione escapistica della commedia nuova è stata radicalmente ripensata negli ultimi decenni, anche se non sempre sfuggendo al presupposto che politica sia solo la dimensione pubblica e non quella privata. Molto più condivisibili in tal senso le prospettive di VON REDEN 1998 e LAPE 2004, che ricollegano le assiologie menandree ai modelli della filosofia politica ellenistica o agli ideali ormai inattuali della *polis* democratica.

⁷⁷ Ho approfondito il problema nel par. 2.2 di GRILLI 2021.

⁷⁸ Agli ottimi argomenti di LAPE 2004, 17-9 si può aggiungere il principio di pragmatica della comunicazione secondo cui l'assenza di segnali è di per sé un segnale (WATZLAWICK *et al.* [1967] 1971).

in quanto tale, e dare il proprio contributo facendo coincidere la realizzazione del sé con il futurismo riproduttivo da cui dipende la conservazione della società nel suo complesso⁷⁹.

Un elemento, a mio avviso, è particolarmente degno di attenzione: le strutture drammatiche di Menandro continuano, attraverso la commedia latina e le sue riprese moderne⁸⁰, a popolare il nostro immaginario ancora oggi, anche se in forme semplificate e degradate come quella della *romantic comedy* hollywoodiana. Segno che il modello della *nea* non ha mai smesso di essere funzionale a promuovere un discorso sorretto da un'ideologia tutto sommato non molto diversa: il solo spazio di autodeterminazione accessibile all'individuo è quello della sua realizzazione emozionale o affettiva, nelle forme (e solo nelle forme) che allineano gli obiettivi idiosincratici del singolo alle strategie di conservazione e mantenimento del tessuto sociale complessivo. Convinto di star realizzando il proprio *telos* ultimo, l'individuo borghese, dall'ellenismo al mondo contemporaneo, *esercita la sua scelta politica di astenersi dall'azione politica*: la sua capacità di azione si traduce nella capacità di provare alcune emozioni ben precise, e questo spiega il ruolo crescente che gli affetti prosociali rivestono nell'idea di determinazione identitaria propria delle culture borghesi.

Amore, affetti, sentimenti sono un orizzonte percepito soggettivamente come conquista ma – nel IV sec. a.C. come oggi – delinano di fatto lo spazio entro cui un sistema socio-politico irrigidito confina le potenzialità di azione dell'individuo. Ecco perché l'amore, in particolare l'amore eterosessuale corrisposto e avviato verso la stabilità matrimoniale, è diventato il valore fondante dell'identità nella cultura borghese⁸¹: dall'esclusività apicale di questo amore come valore identitario si misura il totalitarismo

⁷⁹ Per la nozione e la discussione degli impliciti politici del «reproductive futurism» vd. EDELMAN 2004, 1 ss.

⁸⁰ Naturalmente per commedia latina si intende Terenzio più che Plauto: come mostra JAMES 2020, in Plauto si assiste al tentativo sistematico di marginalizzare o depotenziare il *marriage plot*, che si risolve ancora una volta nella tensione tra elementi culturalmente e ideologicamente disomogenei.

⁸¹ Una decostruzione sistematica degli addentellati ideologici dell'amore romantico in BEN-ZE'EV, GOUSSINSKI 2008.

del sistema economico e socio-politico relativo, che ha a cuore la teleologia riproduttiva familiare come mezzo essenziale per la conservazione nel tempo dell'ordine sociale. Questa ideologia è alla base della norma sociale prevalente ancor oggi, che spaccia obiettivi esistenziali stereotipati come unica e naturale realizzazione di libertà individuale e fa della ricerca di autenticità idiosincratica un modello da proporre alle masse. Ma lo era già nel mondo ellenistico: superata ormai in modo definitivo la democrazia diretta della *polis*, all'individuo non resta che la libertà di realizzare, nella sua sfera privata, il solo obiettivo compatibile senza residui con le esigenze di conservazione del sistema (come recitava una vecchia pubblicità di un modello di auto particolarmente taylorizzato: «Potete averla di qualsiasi colore purché nera»). Di questi ideali, che con alti e bassi hanno attraversato la cultura occidentale e durano ancora oggi, Menandro è, se non certamente l'inventore, il primo significativo testimone letterario.

Nel passaggio dall'*archaia* alla *nea*, del resto, questo spostamento dal politico al privato (un privato che è in apparenza individuale ma in realtà conforme a un generico ordine antropologico) corrisponde alla trasformazione, graduale ma profonda, del destinatario implicito dei drammi comici ateniesi⁸². Al tempo

⁸² Destinatario implicito è usato qui come equivalente del 'lettore implicito' nella prospettiva del *reader-response criticism*; non si tratta dunque di una figura personale, ma di una struttura testuale, che viene presupposta dal e cifrata nel testo, e che dà luogo agli atti strutturati necessari per la sua decodifica (ISER [1976] 1978). Anche se il destinatario implicito è chiaramente distinto dal suo corrispettivo empirico, la sua articolazione nel testo riflette nondimeno la visione dell'autore, che ne modula i tratti in base alla sua anticipazione delle capacità di comprensione del suo uditorio. In tal senso la 'costruzione dell'uditorio' (PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA [1958] 1966) di Aristofane è radicalmente diversa da quella di Menandro, nonostante la relativa continuità del contesto teatrale. Peraltro gli studi menandrei si sono occupati soprattutto della ricostruzione storico-sociale del pubblico (ROSIVACH 2000), anche se talora con uno sforzo di rendere conto della dimensione estetica (CIESKO 2004 approfondisce ad es. le aspettative del pubblico, benché in una prospettiva solo in senso molto lato riconducibile all'estetica della ricezione). Talora, per giunta, la sociologia del pubblico derivata dall'analisi dei testi fa leva su principi ermeneutici elementari e piuttosto discutibili: P.G.McC. BROWN 1993, ad esempio, si chiede «how much of a barrier» creasse nel pubblico la percezione dei personaggi di Menandro come appartenenti a una ristretta élite socio-economica. L'assunto che la rappresentazione delle vicende di un'élite crei una barriera o una difficoltà di identificazione in un pubblico di ceto medio equivale più

di Menandro il pubblico presupposto dal dramma non è più lo specchio di una collettività municipale (ché tale era la *polis* ateniese, benché a capo di una vasta lega di tipo imperiale); la *nea* è ormai un prodotto di esportazione, rivolto a un pubblico compiutamente internazionale e panellenico⁸³. Sono ormai ben lontane le parole di Diceopoli negli *Acarnesi* (vv. 504-5: Ἀὐτοὶ γὰρ ἐσμὲν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών, | κοῦπω ξένοι πάρεσιν, «Siamo tra noi, questo è l'agone delle Lenee, gli stranieri non ci sono ancora»), in cui la sottolineatura di quello specifico contesto festivo evidenzia la dimensione comunitaria e municipale del dramma. In circa cento anni il destinatario implicito dei testi messi in scena nel teatro di Dioniso si è completamente trasformato: esso non è più l'Ateniese medio, ma l'uomo medio di un contesto ben più ampio, cittadino di un'*oikoumenē* in cui doveri etici verso la famiglia e la società hanno occupato il posto per molti versi vacante dell'azione civica e politica.

L'analisi dell'ideologia implicita nel *gamos* dell'*archaia* e della *nea* può finalmente convergere con la riflessione avviata sulle strutture temporali della commedia antica. Il dato fondamentale è l'*opposto* orientamento temporale presupposto dal *gamos* nei due modelli di commedia. Il *gamos* di Aristofane premia l'azione di un vecchio che raggiunge l'appagamento sessuale come sineddoco di un successo indifferenziato; esso ha quindi una dimensione tendenzialmente regressiva, perché assume i tratti di un ringiovanimento funzionale o simbolico che resta molto marcato anche in assenza di un ringiovanimento letterale⁸⁴. Il carattere antirealistico del *gamos* aristofaneo impedisce di riferirlo al coevo uso matrimoniale, in

o meno a postulare che i tabloid sulla vita dei reali abbiano il loro destinatario ideale nell'alta aristocrazia.

⁸³ Le informazioni in nostro possesso sull'esportazione di drammi attici fuori da Atene, verso la Grecia continentale e l'Occidente greco, sono scarse e di non semplice interpretazione. Sul problema vd. LE GUEN 1995; HANDLEY 1997; DEARDEN 1999 e 2012, nonché, soprattutto, i dati resi disponibili da CSAPO, WILSON 2020; la diffusione di testi ateniesi – anche comici – al di fuori di Atene è presupposta anche dalle tesi di TAPLIN 1993 e 2007.

⁸⁴ Questo aspetto è messo ben in evidenza da PADUANO 2007a. Sul ringiovanimento dell'eroe come *renversement*, FABBRO 2013a (sul Filocleone delle *Vespe*); un'interpretazione rituale in BOWIE 1987.

cui il marito era di norma più vecchio della moglie. Quella pratica sociale prevede uno sposo adulto, in genere intorno alla trentina, e una sposa adolescente o comunque più giovane, mentre l'eroe aristofaneo è ben oltre l'età del matrimonio (lo dimostra il fatto che egli è di solito già sposato e con figli adulti). Ma, soprattutto, la vecchiaia dell'eroe di Aristofane è in primo luogo un dato simbolico, non fisico o anagrafico. Nel suo caso, dunque, il *gamos* va inteso come un significante idoneo a segnalare la dimensione *trasgressiva* del suo appagamento e della sua realizzazione pulsionale. In altre parole, il *gamos* aristofaneo, sintesi della paradossale felicità del vecchio 'ringiovanito', è il segno del coronamento di un percorso di esplorazione dell'alternativo, che in termini freudiani si potrebbe largamente ricondurre a una forma di 'ritorno del represso'⁸⁵.

Se il *gamos* del vecchio in Aristofane è il segno di un'utopia antirealistica, il *gamos* del giovane nella commedia posteriore sancisce invece il trionfo della norma culturale. Il *gamos* di Menandro e della *nea* premia infatti il 'naturale' sviluppo di un giovane lungo i binari prescritti per lui dalla norma sociale. Se, in termini di *reader-response*, l'effetto estetico della commedia aristofanea è spingere a desiderare il rovesciamento dello *status quo* in nome delle esigenze incontenibili dell'individuo, quello della *nea* realizza il subdolo obiettivo di spingere a desiderare le forme stesse in cui si realizza la repressione del collettivo sull'individuale (questo, se si nota, è ciò che davvero realizza l'ideologia del grottesco bachtiniano, mentre l'individualismo aristofa-

⁸⁵ L'applicazione all'analisi letteraria del concetto freudiano di 'rimozione' (*Verdrängung*), ovvero del concetto di 'repressione', che ne rappresenta l'equivalente sul piano sociale, è piuttosto complessa; una visione critica sulle diverse opzioni ermeneutiche di ispirazione freudiana è offerta da ORLANDO 1985. In questo passaggio della mia analisi presuppongo però più precisamente la nozione di letteratura come 'ritorno del represso' articolata da Orlando in una serie di studi degli anni Sessanta e Settanta (vd. in particolare ORLANDO [1965, 1973²] 1992). Alla base della prospettiva freudiana del discorso critico di Orlando, il 'ritorno del represso' va individuato nelle tensioni che caratterizzano le dinamiche della significazione letteraria, e dunque non limitato alla tematizzazione di conflitti tra soggetti repressivi e contenuti repressi. Nel caso che stiamo considerando, il ritorno del represso consiste appunto nello spazio che solo la letteratura è in grado di dare all'articolazione discorsiva di contenuti altrimenti incompatibili con il discorso sociale condiviso (ad esempio l'esplorazione della controtuitiva vitalità del vecchio).

neo è in ultima analisi antigrottesco: vd. DELL' AVERSANO 2016). Sul piano semiotico, questa differenza emerge dal fatto che il *gamos* di Aristofane è allegorico (la ierogamia di *Pace* e *Uccelli*, ma anche le unioni con *Spondai* e *Diallagē* in *Cavaliere* e *Lisistrata*), o più semplicemente metonimico (la componente sessuale del *kōmos* nelle sue varie forme), mentre in Menandro esso si dà solo *in senso letterale*: nel *Dyskolos*, per limitarsi all'esempio più accessibile, il momento euforico che segna la fine della commedia coincide con la festa di nozze che corona la finzione drammatica (vv. 935-64).

Questa divergenza impone dunque una distinzione più sfumata delle componenti sociali *vs* individuali nelle due forme drammatiche: il piano dell'utopia aristofanea è infatti pubblico sul piano letterale (tutti si stringono intorno all'eroe per celebrarne festivamente il trionfo) anche se sul piano simbolico esso investe prioritariamente la dimensione soggettiva dell'*individuo* (l'itinerario che ha portato a quel trionfo è un itinerario di *realizzazione egocentrica*, anche se il beneficio viene esteso a una collettività che si irraggia dall'eroe). Dunque anche se il *gamos* in Aristofane appare un'azione pubblica sul piano letterale, del tutto privata (cioè egocentrica, individualistica) è la sua valenza in termini simbolici. Nella *nea*, viceversa, il *gamos* è un fatto privato in senso letterale (le nozze riguardano una persona e una famiglia), anche se pubblica è la dimensione in cui esso dispiega il suo pieno significato (in quanto attuazione di una norma sociale). Si tratta di una chiara manifestazione di potere biopolitico, nei termini del pensiero di Michel Foucault ([1978-1979, 2004] 2008): rappresentando le peripezie di un desiderio 'spontaneo' rivolto verso obiettivi chiaramente prosociali, la norma culturale promuove un processo di soggettivazione dell'individuo che fa leva su modelli vincolanti di comportamento, che vengono costruiti come oggetti di un desiderio idiosincratico anche se agiscono come forme di prescrizione universale⁸⁶.

⁸⁶ Piuttosto che riferito alla sola dinamica della riproduzione del corpo civico democratico, come propone LAPE 2004, 99 ss.

4. *La linearità non storica del tempo nella nea*

Le considerazioni svolte finora mostrano, sulla base del confronto tra i codici della commedia attica antica e nuova, quanto divaricate siano le rispettive tendenze ideologiche. Con quest'ultimo termine indico, si ricorderà (vd. *supra*, par. 1), una variabile largamente indipendente dagli obiettivi politici attribuibili ai singoli autori o ai singoli testi⁸⁷: si tratta piuttosto di un insieme di segnali che caratterizzano un genere letterario nel suo complesso, e che vengono rivelati in particolare dalla struttura delle sue convenzioni. Tra queste convenzioni ha appunto un ruolo di rilievo l'orizzonte temporale della vicenda.

Alcune differenze sono macroscopiche: l'azione dell'*archaia* è dominata in genere da un protagonista anziano, e la vicenda drammatica ha forti connotati regressivi, con alcuni elementi che rimandano a volte alla ciclicità del tempo stagionale⁸⁸. Viceversa, il personaggio al centro della vicenda⁸⁹, nella *nea*, è un giovane che si sforza di realizzare un desiderio amoroso. Questa trama-tipo appare pertanto orientata linearmente verso il futuro⁹⁰.

In prima battuta, l'evidenza testuale sembrerebbe confermare entrambe queste posizioni. Nelle trame di Menandro la solida-

⁸⁷ La precisazione è necessaria, vista la tendenza a confondere l'ideologia del genere della commedia antica con il conservatorismo politico di Aristofane (per decenni un vero dogma critico, a partire da DE STE. CROIX 1972, "Appendix" xxix, poi rivisto ma fondamentalmente confermato da HEATH 1987; un parere radicalmente opposto, ancorché non pienamente condivisibile, si trova oggi in SIDWELL 2009). Un'illuminante esplorazione del concetto di 'ideologia' in EAGLETON 1991.

⁸⁸ La più chiara descrizione del tempo aristofaneo come tempo regressivo è di PADUANO 2007a, che mantiene comunque l'atteggiamento regressivo ben distinto dalla circolarità propria del rito (e dal ritmo naturale che il rito presuppone); per il rapporto fra tempo regressivo e ciclo stagionale in Aristofane si veda invece il contributo in questo volume di A. BIERL, *infra*, pp. 255-98, con ampi riferimenti bibliografici.

⁸⁹ Quello che FRYE 1957, 167 chiama «technical hero» proprio per l'assenza di spessore drammatico e caratteriale; LAPE 2004, 30 enfatizza la dimensione omosociale del sistema dei personaggi (un portato inevitabile della prospettiva patriarcale, aggiunge), e osserva come ai protagonisti basti essere «who they already are» per conseguire i loro obiettivi. L'attenuazione del ruolo protagonista nella *nea* è discussa anche *infra*, pp. 200-2.

⁹⁰ L'orientamento futuristico della trama comica è ampiamente valorizzato da FRYE 1957 nell'ambito della sua teorizzazione del genere, estremamente influente nei decenni successivi e per molti aspetti considerata ancor oggi produttiva.

rietà mobilitata dalle peripezie di personaggi giovani è improntata al futurismo (EDELMAN 2004): i valori positivi si identificano con la realizzazione delle potenzialità dei giovani e la perpetuazione del sistema familiare. In Menandro ciò che deve ancora venire è più importante di ciò che è stato, e la gioia sembra sempre dipendere da un'aspettativa di sviluppo piuttosto che dal recupero di una beatitudine pregressa. In Aristofane, al contrario, la direzione del progetto è chiaramente regressiva, a partire dal fatto che il protagonista è anziano e pertanto il suo destino è culturalmente dissociato dalle possibilità di sviluppo più convenzionali. Questa differenza permette di apprezzare uno dei punti più delicati della connessione tra forma letteraria e ideologia. L'ubiquità del protagonista giovane, nella storia della letteratura occidentale, invita infatti a considerare con attenzione casi eccezionali come la commedia di Aristofane. Alla base della 'regola' del giovane come soggetto idealtipico di una vicenda narrativa o drammatica c'è un fatto molto semplice, macroscopico ma paradossalmente invisibile: interessante sul piano letterario è solo il destino di un personaggio che nella costruzione della cultura risulti soggetto al divenire e pertanto capace di accogliere nella sua storia personale le trasformazioni e le peripezie che sostanziano la vicenda. La struttura delle narrazioni o delle vicende drammatiche riposa insomma su quello che potremmo chiamare 'assioma di trasformazione', e che consiste nell'attribuire a un personaggio la potenzialità, appunto, della trasformazione esistenziale. Ora, il dato culturalmente più rilevante, e ideologicamente più insidioso, è proprio il fatto che in base alla norma culturale la potenzialità è una prerogativa che viene attribuita *in modo esclusivo* al giovane. Benché sia ovvio, a una considerazione razionale, che ogni individuo empirico ha potenzialità di trasformazione fino al momento della morte, questa constatazione confligge con le esigenze di conservazione dell'ordine sociale. I sistemi sociali sarebbero infatti enormemente compromessi da un senso comune condiviso secondo cui si consideri 'normale' per un individuo mantenersi plastico, e pertanto esistenzialmente instabile, dalla nascita alla morte. Per poter garantire il

rispetto generalizzato delle norme e l'omogeneità prevedibile dei comportamenti, i sistemi culturali hanno bisogno della fissità identitaria degli individui, e spingono perché questo bisogno venga avvertito e fatto proprio da ciascuno. La norma culturale scongiura il rischio dell'instabilità avallando l'idea che la trasformazione sia una prerogativa esclusiva del giovane in quanto soggetto sociale non ancora maturo. Al centro dell'immaginario letterario si collocano dunque le trasformazioni di un giovane che, guarda caso, viene accompagnato in un percorso che va da un'identità incompiuta e pertanto ancora plastica a quella invece più stabile del soggetto a pieno titolo. Questa prospettiva antropologica accomuna una varietà di generi letterari che vanno dalla commedia nuova al *Bildungsroman*. Anche nei modelli archetipici della narrazione occidentale, l'*Iliade* e l'*Odissea*, l'eroe protagonista può essere o un giovane come Achille, che il racconto segue verso il compimento del suo destino, oppure un eroe maturo, come Odisseo, le cui vicende sono sì straordinariamente varie e avventurose, ma si configurano come una trama regressiva: la storia di Odisseo è un *nostos*, cioè il ritorno a una stabilità preesistente, non la costruzione di una nuova stabilità. La trama della *nea* conferma, in modalità lieta, questo stereotipo: i giovani agiscono lungo un percorso progressivo, mentre i vecchi si fanno da parte, o al limite recuperano in forma più completa il godimento di beni di cui già disponevano (esempio: Demea nella *Samia*). La trama di Aristofane è l'esatto contrario di questa dinamica (che coincide invece con la felicità sovraindividuale del grottesco bachtiniano): i vecchi vanno avanti e conquistano gioie mai godute, i giovani, che per lo più sono solo rivali o disturbatori, si fanno da parte rinunciando al privilegio biologico, sociale e culturale.

Una prova indiretta di ciò sta nel diverso significato che assume l'infanzia nelle due forme di commedia: i bambini, o meglio i *neonati* (cioè soggetti sociali sostanzianti di pura potenza, non ancora attuata in una particolare realizzazione), sono un elemento ricorrente e strutturalmente rilevante nelle trame della *nea* (si pensi a *Epitrepontes* e *Samia*, ma numerosi

sono gli esempi da adattamenti latini, dall'*Aulularia* al *Truculentus*, dall'*Andria* all'*Hecyra*), mentre essi sono assenti o quasi in Aristofane: i soli neonati menzionati o portati in scena, significativamente, sono oggetti di dissimulazione o di finzione, come, nelle *Tesmofoiazuse*, il bambino comprato spacciato per figlio legittimo (vv. 502-16) o l'otre di vino che simula il piccolo Oreste nel *Telefo* (vv. 690 ss.), riproponendone un trattamento parodico che era già negli *Acarnesi* (vv. 326 ss.); persino nella *Lisistrata* i neonati e il parto sono solo millantati (vv. 742-55). Anche i pochi personaggi bambini, in Aristofane, hanno un ruolo episodico e chiaramente subordinato al conseguimento dell'effetto comico immediato o all'azione delle figure principali (si pensi alle figlie del Megarese negli *Acarnesi*; ai figli di Trigeo, Lamaco e Cleonimo nella *Pace*; al figlio di Cinesia e Mirrina nella *Lisistrata*).

Il dato forse più significativo è che in Aristofane neonati e bambini sono assenti dal *kōmos* finale, e non permettono quindi di esprimere un richiamo al futurismo riproduttivo proprio nel momento cruciale della chiusa: nella ierogamia della *Pace* l'idea di procreazione, che pure è rilevante in contesto epitalamico, e che era stata menzionata indirettamente da Ermes quando aveva invitato Trigeo a ritirarsi in campagna con Opora e a fare con lei tanti bei «grappoli» (*Pax* 708), viene generalizzata, all'inizio del momento propriamente epitalamico del *kōmos*, come parte di un recupero della fertilità di interesse collettivo: la preghiera che il Corifeo invita tutti a rivolgere agli dei in *Pax* 1321-5 si riferisce dapprima in generale alla ricchezza (v. 1321), poi a cereali vino frutti (vv. 1322-4), e infine alla fertilità delle donne: τὰς τε γυναιῖκας τίκτειν ἡμῖν, «che le nostre donne possano figliare» (v. 1325). Alla coppia formata da Trigeo e Opora competono quindi brevi accenni formulati anch'essi in chiave agricola, ma in essi la gioia degli sposi appare essenzialmente sessuale, senza più riferimenti alla procreazione: vv. 1346-8: Οἰκήσετε γοῦν καλῶς | οὐ πράγματ' ἔχοντες, ἀλ- | λὰ συκολογοῦντες, «Vivrete felici, senza pensieri, godendovi il frutto del fico»; 1351-2: Τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ, | τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῦκον, «Lui ce l'ha

grande e grosso, lei ce l'ha dolce come un fico». Con queste premesse, non sorprende che nella ierogamia degli *Uccelli*, lontanissimi dalla dimensione rurale, il riferimento alla possibile prole sparisca del tutto (vv. 1720-65).

L'innegabile orientamento verso il futuro riconoscibile nelle trame e negli atteggiamenti della *nea* va dunque ricondotto non tanto a una mimesi della temporalità lineare propria dell'esperienza ordinaria dell'individuo, quanto alla riproposizione esemplare di un modello di comportamento orientato sì linearmente nell'arco dell'azione drammatica, ma inscritto in una temporalità iterativa più ampia⁹¹: la sola progressione davvero illimitata è la successione sovraindividuale delle generazioni (un altro elemento chiave del grottesco bachtiniano), mentre l'esperienza del singolo, che viene armoniosamente sostituito da un equivalente successore generazionale, è organizzata in modo chiaramente iterativo.

L'azione del dramma rappresenta il momento saliente di una vita che scorre su un binario già tracciato, e la sua salienza, come abbiamo visto nell'*Aspis*, si configura come mera deviazione episodica da un preesistente percorso di *progettualità ordinaria*. Un altro aspetto importante è che il progetto individuale coincide con il progetto collettivo, l'idiosincratico con l'istituzionale: le inclinazioni amorose dei giovani si allineano ai progetti matrimoniali della famiglia, riconducendo la volontà di realizzazione individuale nel solco di una progettualità retta dalla norma sociale. La linearità della *nea* si configura pertanto come una progressione ciclica, o meglio spiraliforme, dove ogni anello completa il giro dell'esperienza individuale lungo un percorso filogenetico di continuità potenzialmente illimitata.

⁹¹ LAPE 2004, 24 dà a mio giudizio troppo peso al modello di Frye, secondo cui la commedia costruisce un ordine sostanzialmente nuovo alla fine del dramma: «The resolution of the comic problem, whether it involves removing obstacles or winning over initially intractable blocking characters, brings with it the foundation of a new society free from whatever injustices and illusions initially held sway». A me sembra al contrario che la trasformazione sia minima, e colleghi momenti sostanzialmente omogenei attraverso una peripezia causata da ostacoli estrinseci e occasionali; il problema è approfondito oltre, n. 123.

Che questa continuità sia stata modellizzata in prevalenza all'insegna della rivalità edipica, come ad esempio nelle teorie psicoanalitiche della commedia⁹², non deve trarre in inganno: è bensì vero che alla radice della commedia nuova si riconosce lo scontro dialettico tra padri autoritari e figli scapestrati, ma si tratta di una evidente dialettica posizionale, da cui appare rafforzata la dimensione ciclica con cui si avvicinano le generazioni. Ne fornisce una prova un passo dello *Pseudolo* plautino che a mio giudizio dovrebbe essere chiamato in causa più spesso nelle riflessioni generali sulla commedia nuova (vv. 436 ss., ed. Lindsay):

SI. *Vetu' nolo faciat. CA. At enim nequiquam nevis;
vel tu ne faceres tale in adulescentia.
probum patrem esse oportet qui gnatum suum
esse probiorem quam ipse fuerit postulet.
nam tu quod damni et quod fecisti flagiti
populo viritim potuit dispertirier.
idne tu mirare, si patrissat filius?*

SIMONE Non voglio che [mio figlio Calidoro] faccia una cosa stantia.
CALLIFONE Puoi anche non volerlo, ma è inutile; oppure tu stesso non avresti dovuto fare cose simili da ragazzo. Solo un padre virtuoso può pretendere che suo figlio sia più virtuoso di quanto lui stesso non sia stato. Con i malestri e le mascalzionate che hai fatto tu da giovane ci si potrebbe fare una distribuzione annonaia. Come fai a meravigliarti se tuo figlio si comporta come il padre?

Nel dialogo il *senex* comprensivo Callifone esorta il *pater* argigno Simone a essere più indulgente nei confronti del figlio innamorato di una cortigiana, e gli ricorda le sue trascorse scapestraggini. Il richiamo ironico alla stabilità della 'natura umana', che postula che tutti i giovani trasgrediscano sempre nello stesso modo, rende evidente la conformità del vecchio alla norma culturale, che ad ogni età attribuisce prerogative specifiche, senza alcun riguardo per la continuità o la coerenza caratteriale: Simone, infatti, si è trasformato senza residui dall'*adulescens* intemperante che era una volta in un *senex* fustigatore. Il fatto stesso che

⁹² Penso soprattutto a MAURON 1964, discusso e integrato in PADUANO 1973, 120 ss.

egli non sappia offrire un motivo articolato per la sua severità è prova del carattere culturalmente determinato della sua posizione, come di quella del figlio. Nel passaggio tra una generazione e l'altra le posizioni di padre e di figlio alimentano una dialettica che si mantiene costante in astratto, mentre gli individui vi prendono parte, a seconda dell'età, prima in un ruolo poi nell'altro. In un quadro del genere, proprio la trasgressione presente del ragazzo è pertanto garanzia del suo aproblematico inserimento futuro come uomo ponderato e morale (un giorno anche Calidoro avrà un figlio da reprimere). Essere un giovane normale, anche nella trasgressione, è pertanto la migliore garanzia di continuità, e non a caso Callifone si serve di un verbo (*patrissat*) che esprime sul piano letterale l'imitazione del proprio padre⁹³, mentre sul piano simbolico richiama la garanzia di continuità garantita dalla somiglianza dei figli ai propri padri (il cui *venir meno* connota, si ponga mente, la degradazione dell'età del ferro: cfr. Hes. *Op.* 182). Insomma, non deve sorprendere la radicale metamorfosi di Simone nel tempo, in quanto essa è funzionale alla vicenda socialmente normativa delle generazioni; la mimesi stilizzata della commedia, nel cogliere ed enfatizzare la stridente incoerenza caratteriale di un'età con un'altra, non fa altro che avallare e naturalizzare il primato della conformità categoriale: la norma sociale è soddisfatta quando ciascuna età si mantiene conforme alle prerogative che la cultura le attribuisce, a prescindere dalla coerenza caratteriale.

A questa temporalità iterativa e all'ideologia 'filogenetica' che essa esprime non può che far riscontro, sul piano delle strutture drammatiche, un radicale depotenziamento dell'individualità eroica, che resta una peculiarità irripetibile della commedia attica antica. Nella formula *menandrea*, il ruolo attanziale del prota-

⁹³ Nella traduzione italiana non è possibile mantenere l'ambiguità di una lingua priva di articolo come il latino, dove quindi l'espressione *si patrissat filius* può riferirsi indistintamente sia al caso individuale discusso («se tuo figlio si comporta come il padre», il senso prevalente in base all'uso) che a un evento generalizzato («se un figlio si comporta come il padre»). In quest'ultimo caso, ovviamente, il fatto privato si troverebbe riassorbito nell'orizzonte di una normalità ulteriormente rassicurante.

gonista è a stento riconoscibile nella stereotipa figura del giovane innamorato⁹⁴, che non di rado si mantiene ai margini dello spazio drammatico: l'eroe menandro è, come afferma Moschione nella *Samia*, semplicemente un uomo qualunque (τῶν πολλῶν τις ὧν, «uno dei tanti», v. 11); l'adesione empatica nei suoi confronti non è più mobilitata dalla tellurica energia del desiderio che promana dall'eroe aristofaneo, bensì dalla sua corrispondenza a un profilo generico di uomo medio; in alcuni casi questa vaghezza caratteriale viene ispessita da un conflitto morale interno al personaggio, che appare tanto più complesso quanto più solcato dalle contraddizioni e dalle insicurezze. È il caso del rimorso che porta alla riconsiderazione di sé e delle proprie azioni, come nel Carisio degli *Epitrepontes*, che si pente di aver condannato sua moglie Panfila per una colpa da cui lui stesso non è immune; o nel soldato Polemone della *Perikeiromenē*, che rimpiange la propria violenza impulsiva ai danni della concubina Glicera⁹⁵.

La frammentazione psicologica del personaggio trova corrispondenza nella gestione dei ruoli attanziali, rispetto ai quali tratti morali e responsabilità drammatiche risultano talvolta non allineati. Nel *Dyskolos*, ad esempio, al centro dell'attenzione si trova il vecchio Cnemone, che però ha il ruolo drammatico dell'antagonista⁹⁶. Nonostante ciò, Cnemone è il protagonista morale della commedia, e non solo perché le dà il titolo ma perché la sua *peripeteia*, in cui il misantropo riluttante ammette i propri errori, è molto più interessante e rilevante che non la fortuita circostanza che conduce al doppio *gamos* di Sostrato e di Gorgia. Il protagonista menandro sembra insomma ricavare la sua forza e il suo interesse proprio dalla sua frammentazione interna, e questo spiega altresì perché in Menandro nessun personaggio si affermi mai sugli altri in modo da renderli meri complementi funziona-

⁹⁴ FRYE 1957, 167: «The technical hero and heroine are not often very interesting people: the *adulescentes* of Plautus and Terence are all alike, as hard to tell apart in the dark as Demetrius and Lysander, who may be parodies of them».

⁹⁵ Sulle trame di riconciliazione vd. WEBSTER 1960, 3-25.

⁹⁶ Il parallelismo non solo psicologico ma drammaturgico e strutturale tra Cnemone nel *Dyskolos* e Filocleone nelle *Vespe* è studiato da PADUANO 2014.

li, come avviene di norma in Aristofane. L'azione menandrea è distribuita in un sistema di forze complesso dove diversi fronti di conflitto tendono verso la conciliazione. Se in Aristofane lo scontro è fra un individuo positivo e il mondo che lo opprime, in Menandro l'azione positiva è portata avanti piuttosto da un sistema di forze sociali coordinate, dove l'iniziativa o le qualità morali del singolo, come Criside nella *Samia*, funzionano proprio perché sono assecondate da altri individui buoni o dalla fortuna.

Il depotenziamento del ruolo eroico è evidente anche nelle strutture della *palliata* romana, che pure non si mantengono sempre fedeli alla formula menandrea. In Plauto, ad esempio, l'interesse per il *gamos* e la sua portata ideologica appaiono tendenzialmente marginalizzati, anche se il *marriage plot* fornisce in un modo o nell'altro l'ossatura della vicenda⁹⁷. Nella commedia plautina torna a farsi strada l'accezione metonimica del *gamos*, che si risolve non di rado in un successo amoroso senza matrimonio, tra un cittadino e una schiava, in genere una meretrice⁹⁸. Nel complessivo ridimensionamento del *marriage plot*, Plauto rinuncia altresì al complesso sistema di forze tipico di Menandro, collocando al centro dell'azione un binomio padrone/servo, o meglio giovane innamorato e servo furbo. È interessante notare che in questo Plauto si mostra capace di combinare il prototipo menandro della trama amorosa con una struttura drammatica che ricorda per alcuni tratti la commedia eroica di Aristofane. Il sinolo di azione e gratificazione che definiva il protagonista aristofaneo si scinde ormai (sulla scorta di avvisaglie presenti già nelle *Rane* e nel *Pluto*) in questo binomio così peculiare della *palliata* plautina e della tradizione successiva. Non c'è da farsi illusioni, però: lungi dal sostituire *in toto* l'eroe comico della commedia antica, il binomio padrone/servo non fa che confermare la tendenza della *nea* verso il depoten-

⁹⁷ Con poche eccezioni, come i *Captivi*. JAMES 2020 ricollega persuasivamente il disinteresse di Plauto per la celebrazione dei valori civici con la sua identità eccentrica e composita nell'orizzonte sociale romano.

⁹⁸ Ad esempio *Asinaria*, *Bacchides*, *Mercator*, *Miles Gloriosus*, *Mostellaria* e *Pseudolus* non si concludono con un matrimonio perché la ragazza coinvolta nella storia d'amore è una *meretrix* socialmente inadatta all'unione legittima.

ziamento del ruolo eroico: in questo caso il 'protagonista quanto ai fini', cioè il giovane spasimante sprovveduto, si trova ad essere progressivamente impoverito di tratti individuanti⁹⁹. Il disinteresse plautino per i personaggi cui compete l'esperienza dell'unione amorosa è a volte particolarmente marcato: si pensi solo alle commedie in cui, a fronte di una movimentata trama di inganni, non solo la fanciulla amata ma a volte anche il giovane che cerca di conquistarla restano tutto il tempo fuori scena¹⁰⁰. Viceversa, il 'protagonista quanto ai mezzi', cioè il servo imbroglione e creativo, è un soggetto sociale privo di *full membership*¹⁰¹, talché le sue prodezze rocambolesche non raggiungono mai il livello di un'autonoma manifestazione di volontà: lo schiavo è infatti un non-soggetto, vale a dire una figura priva di qualsiasi titolarità¹⁰², e di conseguenza le sue azioni non saranno mai autonome affermazioni di soggettività, ma solo *strumento* subordinato a fini altrui. Al di là dell'occasionale affrancamento (che comunque è tutt'altro che obbligatorio e può essere bellamente dimenticato, come alla fine

⁹⁹ Come osserva LAPE 2004, 30, la dimensione omosociale della commedia menandrea, in cui l'innamorato conquista la ragazza amata semplicemente meritandosi l'approvazione di altri uomini, «requires only that the protagonists be who they already are». La stabilità di carattere è in pregnante correlazione, a mio giudizio, con la sostanziale staticità dei sistemi sociali e culturali presupposti dal 'divenire' della trama (su questo punto si veda oltre, la conclusione di questo stesso paragrafo).

¹⁰⁰ È quanto avviene nella *Casina*, ad esempio, dove nessuno dei due giovani innamorati compare mai sulla scena (per un'ipotesi sull'entità dell'elaborazione plautina rispetto a questo elemento del modello vd. ARNOTT 2003).

¹⁰¹ Harold Garfinkel e Harvey Sacks usano il termine *membership* per designare la categoria dei membri a pieno titolo di un gruppo sociale, a cui spetta pertanto il pieno godimento dei diritti («I use the term 'competence' to mean the claim that a collectivity member is entitled to exercise that he is capable of managing his everyday affairs without interference», GARFINKEL 1967a, 57 n. 8; si veda anche GARFINKEL, SACKS 1970, 342) e che si definisce in opposizione alle categorie marginali dei soggetti immaturi (che sono esclusi temporaneamente dal godimento dei diritti) o devianti (che ne sono invece esclusi definitivamente); nella cultura occidentale contemporanea, i parametri che lo definiscono sono adulto, maschio, bianco, eterosessuale, cittadino del paese in cui abita, di classe media, non disabile; questa definizione si discosta in maniera appena percettibile da quella valida nel mondo classico, che era adulto, maschio, attivo nel rapporto sessuale, libero, cittadino, non disabile.

¹⁰² Lo studio fondamentale sulla sociologia della schiavitù, PATTERSON 1982, la definisce appunto come «social death», cioè come assenza o perdita di titolarità all'azione sociale.

del *Poenulus*), l'ideatore di tanti meravigliosi intrighi non potrà ricavare dal proprio ingegno alcun tipo di vantaggio personale, e dunque alcun tipo di effettiva presa sul piano della storia.

Che il servo plautino sia stato, con ottime basi testuali, esaltato come figura demiurgica conferma indirettamente la subdola efficacia dell'ideologia latente nelle strutture formali: il servo è senz'altro un demiurgo, ma *chi* vorrebbe mettersi al suo posto? Il servo è infatti solo un demiurgo *self-effacing*, che determina le azioni altrui senza potervi mai prendere parte in modo organico, e che è in grado di procurare godimento a tutti, tranne che a se stesso¹⁰³: c'è forse un profilo più distante dalla *sostanza* dell'eroismo di Aristofane, pur nella somiglianza della *forma*? In Plauto, come nella *nea*, le azioni sociali che 'fanno storia', cioè quelle che contribuiscono a modificare stabilmente l'assetto delle realtà sociali e la definizione dei soggetti sociali, sono per definizione prerogativa dei liberi. Sposarsi, diventare adulto in modo culturalmente riconosciuto, è precisamente il modo in cui quel soggetto in formazione che è il giovane innamorato acquisisce lo statuto di membro a pieno titolo del suo gruppo sociale. Né è un caso che spesso queste nozze siano contratte con una ragazza inizialmente schiava o creduta tale ma riconosciuta poi libera come parte dello sviluppo della trama¹⁰⁴. Le dinamiche dell'intreccio puntano con ogni mezzo, come si vede, alla costruzione di quell'oggetto che la rappresentazione normativa costruisce come valore assoluto e oggetto di desiderio assiomatico e 'naturale': la costituzione di una cellula riproduttiva culturalmente *legittimata*

¹⁰³ Ancorché rari, peraltro, sono attestati casi di sdoppiamento del *gamos* padrone-servo: nel *corpus* plautino, ad esempio, tralasciando le 'nozze' tra schiavi presupposte o simulate nella *Casina*, o la trama del *Persa*, che si svolge tra personaggi di condizione servile, si può ricordare la *Rudens*, dove le nozze tra Pleusidippo e Palestra sono raddoppiate da quelle del servo Trachalione e dell'ancella Ampelisca, entrambi affrancati alla fine della commedia. La dialettica essere/non essere del rapporto libero/schiavo si trasforma così in una dialettica di classe (e si ricordi soprattutto che il liberto è sì libero, ma soggetto nei confronti del *patronus* a obblighi istituzionalmente meno definiti, benché culturalmente altrettanto stringenti di quelli dello schiavo: VEYNE [1985] 1987, 81 ss.).

¹⁰⁴ Menandro, ad es., adotta questo elemento per la trama del *Misoumenos*; Plauto, in modi più o meno credibili, per quella di *Casina*, *Cistellaria* (da Menandro), *Curculio*, *Poenulus*, *Rudens*.

del tessuto sociale. Ecco perché è fondamentale che l'azione principale nella trama si mantenga a vantaggio di soggetti giuridicamente liberi¹⁰⁵. Il giovane bellimbusto si dispera e ama, finché il suo 'strumento parlante' gli procura appagamento, mentre il servo si potrà dar da fare per disporre di tutto, ma potrà godere i frutti del suo ingegno solo per interposta persona (si osservi l'analogia fra la trama-tipo plautina e la fiaba popolare: la storia del *Gatto con gli stivali* non è altro che una variazione teriomorfa della commedia ad intrigo mossa dal servo furbo; il fatto che al posto di Pseudolo ci sia un gatto illumina la figura del *servus callidus* più di tante considerazioni filologiche...).

La visione del tempo propria della *nea* sembra dunque fondarsi sulla tendenza a 'negare il divenire', cioè a depotenziare le prospettive di trasformazione radicale cui accede un individuo fuori dal comune (come avviene in Aristofane) in favore della riconferma di uno *status quo* seriale e iterativo. È dunque questa dimensione ideologica a motivare in primo luogo lo specifico 'intimista' e 'borghese' della *nea*, cioè la sua scelta di rappresentare vicende di personaggi impegnati nella *performance* dell'identità ordinaria. Sul piano formale, invece, la negazione del divenire si serve degli strumenti cui ho accennato poc'anzi: il più accentuato è senz'altro l'assorbimento del ruolo eroico in un sistema articolato e unitario di personaggi che caratterizza la commedia menandrea (e quella terenziana, che ne conserva la fisionomia in modo più fedele rispetto a Plauto). Ma anche la pirotecnica introduzione plautina del binomio padrone/servo, pur con effetti estetici lontanissimi da Menandro, presuppone lo stesso quadro temporale: il personaggio che ha titolo a un effettivo passaggio di *status*, cioè il giovane padroncino innamorato, è spogliato di qualsiasi salienza individuale; a godere i frutti dell'azione è un

¹⁰⁵ Ai servi deve bastare una festa come quella alla fine dello *Stichus*, dove le sottolineature di differenza di classe sono tali che anche la dimensione carnevalesca è piuttosto ridotta. Le fantasie dello schiavo Gripo nella *Rudens* sembrano più vicine alle ambizioni del protagonista di Aristofane (vd. GRILLI 2021, 3.6), ma non a caso Gripo, in quanto promotore involontario della trama, e ostacolo al suo svolgimento, non è *a priori* oggetto della simpatia del destinatario.

profilo inane, una pura funzione sociale (il che ha il vantaggio non secondario di facilitare l'identificazione). Viceversa il *servus callidus* ha la più smagliante delle personalità, ma le sue azioni, per quanto utili e risolutive, sono strutturalmente inadatte ad esprimere la presa di una soggettività sul mondo¹⁰⁶. La statutaria mancanza di titolarità dello schiavo, infatti, ne fa un semplice tramite strumentale, soggetto di un'azione episodica, non 'storica'. In Plauto il binomio composto dal giovane innamorato e dal servo ingannatore si configura dunque come il fantasma scisso e impoverito dell'eroe comico dell'*archaia*: mentre il protagonista aristofaneo era un soggetto che costruiva se stesso intervenendo sulla realtà con le proprie azioni, o strumentalizzando i propri alleati (senza mai perdere l'adesione empatica del destinatario implicito), il padroncino amoroso della *palliata* plautina è ridotto a un *soggetto senza azione*, mentre il servo è *azione senza soggetto*. Dell'eroe attico più antico l'innamorato conserva la forma (l'orientamento verso l'obiettivo esistenziale) senza la materia (la sanguigna capacità di agire), il secondo la materia (la spregiudicatezza iconoclastica) senza la forma (la titolarità all'azione sociale). La visione del mondo della *nea*, nelle forme documentate dalle commedie di Menandro e di Terenzio e dalla *palliata* plautina, appare dunque volta a confermare la norma sociale come nucleo essenziale e non plastico della realtà: la scissione dell'attante eroico in due sub-attanti complementari (il giovane sprovveduto e il servo furbo) attribuisce implicitamente il vero ruolo protagonistico alle forze della norma sociale, che garantisce la perpetuazione organica dello *status quo*.

¹⁰⁶ Questa idea è tendenzialmente opposta alla *vulgata* plautina che esalta l'aggettività del *servus callidus*, innegabile vertice del sistema drammatico: sul tema vd. ANDERSON 1993. La figura dello «slave-rogue» sembra popolare anche al di là del *corpus* plautino (WRIGHT 1974), ed è stata messa in relazione con la composizione dell'uditorio plautino (RICHLIN 2014, 2017) oppure con un desiderio antiautoritario proiettivo anche dei destinatari di condizione libera (McCARTHY 2000). La mia interpretazione è più in linea con quella di H.N. PARKER 1989, che invece sottolinea la dimensione in ultima analisi conservatrice della tendenza del testo. L'apprezzamento della componente carnevalesca percorre invece gli studi plautini, almeno da SEGAL [1968] 1987 a DÖPP 1993.

È del tutto evidente, a questo punto, come i modelli disponibili nel codice della commedia nuova permettano di cifrare in modo subliminale una precisa ideologia: quelle che nell'*archaia* erano ancora tappe di un divenire eccezionale, di un'azione irripetibile e saliente capace di incidere con una trasformazione radicale nell'ordine delle *cose*, nella *nea* sono ridotte ad azioni apparenti, deviazioni episodiche e *self contained* da un percorso in ultima analisi refrattario alla trasformazione. Nel mondo di Aristofane la storia esiste, perché l'azione dell'uomo può cambiare il mondo; nel mondo di Menandro (e poi della commedia romana) la storia non esiste, perché il solo movimento possibile è il falso movimento del giro di giostra.

5. *Tempo lineare e tempo circolare in Aristofane*

Il tempo della *nea* segue, come abbiamo visto, un tracciato che sarebbe impreciso definire soltanto 'lineare': anche se i personaggi si trasformano e accedono a una nuova condizione, la loro esperienza si colloca sull'asse di una temporalità iterativa sovraordinata, che fa del loro percorso un anello di una spirale che si ripete in modo continuo. La linearità effettiva è dunque quella della spirale, che mantiene inalterate nel tempo le traiettorie percorribili, che vengono di volta in volta percorse da individui appartenenti a generazioni concatenate. Precisazioni non meno interessanti si possono ricavare da un esame ravvicinato della cornice temporale presupposta dalla struttura-tipo di Aristofane. Lo stesso atteggiamento regressivo, palese e prevalente in Aristofane, richiede infatti una considerazione più approfondita. Il punto da cui muove l'azione eroica nell'*archaia* non ha molto in comune con quello che caratterizza l'antefatto di Menandro: i beni oggetto della *quest* nel *corpus* di Aristofane presuppongono non tanto il compimento di un progetto ordinario già avviato nell'antefatto (come abbiamo visto ad esempio nell'*Aspis*), bensì il recupero di un ordine statico preesistente e purtroppo perduto. Quello stato d'ordine può essere memoria di esperienze vissute dai personaggi, come il godimento della pace nelle commedie

pacifiste (cfr. *Ach.* 32-3; *Pax* 572-4; *Lys.* 99-100), oppure ripristino di un passato ancora più remoto ma di prestigio indiscusso e tuttora vitale (come nei *Cavalieri* o nelle *Rane*; ma anche l'esito del *Pluto* si presenta come una correzione dell'originario arbitrio di Zeus, che in un passato mitico aveva accecato il dio della ricchezza, e si connota dunque come un percorso di restaurazione).

Innegabilmente regressivo, questo percorso sembrerebbe aval-lare l'idea di una temporalità ciclica di tipo 'stagionale'¹⁰⁷. Non è un caso che la gioia e il benessere associati al ripristino esisten-ziale vengano connotati in senso agricolo. Si pensi ad es. a *Pax* 550 ss., dove il ritorno di una Pace *σαπρᾶς* («matura», v. 554) viene salutato *πολλοστῶ χρόνῳ* (v. 559: «dopo molto tempo»; cfr. *διὰ χρόνου*, «dopo tanto tempo», v. 570; v. 603: *τὸν πολὺν τοῦτον χρόνον*, «tutto questo lungo tempo») da un Coro di agricoltori che si rallegra di poter rivedere le piante di fico messe a dimora tanto tempo prima (*ὡν νεώτερος*, «quando ero più giovane», v. 558), e di poter assistere al ripristino *τῆς διαίτης τῆς παλαιᾶς* (v. 572: «della vita di una volta»; cfr. v. 592: *πρὶν ποτε*, «al tempo di prima»). Il discorso si fa ancora più preciso ai vv. 987 ss., dove la lunga assenza di Pace è quantificata (v. 990: *τρία καὶ δέκ' ἔτη*, «tredici anni»)¹⁰⁸ e seguita da una rigenerazione che riattiva la vita precedente (v. 996: *πάλιν ἐξ ἀρχῆς*, «di nuovo da capo»), e si manifesta in primo luogo nell'abbondanza alimentare dei mer-cati (vv. 999-1009). Nella ierogamia dell'esodo, in particolare (vv. 1316 ss.), la connotazione sessuale tipica del contesto epitalamico (vv. 1332 ss.) si fonda, come abbiamo visto, su un'assimilazione al godimento dei frutti della terra (come mostra ad es. il v. 1348, *συκολογοῦντες*, «raccolgendo fichi», polisemico in senso agri-

¹⁰⁷ Quella rituale e stagionale è una corrente interpretativa molto ben presente negli studi sulla letteratura antica al volgere del xx secolo, dai *Cambridge Ritualists* alla scuola tedesca (A. Dieterich, L. Deubner, e lo svedese M.P. Nilsson); tra i primi sono tuttora fondamentali, benché molto controversi, gli studi di James Frazer (che peraltro deve non poco alle precedenti ricerche condotte da Wilhelm Mannhardt sul folklore germanico), e, con particolare attenzione alla commedia aristofanea, quelli di Francis Cornford (cfr. in particolare CORNFORD [1914] 1961). Per un panorama critico aggiornato e ragionato, cfr. il contributo di A. BIERL, *infra*, spec. pp. 259 ss.

¹⁰⁸ Una delle *cruces* più problematiche della *Pace*: lo *status quaestionis* in OLSON 1998, *ad loc.*

colo e sessuale), e questa euforia coincide con il *recupero* di un benessere pregresso: tra le esortazioni del Corifeo c'è appunto καὶ τὰγαθὰ πάνθ' ὅσ' ἀπωλέσαμεν | συλλέξασθαι πάλιν ἐξ ἀρχῆς, «recuperare tutti i beni perduti» (vv. 1326-7).

Anche nei *Cavalieri* il successo del progetto comico ha, in modo forse ancora più accentuato, carattere regressivo. La scena finale (che comincia con una richiesta di εὐφημία strutturalmente parallela a quella della *Pace*: *Eq.* 1316 ~ *Pax* 1316) ci presenta dapprima un Demo miracolosamente ringiovanito. È il solo ringiovanimento letterale in Aristofane (non a caso esso è riferito a un personaggio palesamente allegorico)¹⁰⁹; il testo lo attribuisce esplicitamente a un atto di magia, come dichiara con orgoglio il suo stesso artefice Agoracrito: Τὸν Δῆμον ἀφεψήσας ὑμῖν καλὸν ἐξ αἰσχροῦ πεπόηκα, «Ho fatto bollire Demo e l'ho reso bello da brutto che era» (*Eq.* 1321; cfr. 1336). La bellezza è sinonimo di giovinezza, e implica una chiara regressione passatista: la soluzione dei problemi presenti nella casa di Demo consiste nel ritorno alle condizioni dell'Atene «antica». È la condizione presupposta da *Eq.* 1323: ἐν ταῖσιν ἰοστεφάνοις οἰκεῖ ταῖς ἀρχαίαισιν Ἀθήναις, «Risiede nell'Atene antica, coronata di viole» – cfr. anche 1331: τὰρχαίῳ σχήματι λαμπρός, «splendido nel costume antico». Demo stesso è felice di una realizzazione che si traduce in un ritorno all'uso antico: Μακάριος εἰς τὰρχαῖα δὴ καθίσταμαι, «Felice me, torno quale ero un tempo», v. 1387. La *polis* ateniese viene connotata in modo sintetico, non solo decisamente idealizzato ma forse anche consapevolmente stereotipato, a suon di epiteti pindarici (ἰοστεφάνοις)¹¹⁰ e di richiami ai grandi statisti del passato.

¹⁰⁹ Sul problema del ringiovanimento in Aristofane, vd. PADUANO 2007a, in particolare 14 ss.

¹¹⁰ È bene forse richiamare la complessa aura connotativa del termine, che se da un lato epitoma la retorica dell'esaltazione attica, dall'altro si presta per questo stesso motivo a una visione più distaccata. Questa stratificazione spiega tra l'altro la (possibile) distanza tra l'uso dell'epiteto nei *Cavalieri*, dove sembra documentare la prima valenza, e la denuncia di *Ach.* 636-8 (dunque di un solo anno precedente i *Cavalieri*!), dove invece prevale la visione critica: Πρῶτερον δ' ὑμᾶς ἀπὸ τῶν πόλεων οἱ πρόεβεις ἔξαπατώντες | πρῶτον μὲν ἰοστεφάνους ἐκάλουν· κάπειδ' ἡ τοῦτο τις εἶποι, | εὐθύς διὰ τοὺς στεφάνους ἐπ' ἄκρων τῶν πυγιδίων ἐκάθησθε (si noti che siamo nella parabasi della commedia e che il Coro esprime le recriminazioni del ποιητής, v. 633).

Si noti che anche l'evocazione di Aristide e Milziade è associata all'idea del banchetto pubblico (v. 1325: Οἷός περ Ἀριστείδη πρότερον καὶ Μιλτιάδῃ ξυνεσίττει, «lui è tornato come una volta, quando sedeva a banchetto con Aristide e Milziade»), e include pertanto l'idea di felicità politica entro un orizzonte di appagamento fisico e festivo¹¹¹. Nella parte finale della scena la comparsa della Tregua (Σπονδαί, v. 1389) concretizza con una seducente personificazione l'idea della desiderabilità politica della pace. Anche in questo contesto, come nella *Pace*, l'euforia sessuale è convogliata verso la campagna (ἐγὼ σοι παραδίδωμ' εἰς τοὺς ἀγροὺς ἢ αὐτὰς ἰέναι λαβόντα, «io la consegno a te: prendila e portatela in campagna», vv. 1393-4), in una marcata convergenza tra appagamento erotico e benessere economico-politico.

La continua interferenza tra godimento personale e fertilità agricola indurrebbe a ritenere che il primo si possa leggere come specifica attuazione della seconda – che la gioia del personaggio sia solo una traduzione drammatica delle gioie alimentari garantite da ciascuna stagione, dove l'esito ottimale consiste appunto nel tornare al punto di partenza. In realtà, riferimenti letterali o figurati a una temporalità vegetale sono senz'altro attestati nelle commedie di Aristofane, dove riflettono presumibilmente le connessioni originarie del *kōmos* comico con la ritualità agricola¹¹²; tuttavia nella struttura della commedia *archaia* come la conosciamo noi questa ciclicità ha un ruolo di sfondo, sul quale spicca il percorso decisamente storico e lineare del protagonista. La temporalità della commedia di Aristofane si presenta dunque come un'interferenza tra due diverse strutture temporali, quella ciclica grosso modo riconducibile ai ritmi della natura e quella lineare di un'azione che ha luogo nella storia. Tratti connotativi rimandano all'una o all'altra delle due forme di temporalità in base al tasso di individuazione dei personaggi: nella *Pace*, ad esempio, mentre

¹¹¹ Sulla prevalenza statutaria del corporeo nella commedia vd. DELL'AVERSANO 2016.

¹¹² Ho affrontato il problema in GRILLI 1992, 13 ss., in una prospettiva che attribuisce alla connotazione agricola e stagionale uno spazio maggiore di quanto io stesso non sia oggi disposto a concedere.

il Coro e i personaggi minori sono felici di tornare alle condizioni precedenti, il protagonista Trigeo subisce una trasformazione eccezionale che ne modifica definitivamente lo statuto. Lo stesso accade in *Acarnesi*, *Cavalieri*, *Lisistrata*, *Ecclesiazuse*, *Pluto*: il ripristino di un equilibrio pregresso consiste sì nel recupero di una condizione ordinaria, ma si accompagna a una trasformazione *eccezionale* della figura eroica, che mantiene queste prerogative anche nell'apparente ritorno allo *status quo*. Sullo sfondo di una ciclicità di tipo stagionale/generazionale si costituisce ed emerge insomma una temporalità lineare; non diversamente, sin dall'origine del teatro attico, l'individualità marcata del personaggio emerge per contrasto dalla collettività indistinta del Coro¹¹³.

In un caso concreto è possibile mettere a fuoco con grande precisione questa dialettica: negli *Uccelli* alcuni segnali testuali rivelano infatti la coesistenza di due sistemi temporali, entro cui si inscrivono rispettivamente le azioni del protagonista e quelle del Coro. Il lettore/spettatore tende a non esserne cosciente perché questi due personaggi sono in aperta contrapposizione solo nella prima metà del dramma, ma si alleano poi in vista di un fine comune. In realtà, questo duplice sistema temporale è sotteso alle interazioni tra Coro e protagonista per l'intero corso della commedia. La contrapposizione emerge sin dai primi versi del dramma, quando i due ateniesi in fuga dalla *polis* si presentano come due vecchi esasperati dalle difficoltà di una convivenza litigiosa e competitiva con gli altri umani (*Av.* 39-41):

Οἱ μὲν γὰρ οὖν τέττιγες ἕνα μῆν' ἡ δύο
ἐπὶ τῶν κραδῶν ἄδουσ', Ἀθηναῖοι δ' ἅει
ἐπὶ τῶν δικῶν ἄδουσι πάντα τὸν βίον.

¹¹³ Riformulando la questione in termini bachtiniani, potremmo affermare che la temporalità lineare, che è la cornice entro cui si collocano le azioni del personaggio individuale, è in opposizione strutturale rispetto alla categoria del grottesco (che in quanto focalizzato su una collettività indistinta presuppone una temporalità ciclica e iterativa); al contrario, la formula centripeta del protagonismo di Aristofane, come ha ben mostrato Carmen Dell'Aversano (2016), segue la strada di una comicità fondata sull'individualismo irriducibile, cioè in ultima analisi su una struttura di senso completamente antigrottesca.

Le cicale sui rami del fico ci cantano un mese o due; gli Ateniesi invece in tribunale ci cantano tutta la vita.

La battuta va letta come un fulmineo accenno alla debolezza *strutturale* dell'ateniese anziano in un contesto regolato dalle nuove tecniche della persuasione forense. La competizione in tribunale è di fatto uno scontro in cui le forze della generazione più recente incalzano la generazione dei padri, simbolicamente spinta fuori dalla vita. Questa lettura è confermata dal confronto con i due epirremi postparabatici degli *Acarnesi* (vv. 676-91 e 702-18), in cui il Coro di vecchi rimprovera ai concittadini le prevaricazioni subite in contesto giudiziario (vv. 679-80: οἵτινες γέροντας ἄνδρας ἐμβαλόντες εἰς γραφὰς | ὑπὸ νεανίσκων ἔατε καταγελαῖσθαι ῥητόρων, «noi siamo vecchi e voi ci spingete in tribunale, e ci lasciate sbeffeggiare da avvocati giovincelli»). I giovani sono più rapidi (v. 686: ἐς τάχος παίει, «mi batte in velocità»), e la loro prontezza aggressiva (vv. 686-8) si risolve in una condanna del vecchio, per cui la multa inflitta dal tribunale è correlata simbolicamente alla morte tramite l'accenno al costo della bara (v. 691: “Οὐ μ' ἐχρῆν σορὸν πρίσθαι τοῦτ' ὀφλὼν ἀπέρχομαι”, «“Coi soldi della bara ci pago la penale del processo”»). Anche negli *Uccelli*, dunque, il riferimento ai processi, che viene addotto come principale motivazione della scelta di emigrare, può essere letto come rimando connotativo a una dinamica giudiziaria in cui, almeno stando alle parole del Coro degli *Acarnesi*, giovani aggressivi e addestrati alle tecniche della nuova cultura rendono la vita difficile ai cittadini più vecchi, rappresentanti standard di valori tradizionali soccombenti. Questa dialettica, che era evidentemente topica al punto che bastava evocarla con un rapido accenno, è precisamente ciò che ci permette di intuire nel prologo degli *Uccelli* la limitatezza della prospettiva esistenziale 'lineare' di Evelpide e Pisetero, che la fuga salva da una vecchiaia destinata a pagare multe giudiziarie equivalenti alle spese di un funerale¹¹⁴.

¹¹⁴ Nella battuta dei vv. 27-8 (δεομένους | ἐς κόρακας ἐλθεῖν) WHITMAN 1964, 175-6 vede iscritto un richiamo connotativo all'elemento animale e naturale, che anticipa il

Gli uccelli, invece, vengono caratterizzati in modo antipodico: da un lato essi convivono in perfetta armonia (come mostrano i tanti accenni alla loro ap problematica condivisione del cibo)¹¹⁵, e nel loro gruppo le diverse soggettività (pur perfettamente distinte in base alla specie: vv. 230 ss.; 267 ss.) si fondono senza che individualità marcate si contrappongano all'orizzonte condiviso. Alla soggettività collettiva e fusionale del Coro il testo associa una temporalità ciclica, che viene richiamata più volte in modo esplicito: al momento dell'incontro con Upupa, i due Ateniesi si sentono dire che τὸν χειμῶνα πάντα τῶρνεα | πετρορρουεῖ, κατ' αὐθις ἔτερα φύομεν («d'inverno tutti gli uccelli perdono le penne, e poi dopo ci ricrescono», vv. 105-6)¹¹⁶; ma anche in seguito, quando l'ostilità degli uccelli a Pisetero sarà stata superata, l'identità di uccello verrà ricondotta a un rapporto di intima connessione con i ritmi del tempo naturale nelle sue varie forme (v. 709: Πρῶτα μὲν ὥρας φαίνομεν ἡμεῖς ἥρος, χειμῶνος, ὁπώρας, «Tanto per cominciare, siamo noi che indichiamo le stagioni – la primavera, l'inverno, l'autunno»)¹¹⁷.

Se questa è la temporalità che caratterizza il coro degli uccelli, del tutto diversa è quella cui si può ricondurre lo sviluppo dell'azione del protagonista. Il progetto di fondare una città degli uccelli, comunque lo si interpreti¹¹⁸, si configura come un'azione

progetto di Pisetero e la sua leggerezza escapista. A mio giudizio, invece, la polisemia dell'espressione mantiene soprattutto la sua connotazione mortuaria, opportunamente attenuata dall'uso ormai lessicalizzato dell'imprecazione *es korakas*: sottolineando la gratuità della loro uscita da Atene, Evelpide finisce per evocare la natura in ultima analisi necessaria e immotivata della morte.

¹¹⁵ Questi aspetti sono approfonditamente analizzati in GRILLI 2006, 80 ss.

¹¹⁶ Anche se la cosa è sicuramente legata a un'esigenza di giustificazione della realtà scenica; ma è comunque significativo che tra le mille risposte possibili Tereo-Upupa abbia scelto proprio quella che sottolinea il carattere stagionale e ciclico dell'identità animale.

¹¹⁷ Per un'esposizione più approfondita di questo aspetto vd. GRILLI 2006, 93-102; ho poi ripreso il tema in uno studio che ne contestualizza la rilevanza per un discorso più generale sulla temporalità comica (GRILLI 2020, 121-4).

¹¹⁸ E sono innumerevoli le piste percorse dalla critica. In termini generali, le posizioni dei lettori degli *Uccelli* possono essere riassunte in due grandi linee interpretative: da un lato le interpretazioni allegoriche, per le quali la commedia – che come noto spicca nel *corpus* aristofaneo per la scarsità di riferimenti all'attualità ateniese – andrebbe letta come allegoria politica (capostipite di questa fortunata ipotesi è SÜVERN

saliente di carattere eccezionale, tale appunto da modificare in permanenza la vita dell'eroe e la fisionomia stessa del mondo. Se dunque il tempo degli uccelli è il tempo della natura, non c'è alcun dubbio che il tempo dell'eroe comico sia il tempo della storia, e che l'opposizione tra natura e storia si possa cogliere come un corrispettivo dell'opposizione tra collettività indistinta e individualità irripetibile. Lungi dal lasciarsi riassorbire dai ritmi della natura, il personaggio di Aristofane è al contrario un carattere a tal punto individuato che potremmo considerarlo ipotiposi del concetto stesso di individuo. Questo individuo non è pensabile nel quadro di un ritmo circolare fatto di alternanza e di rinnovamento periodico, cioè nel percorso delineato dal grottesco bachtiniano e così spesso e inopportunitamente applicato ad Aristofane¹¹⁹: il percorso dell'individuo aristofaneo è fortemente idiosincratico, e ha luogo quindi come evento unico ed eccezionale in una linearità che però, come vedremo tra poco, non è in alcun modo riducibile alla linearità del tempo che caratterizza la realtà primaria.

6. *Quando tutto tornerà ad essere come non è mai stato*

L'ultima tappa di questa riflessione sulle strutture temporali della commedia antica riguarda la specifica qualità del tempo della vicenda, nel suo percorso dall'antefatto allo scioglimento definitivo. L'eroe aristofaneo, come abbiamo visto nel paragra-

1827; in tempi più recenti si vedano ARROWSMITH 1973; KATZ 1976; HUBBARD 1991, 158-82; VICKERS 1989, 1995, 1997; contra, SIDWELL 2009, spec. 237) e dall'altro lato le interpretazioni escapiste, per le quali la rinuncia a trattare temi dell'attualità ateniese tradiva un effettivo desiderio – di Aristofane, e forse anche del suo pubblico – di fuggire dal disastro politico che incombeva sull'Atene dell'epoca (MURRAY 1933, poi ripreso da WHITMAN 1964). È appena necessario specificare che non esistono ragioni apparenti per cui un autore abituato a riferirsi senza filtri alla contemporaneità dovesse ripiegare sull'allegoria per veicolare il proprio messaggio politico (a meno di non prendere per vero, con SOMMERSTEIN 1986, il decreto di Siracoso, del quale peraltro non si può che dubitare: da ultimo, cfr. HUBBARD 2019). Quanto alle ipotesi escapiste, vale il ragionamento opposto: nonostante i riferimenti alla contemporaneità siano effettivamente scarsi, non si può negare la natura fortemente politica degli *Uccelli*, che appaiono anzi una delle commedie più ferocemente politiche dell'intero *corpus*.

¹¹⁹ Vd. *supra*, n. 66.

fo precedente, si muove lungo un percorso senz'altro lineare. Il suo punto di arrivo si definisce sì come realizzazione di un desiderio regressivo, ma quel traguardo presuppone comunque un'evoluzione progressiva del personaggio, che da debole e vessato assume in modo graduale ma definitivo il controllo della realtà. Il superamento delle difficoltà dell'antefatto ha luogo *una tantum*, come evento eccezionale, e determina un'evoluzione dal peggio al meglio che il finale prospetta come un dato acquisito stabilmente. Diceopoli, ad esempio, ottiene il recupero della pace tanto agognata (dal momento in cui accetta la tregua portata da Anfiteo, vv. 195-207, a quello in cui il Coro delinea la sua nuova prosperità, vv. 971-6), che lo riporta regressivamente a una beatitudine esperita nel passato (il rimpianto espresso ai vv. 32-6); ma il recupero del benessere pregresso non è un semplice ritorno ciclico al punto di partenza, come sembrerebbe suggerito dalla celebrazione della festa dei Boccali (vv. 1000 ss.), bensì la realizzazione di un programma specifico ed eccezionale: all'enunciazione prolettica del progetto (v. 128: Ἀλλ' ἐργάσομαί τι δεινὸν ἔργον καὶ μέγα, «Compirò io stesso un'azione grande e impressionante») corrisponde l'ammirazione 'consuntiva' del Coro, che loda Diceopoli per il suo ingegno e per la gioia festiva in cui esso si realizza (vv. 1008-10):

Ζηλῶ σε τῆς εὐβουλίας,
μᾶλλον δὲ τῆς εὐωχίας,
ἄνθρωπε, τῆς παρούσης.

Uomo, che invidia la tua testa,
e ancor più la festa che si appresta!

Il nesso sostanziale e indissolubile che questi versi istituiscono tra l'iniziativa eccezionale e il godimento festivo non presuppone una mera restaurazione ma colloca la persona del protagonista al vertice di sistemi di forza nuovamente configurati (come mostra *ad abundantiam* il parallelismo responsivo dei preparativi di Lamaco e Diceopoli, vv. 1097 ss., e quello delle condizioni successive al ritorno del generale ferito, vv. 1190-202).

L'eroe dei *Cavalieri*, la cui funzione attanziale è distribuita fra tre distinti attori¹²⁰, arriva comunque a superare il blocco rappresentato dall'azione devastante del Paflagone, e ricava da questa vittoria non una semplice rimozione della difficoltà, bensì la costruzione di un nuovo sistema di potere. Nel nuovo ordine il rapporto di tutela abusiva del Paflagone su Demo è sostituito da un rapporto legittimo, in cui (in base a una logica irrazionale totalmente congruente con la drammaturgia aristofanea¹²¹) tanto il tutore quanto il tutelato sono soggetti di potere parimenti apicali (il programma politico di Demo conferma la sua autorità suprema, ma gli viene di fatto estorto didascalicamente da Agoracrito, vv. 1358 ss.; del resto è dall'autorità suprema di Demo che Agoracrito deriva il suo seggio al Pritaneo, ma ciò lo investe proprio delle prerogative del demagogo sconfitto, vv. 1404-5). La situazione della *Pace* è analoga a quella degli *Acarnesi*: l'azione del protagonista eroico garantisce il ripristino di una condizione precedente, ma lo statuto personale da lui conquistato non corrisponde a quello dell'antefatto: nel mondo rinnovato dalla sua iniziativa la sua persona ha ormai i connotati di un soggetto eccezionale (v. 1334: ὦ τρισμακάρο, «Tre volte beato!»). Lo stesso si può dire per gli *Uccelli*, il cui progetto eroico ha tratti meno accentuatamente regressivi (a meno che non si voglia considerare regressiva in astratto la metamorfosi animale dell'uomo-uccello)¹²². Essa conduce comunque Pisetero a una posizione di sovranità universale sancita dall'apoteosi, che in quanto tale è presentata *a fortiori* come definitiva.

Il tempo che si profila al termine della trama aristofanea è dunque un tempo di stabilità, uno stato permanente che sembra aver addirittura bandito il divenire. Non troppo diversamente, almeno in apparenza, il *gamos* 'realistico' della *nea* (come pure quello della trama amorosa, dalla fiaba popolare al *romance*)

¹²⁰ Il problema è approfondito in GRILLI 2021, 3.4.

¹²¹ Uno dei tanti esempi di logica alternativa propria della dimensione emozionale della psiche (MATTE BLANCO [1975; 1981] 2000, su cui vd. anche gli accenni nel saggio introduttivo, *supra*, p. 30).

¹²² Cosa sempre possibile, e valorizzata ad esempio da IMPERIO 2015.

inaugura alla fine della vicenda un tempo di stasi e di stabilità, che proprio in quanto tale è refrattario alla narrazione. Entrambe queste forme drammatiche si conformano dunque alla struttura tripartita evocata sopra, articolata in ordine/disordine/nuovo ordine: il corpo del testo letterario si sostanzia dell'esplorazione di un evento, e l'evento coincide con l'instabilità che separa un momento di ordine preliminare (più o meno disforico) da un momento di ordine finale, superiore, nuovo, diverso, e in ogni caso più stabile del precedente¹²³.

Benché fondati in entrambi i casi sulla stabilità e su una sorta di arresto temporale (che dipende ovviamente, come in ogni forma di teatro, anche dal fatto che l'azione rappresentata viene meno con l'esodo dei personaggi dalla scena), gli esiti drammatici dell'*archaia* e della *nea* differiscono ancora una volta per aspetti di rilievo, al punto che le rispettive strutture temporali assumono significati divergenti, se non addirittura opposti. In Menandro, come abbiamo visto nel par. 4, la linearità 'filogenetica' è determinata da una successione di vicende generazionali che in potenza si inanellano ciclicamente. Ma nella singola esperienza esplorata dalla vicenda drammatica, e che corrisponde a una parte ben

¹²³ L'analisi della trama comica proposta da FRYE 1957, 163 ss. (e problematizzata da JAMESON 1981, 103-35), mostra a questo proposito il suo limite principale: Frye insiste infatti sulla disomogeneità tra il mondo all'inizio della vicenda e l'ordine realizzato dal superamento delle peripezie («the movement of comedy is usually a movement from one kind of society to another», FRYE 1957, 163) – cosa che però confligge col fatto che l'armonia realizzata si rivela perfettamente omogenea a uno stato d'ordine culturale permanente. Frye sottolinea, nella commedia shakespeariana, il ruolo di ostacolo drammatico rivestito da una norma «absurd, cruel, or irrational» che alla fine viene superata (1957, 166): a me sembra peraltro che questo superamento vada visto piuttosto come un'espressione di difficoltà supplementari che appartengono dunque in modo assai trasparente il percorso dei giovani verso il raggiungimento della 'normalità' al superamento delle prove tipico di un rito di passaggio (su cui si veda la n. seguente). In una logica di rito di passaggio, la norma arbitraria non è altro che l'ostacolo convenzionale che costituisce la prova richiesta dall'integrazione nella categoria sociale di destinazione. Nel contesto della *nea* questa ipotesi è provata dalla situazione iniziale dell'*Aspis*, alla fine della quale tutto va come *doveva andare* prima dell'evento che innescava la peripezia. È dunque significativo che, se anche la formula di Frye si applica alla commedia da Menandro in poi, essa si opponga invece al modello aristofaneo, dove il nuovo ordine finale è basato precisamente sull'esclusione del nemico (*Acarnesi* e *Cavalieri* bastano a esemplificare una tendenza che, seppur non priva di controesempi, è peraltro preponderante nel *corpus*).

specifica del singolo anello, l'azione della commedia ellenistica (e della trama amorosa fino ai giorni nostri) rivela la sua strettissima affinità con un rito di passaggio¹²⁴: il recupero dell'ordine consiste nell'integrazione del giovane, che da iniziando immaturo accede al suo ruolo di membro a pieno titolo del gruppo sociale conquistando la posizione di sposo e (presumibile) padre¹²⁵. È proprio il carattere letterale e familiare che assume il *gamos* nella *nea* a rendere leggibile la funzione iniziatica dell'amore in quel contesto: il lieto fine non consiste mai, come sappiamo, in una fuga d'amore che opponga gli amanti alla volontà ostile del gruppo sociale. Al contrario, il *gamos* giunge a saldare gli interessi dell'emotività 'idiosincratICA' del giovane con quelli della stabilità normativa del gruppo. È proprio questa la funzione metamorfica insita nel rito di passaggio: grazie alle nozze che coronano il suo sogno d'amore, il giovane scapestrato si avvia finalmente a trasformarsi in un pilastro della società. Il punto di vista del personaggio, e lo sguardo dello spettatore che con lui si identifica, si collocano dunque all'interno di un orizzonte in cui il destino individuale è subordinato alla stabilità dell'ordine collettivo. Affermarsi realizzando i propri sogni amorosi significa pertanto, nella logica del rito di passaggio, riuscire a dimostrare la propria idoneità ad occupare all'interno del gruppo dei *Members* una posizione paritaria, vale a dire una posizione omogenea e indifferenziata.

¹²⁴ La teoria di VAN GENNEP [1909] 1981 sul rito di passaggio è stata spesso assunta come punto di riferimento essenziale anche per l'interpretazione della commedia aristofanea, con riferimento particolare alle *Rane* (a partire dal contributo di SEGAL 1961, seguito poi da KONSTAN 1986, MOORTON 1989 e LADA-RICHARDS 1999), ma non solo (si vedano BOWIE 1987, per un'applicazione del paradigma del rito di passaggio al ringiovanimento di Filocleone nelle *Vespe*, e BOWIE 1993, per un'applicazione complessiva del tema dell'efebia e della transizione alla gran parte delle commedie superstiti). Per una lettura critica del rito di passaggio applicato ad Aristofane (e specialmente alle *Rane*), cfr. EDMONDS 2003, spec. 181-9, e 2004, spec. 113-7.

¹²⁵ Merita forse un accenno il fatto che l'interpretazione freudiana della forma comica (MAURON 1964) vi ravvisa il nucleo di una dialettica edipica tra padre e figlio in cui la vicenda drammatica esplora le ragioni e le prospettive del figlio. In termini antropologici, questo percorso risulta peraltro del tutto equivalente a un percorso di perfezionamento dell'identità sociale, e dunque a un rito di passaggio: prendendo posizione per il figlio, il testo lo accompagna verso la necessaria conquista del suo stato di *Member* a pieno titolo (*supra*, n. 101), che gli permette quindi di assumere a sua volta il ruolo del padre.

Questa omogeneità è riflessa (o meglio: è articolata simbolicamente) dal carattere continuo e indistinto del tempo drammatico, che si mantiene costante nelle varie fasi. La trasformazione promossa da una vicenda drammatica può infatti manifestarsi in forme così radicali (come avviene di solito in Aristofane) da delineare un mondo nuovo, dove le stesse coordinate spazio-temporali risultano incommensurabili con quelle del contesto di partenza. Ma non è questo il caso della commedia nuova: il mondo costruito dal successo del progetto del protagonista nell'epilogo drammatico non è diverso dal mondo dell'antefatto o della vicenda drammatica. Per quanto euforico e in apparenza definitivo, il finale della *nea* si colloca in un tempo che si mantiene omogeneo a tutte le fasi precedenti: il tempo entro cui si articola la vicenda di un individuo che è parte organica di una illimitata successione generazionale. Il carattere 'definitivo' e statico del tempo successivo al *gamos* non dipende perciò da una sua differenza qualitativa rispetto al tempo precedente, ma solo dal fatto che nell'ordine raggiunto al termine del dramma risultano superate le difficoltà incontrate nel processo iniziatico di integrazione: nel momento del 'vissero felici e contenti' l'eroe può finalmente cominciare la sua esistenza da *full member* come era in programma da tempo immemorabile.

Benché statico anch'esso, il tempo verso cui tendono le trame di Aristofane ha invece tratti completamente diversi. In primo luogo, l'eroe è caratterizzato più di ogni altra cosa dalla sua unicità eccezionale. Nessuna prospettiva seriale potrebbe mai ricomprendere la vicenda di Pisetero, che diviene signore di un mondo alternativo *definitivamente* strutturato. La staticità della conclusione non è dunque legata alla potenziale serializzazione della singola trama comica, ma al superamento dei parametri della temporalità ordinaria. Questo superamento dipende sostanzialmente dal carattere fantastico dell'azione, che si traduce pertanto in una *trasformazione qualitativa* del cronotopo. Il tempo del finale non è più omogeneo né al tempo dell'antefatto, che era segnato dalla durata della sofferenza ma animato da uno slancio

incoercibile verso il rovesciamento¹²⁶, né al tempo dell'azione, cioè al momento in cui ha luogo la trasformazione fantastica. Il tempo del finale aristofaneo si configura come una condizione di pienezza esistenziale e di stabilità definitiva dell'appagamento, in cui ogni aspettativa (e dunque ogni tensione verso un obiettivo ulteriore) è venuta meno. Quello è il momento in cui trovano attuazione tutte le potenzialità implicite nel desiderio che ha innescato la vicenda, e in cui quel desiderio emerge come forza strutturante da cui il mondo stesso deriva il suo nuovo equilibrio. Questa attuazione si rivela inoltre come la condizione 'naturale' delle cose, un ordine a tal punto armonioso da trascendere ed esaurire il divenire.

Per descrivere il tempo del finale aristofaneo mi sembra di una certa utilità il confronto con una struttura analoga e richiamare a questo scopo un'ipotesi sulle funzioni culturali del rito avanzata da Mircea Eliade ([1949] 1999). Per spiegare il carattere sacrale dei miti di rinnovamento, e la funzione sociale dei riti che ad essi rimandano (in particolare i riti di celebrazione dell'inizio dell'anno, dall'*akîtu* babilonese al *nawroz* persiano), Eliade evidenzia alcune proprietà del tempo culturale: l'evento mitico è tale in quanto collocato in un tempo originario che è sia omogeneo che disomogeneo rispetto al presente dell'esperienza condivisa. La sua omogeneità si riflette nell'idea che gli eventi in esso collocati abbiano avuto luogo in una remota anteriorità. Il tratto più importante è però il suo carattere eccezionale, la sua natura 'altra' in quanto ontologicamente piena. Questa alterità fa sì che la realtà sociale e culturale del presente derivi il proprio fondamento dall'evocazione rituale di quel momento originario.

¹²⁶ Un solo esempio molto chiaro: in *Ach.* 1 il primo emistichio (ὅσα δὲ δέδηγμαι) orienta il destinatario in base a un parametro temporale. La grande quantità di esperienze negative (ὅσα) presuppone una *continuità nel tempo*; l'opposizione iperbolicamente squilibrata fra dolore e piacere nei versi iniziali del monologo (vv. 2-3: ἦσθην δὲ βαίᾱ, πάνυ δὲ βαίᾱ, τέτταρα | ἂ δ' ὠδυνήθην, ψαμματοσιογάργα) crea inoltre fin dalla prima battuta l'aspettativa di un rovesciamento, ovvero, per essere più precisi, l'aspettativa di un evento saliente (v. 128: Ἀλλ' ἐργάσομαι τι δεινὸν ἔργον καὶ μέγα), che risulti capace di costruire una nuova normalità, dove il piacere e il dolore, l'eccezione e la regola, si possano finalmente scambiare le parti.

Il rapporto con l'*illud tempus* del mito è ciò che conferisce al presente del rito la sua capacità di fondare la realtà sociale (si pensi, per fare solo l'esempio più ovvio, al rito cristiano dell'eucaristia, in cui il miracolo della transustanziazione nasce dall'iterazione memoriale della Cena). La solidità dell'esperienza rituale condivisa è dunque funzione della capacità di attualizzare un passato ideale, in una condizione che in quanto tale si colloca su un piano di superiore solidità ontologica rispetto al fluire instabile e insignificante dell'esperienza ordinaria¹²⁷.

Il tempo del finale eroico aristofaneo ha proprietà che l'analoga concettuale con la teoria di Eliade aiuta a cogliere ed esplicitare: la dimensione regressiva corrisponde infatti alla realizzazione di un legame con un *illud tempus* mitico (il momento della stabilizzazione del potere divino negli *Uccelli*; l'Atene ideale dei Maratonomachi nei finali di *Cavalieri* e *Rane*; i primordi del teatro tragico nelle *Vespe*) che ha la capacità di fondare ontologicamente il nuovo presente realizzato dall'azione comica. Il fatto che tra i momenti del passato mitico si trovi anche la storia greca di inizio V sec. non deve stupire più di tanto: l'espansione della potenza ateniese a partire dalla vittoria sui Persiani era non solo abbastanza lontana nel tempo da non far più parte dell'esperienza personale della popolazione durante la guerra del Peloponneso¹²⁸, ma si era cristallizzata in una retorica epi-

¹²⁷ Lo studio di Eliade parte dall'analisi dei rituali dell'inizio d'anno ([1949] 1999, 57-66), interpretati come forme di rinnovamento della creazione cosmogonica originaria (ivi, 67-77). La ripetizione dell'atto rituale acquisisce pertanto un rinnovato potere cosmogonico, che attualizza e rinnova le condizioni della cosmogonia originaria: «Per l'uomo tradizionale l'imitazione di un modello archetipico è una riattualizzazione del momento mitico in cui l'archetipo è stato rivelato per la prima volta» (ivi, 80). Nel contesto del sacrificio brahmanico, in particolare, «questa coincidenza tra l'«istante mitico» e il «momento attuale» suppone sia l'abolizione del tempo profano che la rigenerazione continua del mondo» (ivi, 82).

¹²⁸ Negli anni degli esordi di Aristofane era forse non impossibile, ma certo assai rara la presenza di maratonomachi nel pubblico teatrale: un soldato che avesse vent'anni nel 490 sarebbe stato quasi novantenne all'epoca dei *Cavalieri* o delle *Vespe*, una possibilità non da escludere, ma percentualmente irrilevante. La vecchiaia del personaggio (e del Coro) aristofaneo è spesso connotata tramite il riferimento alla memoria condivisa delle guerre persiane e della battaglia di Maratona, a volte in modo molto esplicito; sul problema vd. OLSON 2002, 128 (nota ad *Ach.* 181).

dittica pervasiva, che l'aveva resa di fatto omogenea a un mito di fondazione¹²⁹.

Il raffronto con il modello di Eliade, peraltro, mette in evidenza anche i tratti specifici della commedia antica: in Aristofane infatti la dimensione regressiva non è volta, come nella lettura che Eliade propone dei rituali di rigenerazione, ad «annullare il tempo percorso, abolire la storia con un ritorno continuo *in illo tempore*, con la ripetizione dell'atto cosmogonico» (ELIADE [1949] 1999, 84); al contrario, essa *produce* storia, cioè una trasformazione del presente che deriva la sua eccezionale pregnanza precisamente dal suo richiamo alle origini. Ma un dettaglio è essenziale: la trasformazione del presente in Aristofane non si limita a presupporre un'antiorità mitica e remota, come quella dei Maratonomachi nelle *Vespe* o nelle *Rane*; essa può rimandare anche a un *illud tempus* più vicino, radicato nell'esperienza biografica. L'utopia agricola di *Acarnesi* e *Pace*, ad esempio, ha sì i tratti di una nostalgia filogenetica, ma nel testo si concretizza come ritorno all'esperienza personale che la guerra ha interrotto (cfr. *Ach.* 32-6; *Pax* 571 ss. – si osservi che l'esortazione comincia con ἀναμνησθέντες, «ricordando», v. 571).

Questo aspetto rende leggibile quello che è a mio parere il tratto specifico del passato comico aristofaneo, e cioè il nesso con un'idea di appagamento che in astratto sarebbe stato possibile nell'esistenza concreta dell'individuo, ma che nell'esperienza vissuta è stato impedito dalla frustrazione. Nel mondo della commedia l'immagine utopistica e idealizzata del passato corrisponde a una condizione dell'esperienza in cui non ha ancora fatto irruzione la forza repressiva e limitante del principio di realtà. La realizzazione fantastica nel presente del *kōmos* finale si fonda dunque sul recupero di un *illud tempus* che non ha solo i caratteri della lontananza mitica, ma anche della possibilità esperienziale tarpata dal principio di realtà. Nella commedia di Aristofane, insomma, la polarità ideale/reale corrisponde alla

¹²⁹ Da ultimo, cfr. SFYROERAS 2013. Talvolta i vecchi aristofanei si definiscono addirittura αὐτόχθονες, abitanti originari dell'Attica (cfr. e.g. *Ve.* 1076, con MACDOWELL 1971, *ad loc.* e BILES, OLSON 2015, *ad loc.*).

polarità appagamento/frustrazione. In termini freudiani, questa dialettica è riconducibile a quella tra le aspirazioni pulsionali dell'Es¹³⁰ e la forza contenitiva dell'Io, che è sensibile alle istanze del Super-Io e soprattutto all'azione limitante del principio di realtà¹³¹. Nella teoria freudiana dell'ontogenesi, l'Es è la prima componente della personalità a svilupparsi, ma il suo ingresso nella vita determina l'inevitabile incontro con i fattori limitanti del principio di realtà. Questo contenimento, però, non cancella il desiderio illimitato, almeno come aspirazione asintotica. I due estremi che si ricongiungono nell'euforia finale della commedia sono dunque la pienezza del godimento possibile nell'*il-lud tempus* (adombrato dai numerosi elementi utopistici propri dell'*archaia*)¹³² e la sua agognata e definitiva realizzazione nel presente. Certo, è una realizzazione solo finzionale: ma non bisogna dimenticare l'entità del coinvolgimento presupposto dalla cornice festiva e rituale dell'esperienza dionisiaca. Il tempo del desiderio realizzato nel finale aristofaneo è finalmente il tempo dell'autenticità e della pienezza esistenziale, e in termini semiotici esso tende a coinvolgere il pubblico teatrale sgretolando la barriera della finzione drammatica. Il tempo del *kōmos* finale

¹³⁰ Il termine 'Es' viene introdotto da Freud in *L'Io e l'Es* (FREUD [1923] 1977), raccogliendo una proposta teorica di Georg Groddeck (1923), che a sua volta si ispira indirettamente al pensiero di Nietzsche. L'Es corrisponde al polo istintuale della personalità, controllato e temperato dall'Io (LAPLANCHE, PONTALIS [1967] 1973, 197-9).

¹³¹ Questa dialettica corrisponde alla cosiddetta 'seconda topica dell'Io', delineata da Freud nel secondo ciclo di lezioni di cui si compone *Introduzione alla psicoanalisi* (FREUD [1915-1917, 1932] 1978, 481 ss.). In essa l'Io viene definito come un principio di aggregazione razionale che deve però rispondere a tre stimoli diversi, quei tre «tiranni» che per Freud sono «il mondo esterno, il Super-Io e l'Es» (ivi, 483). Il rapporto tra la forza contenitiva dell'Io e la dimensione pulsionale dell'Es spinge Freud a ricorrere a una metafora forse non del tutto involontariamente platonica, secondo cui «il rapporto dell'Io con l'Es potrebbe essere paragonato a quello del cavaliere con il suo cavallo. Il cavallo dà l'energia per la locomozione, il cavaliere ha il privilegio di determinare la meta, di dirigere il movimento del poderoso animale. Ma tra l'Io e l'Es si verifica troppo spesso il caso, per nulla ideale, che il cavaliere si limiti a guidare il destriero là dove quello ha scelto di andare» (ivi, 482).

¹³² Un tema di enorme rilievo per la comprensione della commedia antica come genere; per un orientamento generale si vedano almeno ZIMMERMANN [1983] 1991; FARIOLI 2001; LAURIOLA 2009; CORBEL-MORANA 2010. Analisi di singoli drammi in prospettiva utopistica sono proposte da BERTELLI 1983 e CORSINI 1987 (*Uccelli*); ZEITLIN 1999 (*Ecclesiazuse*).

ha una consistenza ontologica superiore al tempo della frustrazione (nell'antefatto) o al tempo della trasformazione (nel corso dell'azione eroica) perché *deriva dalla sovrapposizione di due 'modi' logicamente impossibili: la dinamica del rito sovrappone in esso lo stato del mondo presente, risultato degli accadimenti che si sono realizzati nel tempo, e quello delle potenzialità che non si sono realizzate.*

La dinamica delineata dall'azione eroica in Aristofane, e dal protagonista egocentrico in particolare, non è dunque una dinamica di *integrazione* dell'io nel gruppo, e non si può in alcun modo ricondurre al rito di passaggio messo in scena dalla trama della *nea*¹³³. Non è un caso che Aristofane crei protagonisti anziani, per i quali la logica del rito di passaggio avrebbe senso ormai solo come uscita dalla vita. In barba alla 'ragionevolezza' di questa logica (se l'eroe è vecchio è ragionevole che debba morire presto), l'azione aristofanea consiste in una dinamica di caparbia e improbabile realizzazione individuale, che ha tanto più senso quanto più è avanzata l'età del personaggio, e quanto più sono logore le sue prospettive esistenziali (Evelpide negli *Uccelli*: ἡμᾶς δεομένους | ἐς κόρακας ἐλθεῖν, «Noi volevamo solo andarcene all'inferno», v. 28)¹³⁴. Il progetto comico del protagonista di Aristofane mira infatti ad attuare precisamente quelle potenzialità che egli avverte e presenta come sottratte ingiustamente alle sue legittime aspettative (un atteggiamento ubiquitario, da *Ach.* 61 ss., in particolare v. 114: Ἄλλως ἄρ' ἐξαπατώμεθ' ὑπὸ τῶν πρέσβεων; «Allora è tutto un imbroglio, questa storia degli ambasciatori?» fino a *Pl.* 28-31). In Aristofane il gruppo, lungi dal configurarsi come un orizzonte al cui interno essere accettati, è la principale fonte di limitazione pulsionale; tra mille esempi possibili, si ricordi come reagisce Pisetero dopo che il sacerdo-

¹³³ Un'opinione invece piuttosto diffusa negli studi su Aristofane (e sostenuta tra gli altri anche da A. Bierl in questo stesso volume).

¹³⁴ «Come dimostrano Diceopoli e poi tutti gli altri vecchi protagonisti di Aristofane, nella commedia aristofanea la vecchiaia è il tempo dell'affermazione libidica più assoluta e intransigente *perché* più paradossale e socialmente più inammissibile. Nella dialettica tra libido individuale e repressione sociale la voglia del vecchio ha uno statuto semiotico privilegiato: la voglia del vecchio è, per così dire, la voglia nella sua forma pura» (DELL'AVERSANO 2016, 776, corsivo nel testo).

te ha cominciato a invocare troppe divinità e i troppi uccelli a esse collegati, *Av.* 894: ἐγὼ γὰρ αὐτὸς τουτογὶ θύσω μόνος, «il sacrificio me lo faccio da solo». In quanto tale, il gruppo sociale è un alleato del principio di realtà, cioè di una *forza repressiva da transcendere*. Il desiderio comico in Aristofane non si esaurisce dunque nel progetto politico più o meno razionale e condivisibile portato avanti dall'eroe, anche se molte commedie occupano il piano delle dichiarazioni ufficiali parlando appunto di come migliorare la situazione della *polis*. Alle spalle del progetto politico di interesse collettivo c'è prima di tutto l'istanza di risarcimento esistenziale dell'individuo, che per realizzarsi ha bisogno di rimuovere i vincoli posti all'Io dal principio di realtà (a cui appartiene ovviamente anche la realtà sociale), e che pertanto fa leva sulla forza della parola poetica e della fantasia drammatica.

Sul piano dell'ideologia, queste osservazioni permettono di apprezzare ancora una volta l'enorme differenza tra la commedia antica e nuova: in termini di semiosi della referenza, infatti, cioè del rapporto che unisce i segni del mondo possibile del testo al mondo dell'esperienza primaria, potremmo sostenere che il tempo della *nea* è una sorta di *positivo fotografico*, cioè una riproduzione stilizzata dell'ordine del mondo come viene descritto (e *prescritto*) dalla norma culturale nella realtà primaria. Il tempo dell'*archaia* è invece un *negativo fotografico*, perché in esso trovano posto precisamente le esperienze che il principio di realtà ha espunto dal percorso pregresso del protagonista (e del soggetto sociale medio che incarna il destinatario implicito di quei drammi). Il 'realismo' mimetico della *nea* è dunque una sorta di conferma subliminale della norma, mentre l'antirealismo dell'*archaia*, quello slancio fantastico che rappresenta la cifra poetica di Aristofane, mira piuttosto a risarcire il destinatario, tramite la compensazione del personaggio finzionale, di tutte le limitazioni imposte *dalla* norma.

In termini politici, il blando, indulgente, progressista Menandro è di fatto conservatore nella misura in cui i suoi testi postulano la natura intoccabile della norma culturale e subordinano l'individuo a sistemi sociali immutabili. Aristofane costruisce

invece un sistema di valori fondato sulle capacità creative della *libido*: in tal senso, anche se i valori politici professati nei testi sono tendenzialmente antidemocratici, e dunque conservatori se riferiti al sistema politico ateniese del V secolo, Aristofane è di fatto promotore di un messaggio autenticamente rivoluzionario, che attribuisce alla soggettività irriducibile di un ego titanico il primato su ogni altra forma di ordine del mondo.

È possibile a questo punto riprendere la metafora geometrica del tempo comico come percorso lineare e precisarne i limiti: lo sviluppo della vicenda eroica in Aristofane è sì lineare, ma non corrisponde a una traiettoria continua: esso va inteso piuttosto come una linea spezzata, dove il punto di cesura (che potremmo collocare grosso modo nel momento – del dramma o dell'antefatto – in cui l'eroe elabora l'idea comica) individua il salto dal piano in cui prevale il principio di realtà a quello dominato dalla fantasia di realizzazione. L'azione della commedia di Aristofane introduce nell'ordine del mondo, e pertanto nella temporalità, una *discontinuità* operata dall'azione cosmogonica e irripetibile dell'eroe. Gli obiettivi del progetto possono apparire regressivi, poiché includono di solito il recupero di uno stato positivo preesistente. Ma essi non si limitano a un ripristino circolare: al contrario, la linearità discontinua del tempo nella commedia di Aristofane colloca nella parte successiva allo snodo fantastico non un recupero del passato *tel quel*, ma il recupero di un *passato alternativo*. Si tratta di una logica affine a quella del moderno tema fantastico delle vite parallele, dove l'esplorazione nel mondo possibile permette l'attuazione almeno finzionale delle opzioni scartate dalla linearità selettiva propria del principio di realtà. Le vite parallele che il personaggio esperisce nel corso di una narrazione di questo tipo si configurano infatti come una sorta di proiezione sull'asse della diacronia di quelle che in sincronia sono solo alternative che si escludono a vicenda. L'esplorazione diacronica di queste alternative si traduce in una sorta di estensione della vita, e questa è precisamente la condizione raggiunta dal protagonista aristofaneico, che *comincia a vivere* da vecchio la vita che non ha potuto vivere da giovane.

La regressione fantastica in Aristofane funziona appunto come esplorazione delle opzioni scartate, delle possibilità esistenziali e di appagamento conculcate dalla logica esclusiva del principio di realtà.

Aristofane integra dunque la polarità concettuale passato/futuro con una nuova forma di temporalità, che potremmo definire il futuro-passato, che possiede i tratti superficiali di un percorso regressivo, ma in realtà rappresenta uno slancio in avanti che segue la traccia fantasma delle opzioni non godute. Il futuro-pasato di Aristofane è il tempo del recupero dell'eccedenza non visuta, è il tempo fantastico in cui tutto tornerà ad essere come non è mai stato¹³⁵.

ALESSANDRO GRILLI

Università di Pisa

alessandro.grilli@unipi.it

ABSTRACT

This article aims to explore the meanings of temporal structures in Aristophanic comedy, in order to shed light on the ideology of Attic old comedy as a literary genre. The timelines of the comic plot are investigated through an in-depth analysis of the final *kōmos*, where the protagonist's success is normally highlighted by forms of sexual and emotional fulfilment that remain a basic feature of the comic genre from Aristophanes to this day. The analysis of Aristophanes' 'gamic' endings is carried out by contrast with the marriage plot of Attic new comedy. The ideology of the *nea*, which Menander's comedies allow to follow in detail, is defined and promoted by a falsely linear temporality: the young man's progress towards his marriage conceals the iterative circularity of individual existential paths, intended to secure the reproduction of an immutable social order. On the contrary, the timeline of Aristophanes' plots entails an authentically linear temporality, despite the apparently regressive traits of the protagonist's accomplishments.

¹³⁵ Questa felice espressione, che a mio giudizio riesce ad esprimere in sintesi la sostanza della temporalità aristofanea, echeggia il titolo del secondo volume del ciclo romanzesco di Joachim Meyerhoff *Alle Tote fliegen hoch*: il titolo tedesco (*Wann wird es endlich wieder so, wie es nie war*) viene citato nella traduzione italiana di Giovanna Agabio (MEYERHOFF [2013] 2015).

In fact, the dramatic action involves a radical transformation, rooted in the heroes' initial disempowerment and leading to a permanent, wish-fulfilling utopia. It is, however, a timeline all of its own, since the utopian future reached in the comic finale has the paradoxical features of a 'future-past': it involves not so much the restoration of a lost bliss, as the finally unrestrained experience of existential options previously discarded by the sheer action of the reality principle.

KEYWORDS

Aristophanes – Attic old comedy – Menander – Attic new comedy – Plautus – Roman *palliata* – ancient comedy – time in literature – *gamos* – marriage plot – marriage in literature – ideology of literary genres – happy ending.

PARTE TERZA
FILOSOFIA E RELIGIONE

ROSSELLA SAETTA COTTONE - LUISA BUARQUE DE HOLANDA

Le retournement du chœur et l'appropriation comique de la tragédie dans les *Nuées* d'Aristophane : un dialogue

BUARQUE DE HOLANDA — Je te propose de reprendre notre discussion sur les *Nuées* à partir du point où nous l'avons laissée il y a plusieurs mois : ton interprétation de la dramaturgie du chœur¹. Tout en ayant lu cette comédie maintes fois, je ne m'étais jamais rendu compte que le comportement du chœur est si différent de celui des autres chœurs comiques connus. En effet, de manière inédite, les *Nuées* ne manifestent pas d'emblée leur avis à propos du projet du protagoniste, à leur arrivée dans l'*orchestra*, mais collaborent avec Socrate pendant longtemps, jusqu'au moment où, par un coup de théâtre final, elles se révèlent porteuses d'une leçon à donner au protagoniste Strepsiade. De toute évidence, le sens de ce coup de théâtre qui a été en général décrit comme un retournement et dont l'interprétation est extrêmement controversée n'est absolument pas clair².

Le passage de ton texte qui m'a interpellée auparavant et que je souhaite discuter avec toi est celui où tu proposes une interprétation du célèbre retournement d'après laquelle le chœur ne change pas vraiment mais affirme tardivement son point de vue par rapport au projet de Strepsiade³. Cette ingénieuse hypothèse

¹ SAETTA COTTONE 2013.

² Les étapes principales de ce débat sont indiquées dans SAETTA COTTONE 2013, note 38.

³ SAETTA COTTONE 2013, 74 : « Prenant nos distances par rapport à la tradition exégétique, nous proposons de considérer les modalités spécifiques de la présentation et de l'entrée de ce chœur, sa dépendance initiale vis-à-vis du personnage de Socrate, comme le présupposé de son revirement tardif, dans la scène finale de la pièce. Plus précisément, nous faisons l'hypothèse que ce qui est généralement compris comme un changement plus ou moins abrupt dans l'attitude des *Nuées* vis-à-vis du protagoniste, est, en réalité, la conséquence « naturelle » de leur connivence forcée avec Socrate, une connivence dont il faut mesurer la nouveauté dramaturgique, avant même de s'interroger sur le sens que pourrait recouvrir le célèbre retournement de la fin. Ainsi, nous reformulerons les termes du problème tel qu'il a été posé jusqu'ici en suggérant qu'à

m'a beaucoup intriguée parce qu'elle me semble très convaincante en même temps qu'elle m'oblige à formuler la question dans le sens opposé. Si, comme tu le proposes, les Nuées ont toujours été autonomes par rapport à Socrate et donc le retournement n'est pas vraiment un retournement mais une révélation tardive de leurs intentions véritables, alors pourquoi n'ont-elles pas manifesté leur point de vue avant, comme dans les autres pièces de l'auteur ?

SAETTA COTTONE — Pour répondre à ta question, il peut être utile de songer aux effets dramatiques produits par le retardement de la révélation du chœur. Quels sont ces effets ? Tout d'abord, le retardement permet de créer un flou quant à la véritable position du chœur à l'égard du protagoniste. Si le chœur avait montré son opposition au projet de Strepsiade dès son arrivée dans l'*orchestra*, comme il le fait dans les autres comédies où il est en désaccord avec le protagoniste⁴, il aurait dû, au bout d'un conflit avec lui, se rallier à sa cause, il aurait dû, en somme, résoudre son conflit avec lui pour que l'action progresse. L'accord entre le protagoniste et le chœur est en effet une condition indispensable à la réalisation du projet comique. Dans les *Nuées*, cela n'est pas possible pour la bonne et simple raison que la cause du protagoniste est à la fois égoïste et mauvaise, fait exceptionnel pour la comédie d'Aristophane, qui aime à mettre en scène la réalisation de projets égoïstes mais bons, souhaitables par tous⁵.

la fin de la pièce le chœur ne change pas vraiment, mais qu'il affirme, bien que tardivement, son autonomie de chœur comique, car la présence encombrante de Socrate l'a poussé à renvoyer à plus tard ce moment essentiel à l'accomplissement de sa fonction ».

⁴ Les comédies dans lesquelles la relation entre le protagoniste et le chœur est d'emblée conflictuelle sont : *Acharniens*, *Guêpes*, *Oiseaux*, *Thesmophories*. Le cas de *Lysistrata* est particulier, dans la mesure où cette comédie présente deux chœurs, dont l'un est favorable au projet de la protagoniste, alors que l'autre y est opposé. Dans d'autres comédies, comme les *Cavaliers*, le chœur est en conflit avec l'antagoniste du protagoniste.

⁵ Que l'on songe à la paix voulue par Dicéopolis et par Trygée ou à celle réalisée par Lysistrata avec l'aide de ses compagnes, à la fondation d'une cité plus juste par Pisthétaios, à la réforme des principales institutions athéniennes prônée par Bdélycléon et par Praxagora, à l'abolition de la pauvreté mise en œuvre par Crémilos, et à la renaissance de la poésie tragique passionnément désirée par Dionysos. Le projet d'Euripide

Dans ce cadre, le chœur représente la communauté des citoyens face à l'individu, le conflit qui oppose l'un à l'autre étant l'un des conflits majeurs que la scène comique se charge de résoudre.

Si le projet de Strepsiade est mauvais, c'est que, tout en ayant un but égoïste, conformément aux codes du genre, il ne peut pas susciter l'adhésion générale, car loin de conduire à une amélioration des conditions de la vie collective, il vise à briser une norme sociale basique, inscrite dans le droit attique : celle qui impose à tout débiteur de rembourser ses dettes⁶. Pour le dire autrement, le projet de Strepsiade se distingue des autres projets comiques en ce qu'il provoque un conflit insoluble à l'intérieur de la communauté des citoyens telle qu'elle est représentée sur la scène⁷. Qui plus est, ce conflit finit par engendrer un second conflit, qui n'était pas prévu au départ, touchant par ricochet la famille du protagoniste. Cette particularité du projet de Strepsiade peut être analysée à la lumière des codes du genre dramatique rival de la comédie : la tragédie⁸. En effet, Strepsiade court à sa perte comme bon nombre de protagonistes tragiques. Encore un renvoi à la tragédie : à la différence des autres protagonistes d'Aristophane, Strepsiade a un passé, il a une histoire, qui explique la raison de son malheur présent, à l'instar des histoires des héros tragiques. Le retardement de la révélation du chœur permet alors de déployer l'intrigue qui donne une place centrale à l'en-

dans les *Thesmophories* se distingue de tous les autres, dans la mesure où il correspond à la tentative de se soustraire au projet imaginé par le chœur pour se débarrasser de lui et n'implique que lui et son Parent, dans un tête-à-tête prolongé avec le chœur. Le projet du Vendeur de saucisses dans les *Cavaliers* est lui-aussi atypique, dans la mesure où il obéit à des codes hérités de la poésie iambique (il lui faut se débarrasser de son ennemi personnel).

⁶ Pour les nombreuses références au droit attique, notamment à la réglementation des dettes dans les *Nuées* je renvoie à Buis 2013. Par mes considérations sur le caractère « mauvais » du projet de Strepsiade, je ne nie évidemment pas la présence, dans certains passages d'Aristophane, de blagues ponctuelles sur le plaisir qu'on peut éprouver à ne pas rembourser ses dettes (voir notamment *Oiseaux* 116 ; et sur le thème des usuriers *Thesmophories* 842-5).

⁷ Cette lecture semble confirmée par une réplique de Strepsiade (v. 1462-5) que nous commenterons dans la suite : « Hélas ! C'est méchant, ô Nuées, mais c'est juste ; car je ne devais pas détenir l'argent que j'avais emprunté ».

⁸ Voir à ce propos ZIMMERMANN 2006, 327-35 ; MAUDUIT 2015, 57-75.

seignement de Socrate, tout en posant les prémisses pour que les conséquences désastreuses de cet enseignement se manifestent au grand jour. En changeant de formulation, on pourrait dire que l'accord entre le chœur et le protagoniste, présupposé nécessaire à la réalisation du plan du protagoniste dans les autres comédies d'Aristophane, n'est pas envisageable dans les *Nuées*, à cause de la coloration tragique de l'intrigue : puisque le protagoniste court à sa perte à cause d'un projet mauvais censé résoudre une situation d'aporie, qui est elle-même la conséquence d'une erreur commise dans le passé (en l'occurrence, un mauvais mariage), le chœur comique ne peut pas se rallier à sa cause, la partager. Il peut seulement faire semblant de la partager, en jouant le rôle que Socrate lui a attribué en tant que divinité protectrice du Pensoir.

Cela dit, un autre aspect de la question que tu soulèves est à retenir d'après moi : la révélation tardive du chœur permet aussi de créer un point de vue externe à l'intrigue, un ancrage dans un au-delà de l'intrigue, sans lequel le paradigme tragique qui sous-tend l'action ne pourrait pas apparaître dans toute sa complexité. Je vais donner deux arguments à l'appui de mon hypothèse. 1) En affirmant qu'elles ont fait exprès de différer le moment de leur déclaration d'intentions, les *Nuées* proposent un modèle éducatif différent de celui pratiqué dans le Pensoir : « C'est ainsi que nous agissons chaque fois que nous reconnaissons en quelqu'un la passion des pratiques mauvaises, jusqu'à ce que nous le jetions dans le malheur, pour lui apprendre à craindre les dieux »⁹. D'après Rau¹⁰, ces vers offrent une version comique du motif tragique de l'apprentissage par la souffrance ou *pathei mathos*, qui appartient à la théodicée eschyléenne (cf. *Ag.* 176-83), car le motif eschyléen est transféré sur le terrain de la comédie, tant du point de vue linguistique que de celui des contenus. Ainsi, d'après lui, il ne faut pas parler de parodie à propos de ces vers, mais plu-

⁹ Ici et dans la suite, je reprends la traduction des *Nuées* par Hilare VAN DAELE qui accompagne l'édition du texte de COULON 1923 (réimprimé plusieurs fois).

¹⁰ RAU 1967, 174 ; repris par ZIMMERMANN 2006. L'analyse de Rau reprend et développe celle de NEWIGER 1957, 67s.

tôt d'appropriation comique d'un motif tragique¹¹. Sans doute, la remarque de Rau peut s'appliquer également aux éléments de l'intrigue que j'ai définis plus haut comme tragiques (position du héros par rapport à son passé, thème du mariage comme *arche kakon*, qualité et issue de son action), car là aussi des motifs et des thèmes appartenant à la tragédie sont resémantisés à la lumière des codes du genre comique (le héros est un vieux paysan, ses pensées et ses aspirations demeurent celles d'un vieux paysan comme d'ailleurs son langage) sans affecter le cadre formel de son action, qui demeure en tous points celui d'une comédie¹². En reprenant une suggestion de Bernhard Zimmermann et de Christine Mauduit, on pourrait peut-être parler à ce propos de *trygoidia*, car ici des thèmes typiques du *mythos* tragique sont absorbés dans un cadre comique¹³.

Toutefois, sans être paratragique au sens où il se référerait à un modèle tragique en introduisant une rupture thématique et/ou formelle dans le tissu de la comédie, le retournement des Nuées éclaire rétrospectivement l'intrigue de la pièce d'un jour nouveau : d'une part, comme je viens de le suggérer, il propose un modèle d'éducation différent par rapport à celui pratiqué dans le *Pensoir*, illustré par l'intrigue de la pièce ; d'autre part, il implique l'aveu d'une simulation, d'une feinte. Il est vrai que l'idée de la feinte n'est pas explicite, mais elle peut néanmoins être déduite des vers qui précèdent la leçon de morale des Nuées. Strepsiade, sous les coups de son fils, demande aux déesses (1456-7) : « Pourquoi donc ne me disiez-vous tout cela *alors*, au lieu de monter la tête à un paysan, à un vieillard ? ». Et les Nuées : « C'est ainsi que nous agissons... ». Derrière ce « ainsi » (*tauta*) il faut entendre la

¹¹ *Ibidem*, « Die Aristophanische Theodizee [...] parodiert ihr Vorbild nicht, sondern ist dessen komische Version ».

¹² Ces points ont été abondamment commentés par Zimmermann et Mauduit dans leurs articles respectifs mentionnés ci-dessus.

¹³ ZIMMERMANN 2006, 327 ; MAUDUIT 2015, 57. La définition de la comédie comme *trygoidia* est due à Aristophane, qui l'introduit dans les *Acharniens*, dans le cadre d'une parodie du *Téléphe* euripidéen (v. 499-500), où il affirme la capacité de son théâtre à dire ce qui est juste. Le sens littéral du terme *trygoidia*, formé sur le modèle de *tragoidia*, « chant du bouc », serait plutôt « chant de la lie de vin » en référence à l'arrière-plan rituel de la comédie.

collaboration que les déesses ont apporté à Socrate dans l'éducation de Strepsiade et de Phidippide « avant » (*tote*), c'est-à-dire au cours de l'intrigue, alors que visiblement elles ne croyaient pas au bien-fondé d'une telle éducation. L'aide que les Nuées ont apportée à Socrate était donc le fait d'une simulation. Or, toute feinte, toute simulation suggère l'existence d'une duplicité dans le sujet qui la performe (point de vue interne) tout en suscitant le soupçon d'être motivée par l'intention de tromper (point de vue externe). À sa manière, le jeu de l'acteur est une feinte, bien que son caractère trompeur soit accepté de bon gré par les spectateurs à qui il s'adresse. Si les codes du théâtre attique imposent aux acteurs de tragédies de ne jamais laisser apparaître que leur jeu est un jeu, les codes de la comédie prévoient au contraire que le jeu apparaisse en tant que tel, à plus forte raison quand il s'agit de parodier la tragédie. Ce point mérite d'être développé brièvement, je crois, car il permet de mesurer le caractère novateur, voire unique de l'utilisation de la tragédie dans les *Nuées*.

On sait que dans la comédie d'Aristophane la parodie de la tragédie emprunte de nombreuses formes et investit tous les aspects de la composition en fonction des objets qu'elle prend pour cible : parodie de la langue, du style, des mètres, citations littéraires de vers célèbres, parodie des personnages et des œuvres, parodie de scènes typiques comme l'arrivée du Messager ou de motifs typiques comme la plainte ou les oracles, parodie des parties structurelles de la tragédie comme le prologue, les chants ou la monodie. Le plus souvent, c'est la parodie des œuvres tragiques qui prend la forme la plus fascinante pour nous, celle du métathéâtre, quand le personnage comique décide d'interpréter des extraits de pièces tragiques connues, en les recomposant librement, et entre dans le rôle du personnage tragique correspondant. Ainsi, par exemple, le Parent dans les *Thesmophories* (v. 850) : « J'y suis ! Je vais interpréter sa nouvelle *Hélène*. De toute manière la robe de femme, je l'ai déjà ». La réplique du Parent illustre bien ce que c'est qu'une entrée dans le métathéâtre, car, en plus de mentionner le titre de la pièce qu'il s'apprête à jouer, il indique clairement l'instrument de son entreprise, à savoir le

travestissement¹⁴. Par le travestissement, le protagoniste de comédie signale qu'il va transiter dans une fiction de deuxième degré, tout en laissant apercevoir l'acteur qu'il demeure toujours malgré les nombreux personnages qu'il est amené à endosser¹⁵.

A la suite des chercheurs évoqués plus haut, je maintiens que les éléments tragiques des *Nuées* n'appartiennent pas au domaine de la paratragédie en général ni non plus à celui du métathéâtre, parce qu'ici nous sommes d'emblée, dès le prologue, dans une comédie différente, qui emprunte les chemins de la tragédie, sans qu'aucun signal ne permette aux spectateurs de s'en rendre compte. Cependant, je crois que la comparaison avec les exemples connus de métathéâtre permet de définir plus précisément l'utilisation de la tragédie dans la dramaturgie des *Nuées*, dans la mesure où dans un cas comme dans l'autre ce qui est en jeu, c'est une simulation « à deux niveaux », bien que selon deux modalités différentes : alors que le métathéâtre s'annonce, en général, dès le départ, avec l'entrée dans une fiction de deuxième degré assumée comme telle, la *trygoidia* des *Nuées* s'annonce à sa conclusion, avec la sortie d'une fiction de premier degré qui cachait une simulation. En effet, le retournement du chœur, tout en faisant partie de l'intrigue tragicomique, jette un regard rétrospectif sur lui et permet de l'éloigner, comme si le chœur se soustrayait à l'intrigue après y avoir participé pour dire « je n'y suis pour rien, pouët-pouët ! ». Voilà ! Je te propose alors de tenir compte du fait que le retournement du chœur implique l'aveu d'une simulation, qui met fin à une intrigue tragicomique : un véritable décrochage ! Dans ce cadre, on peut peut-être considérer que l'omission pro-

¹⁴ Sur la fonction du travestissement dans la parodie de la tragédie par la comédie cf. RAU 1969, 17-9.

¹⁵ De fait, la paratragédie dans sa forme métathéâtrale commence souvent par un déguisement/travestissement : celui de Dicéopolis revêtant les habits de Télèphe pour persuader le chœur de Charbonniers de la justesse de sa cause (*Acharniens*), celui du Parent d'Euripide se travestissant pour pénétrer *incognito* dans le rite de Déméter et de Perséphone (*Thesmophories*), celui de Dionysos empruntant la peau de lion et la massue de son frère Héraclès pour se rendre aux Enfers (*Grenouilles*). Dans toutes ces pièces, le travestissement est l'outil dramaturgique qui permet d'annoncer aux spectateurs le passage dans une fiction différente, une fiction dans laquelle le jeu avec les codes du genre rival assume un rôle primordial.

bable du *phallus* dans le costume des acteurs de la pièce, ou du moins dans celui des choreutes, signalée par le chœur dans la parabase (v. 538), sert à indiquer la nature particulière, ou si l'on veut hybride du point de vue des genres dramatiques, de la pièce¹⁶.

Si l'on considère qu'il implique un décrochage, l'enseignement délivré par le chœur lors de son retournement peut être identifié avec l'enseignement du poète, dont le chœur est traditionnellement le porte-parole, notamment dans les parties parabatiques de la comédie, à savoir dans les moments où se produit un décrochage par rapport à l'intrigue¹⁷.

BUARQUE DE HOLANDA – Dans ta réponse, tu prends le parti de l'auteur et de son projet de composition. Je partage l'idée selon laquelle, bien au-delà de contenir des éléments paratragiques¹⁸, la pièce est entièrement composée sur un modèle tragique, ou mieux, elle possède dans sa totalité une architecture tragique¹⁹.

¹⁶ En se fondant sur ce vers, certains chercheurs se sont prononcés en faveur d'une absence totale de *phallus* dans le costume des acteurs des *Nuées*, notamment : DEARDEN 1976, 112-3 et de façon plus radicale PICKARD-CAMBRIDGE 1988, 221. MAUDUIT 2015, 60, se basant sur l'analyse du vers 734 de la comédie, pense au contraire que le costume de Strepsiade n'était pas dépourvu de *phallus*. Peut-être, la remarque du chœur au v. 538 pourrait-elle faire référence au costume des choreutes eux-mêmes et éventuellement à celui des philosophes, bien qu'il soit difficile de se prononcer sur l'aspect du costume des choreutes dans les comédies anciennes, les éléments du dossier ne permettant pas de trancher de façon nette. Voir à ce propos STONE 1981, 102. Plus récemment, REVERMANN 2006, 156-7 est revenu sur ce débat en apportant des éléments au dossier qui appuient l'hypothèse de chœurs phalliques.

¹⁷ Le terme de « décrochage » a été utilisée par Claude Calame dans son article sur le masque comique (CALAME 1989) pour indiquer la mise à distance par rapport à la fiction que les acteurs comiques effectuent grâce aux mouvements du masque (d'après sa reconstruction, le masque comique serait mobile et non fixe comme le masque tragique).

¹⁸ Pour une liste détaillée des éléments paratragiques des *Nuées*, je renvoie à RAU 1967, 189-91.

¹⁹ Comme le suggère ZIMMERMANN 2006, il s'agit d'une comédie qui met l'accent sur le *mythos* plus que sur les épisodes. En faisant le même constat, Mauduit affirme : « la proximité avec le genre tragique n'est nulle part aussi évidente que dans les *Nuées* » (MAUDUIT 2015, 57) ; ce n'est pas un hasard si son article commence par une question provocatrice : « Un héros qui échoue dans son entreprise, des divinités qui révèlent le sens des événements, une pièce qui s'achève sur une tonalité grinçante, dans la fumée d'un incendie : sommes-nous bien en train d'assister à une comédie ? » (*ibidem*).

Dans cette perspective, il me semble important de souligner que le retournement du chœur se situe dans le cadre d'une appropriation comique du motif tragique du *pathei mathos* (ZIMMERMANN 2006, 327). Le protagoniste apprend quelque chose par le biais de la douleur qu'il ressent en voyant son fils se retourner violemment contre lui ; de plus, ce qu'il apprend est directement lié au respect des dieux, un autre thème typiquement tragique. Si nous revenons à notre sujet en tenant compte de ce fait, alors ce n'est pas seulement le parcours du chœur qui acquiert d'autres contours mais aussi son retournement final qui gagne davantage de poids.

À ce propos, je voudrais partager avec toi une proposition de lecture, une sorte de collaboration à ton hypothèse. S'il n'y a pas de véritable retournement du chœur, mais seulement une feinte – puisqu'il ne change pas mais ne fait qu'affirmer tardivement ce qui était déjà son point de vue, conformément au projet du poète comique –, alors peut-être qu'il faudrait prendre le terme « retournement » dans un autre sens. Nous pourrions peut-être considérer que, bien qu'il n'y ait pas de changement dans les desseins du chœur, il n'en reste pas moins qu'il y a retournement, si du moins nous prenons comme repère le point de vue du protagoniste de la pièce et, par son intermédiaire, celui de son spectateur ou de son lecteur. Le projet de l'auteur impliquerait en somme une constance du chœur mais aussi la tromperie de Strepsiade et des spectateurs ; le chœur ne changerait pas mais il changerait *aux yeux du protagoniste et des spectateurs*. Son comportement provoquerait une rupture des attentes du protagoniste et des spectateurs, pouvant ainsi être interprété par eux comme un véritable retournement, voire comme une révélation soudaine. Or, dans un certain sens, cette proposition est contenue dans ce que tu viens de dire, mais il me semble que nous pouvons en tirer une conséquence importante, à savoir : si la dramaturgie des *Nuées* peut en fait être conçue de cette façon, alors elle implique, d'un point de vue structurel, une stratégie de retardement qui correspond à un suspense et culmine dans une situation inattendue. Le retournement vécu par Strepsiade et ressenti également

par les spectateurs, avec la rupture correspondante de leurs attentes, apporte à tous une révélation et enfin une connaissance acquise grâce à cette révélation. Cela veut dire que la révélation tardive des intentions du chœur, qui, comme tu le soulignes, est fonctionnellement liée à la conception de l'œuvre, correspond à l'ajournement de la révélation d'une vérité donnée. Cela constitue évidemment le point culminant commun à certaines tragédies qu'Aristophane semble vouloir s'approprier dans cette comédie.

Je crois que la meilleure façon de t'expliquer ce que je veux dire est de faire appel aux concepts aristotéliens de *peripeteia* et d'*anagnorisis*. Ma proposition est ainsi que le retournement et la révélation qui en découle dans les *Nuées* peuvent être considérés en tant que traduction comique des éléments tragiques conceptualisés par le philosophe. Voici leurs définitions respectives : Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἶκός ἢ ἀναγκαῖον, « Le coup de théâtre (*peripeteia*) est, comme on l'a dit, le renversement qui inverse l'effet des actions, et ce, suivant notre formule, vraisemblablement ou nécessairement » (Arist. *Poét.* 1452a22). ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων, « La reconnaissance, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur » (Arist. *Poét.* 1452a29).

Il est évident que l'association que j'ai faite a pu être induite par le fait que les traducteurs et interprètes français de la *Poétique* auxquels je me réfère en priorité, Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot, ont choisi de rendre le mot *peripeteia* par *coup de théâtre*, exactement le même terme que tu choisis d'utiliser dans ta lecture de la performance finale du chœur des *Nuées*. D'autant plus que dans cette traduction le mot « renversement », un autre mot clé de ton article, apparaît aussi bien dans la définition de *peripeteia* que dans celle d'*anagnorisis* (*renversement* est

leur traduction de la célèbre *metabole*). Toutefois, je ne pense pas que ces coïncidences soient le fruit du pur hasard. D'ailleurs, je crois que ma proposition n'est même pas totalement nouvelle, car Christine Mauduit affirme au détour d'une phrase dans le même article que nous avons mentionné que « L'identité et le rôle du chœur, l'agencement de l'intrigue avec ses péripéties et son renversement final, la leçon de piété prodiguée à Strepisade sont autant d'éléments qui traduisent l'influence de la tragédie sur l'écriture de cette comédie. » (MAUDUIT 2015, 57). Bien qu'elle ne s'attarde pas sur la façon dont elle comprend les péripéties et le retournement final de la pièce, elle applique expressément le concept aristotélicien à la comédie et l'interprète comme un témoignage de l'influence de la tragédie sur la pièce. Je te rappelle enfin que Bernhard Zimmermann, lui aussi (ZIMMERMANN 2006, 327-8), utilise un concept aristotélicien lorsqu'il affirme à propos des *Nuées* que « se si considera tuttavia la *sústasis ton pragmaton*, in nessun'altra opera i punti di contatto con la tragedia sono più evidenti che nelle *Nuvole* ».

Même si je crois qu'il faut garder une certaine prudence dans l'application des concepts aristotéliciens à la tragédie et à la comédie anciennes²⁰, je suis prête à m'en servir comme d'outils de lecture auxiliaires. Dans le cas spécifique du couple *peripeteia/anagnorisis* il est évident qu'il est loin d'épuiser ou de rendre compte de l'ensemble des interprétations possibles de certains événements tragiques ; je veux dire simplement qu'il nous renvoie à des scènes facilement identifiables dans les quelques textes du théâtre tragique qui ont été conservés (et aussi en-dehors de celui-ci, comme dans l'épopée, ce que d'ailleurs le texte aristotélicien donne à voir clairement – le nombre d'allusions à des scènes

²⁰ Voir par exemple DUPONT 2007. L'auteure critique fortement la tradition aristotélicienne qui voit dans le *mythos* le cœur de la tragédie. Selon elle, cette façon de concevoir la tragédie a produit un processus de « textecentrisme » dans l'approche de la tragédie grecque. Voir également MARX 2012, qui, s'appuyant sur les pièces alphabétiques d'Euripide, met en question la préférence accordée par Aristote – et à travers lui par les Romantiques – aux tragédies qui se terminent mal. La pertinence de l'utilisation de la *Poétique* pour l'analyse du théâtre ancien a été maintes fois contestée.

de reconnaissance dans l'*Odyssée* étant assez important). Ainsi, je suis tentée de lire le retournement des Nuées comme une *peripeteia* et une *anagnorisis* parodiques. Bien sûr, je n'affirme pas qu'Aristophane possédait les instruments de lecture d'Aristote ou sa conception de la tragédie, encore moins la nôtre, ce qui serait absurde. Je veux simplement dire que les concepts aristotéliens nous permettent d'éclaircir en partie la structure de la pièce.

Pour essayer de préciser mon propos, je dirais que dans les *Nuées* Strepsiade reconnaît avoir été trompé lorsque les Nuées l'informent de l'avoir trompé tout en révélant leurs véritables desseins. Ainsi, le retournement du chœur est à la fois une *paraperipeteia* (car du point de vue du protagoniste il arrive une surprise et une rupture de ses attentes qui font allusion à des situations tragiques connues) et une *paraanagnorisis* (car les Nuées étaient depuis toujours ce que finalement elles se révèlent être, de la même façon que par exemple Iphigénie et Électre sont depuis toujours les sœurs d'Oreste dans nombre de scènes de reconnaissance tragiques). Cela se passe exactement comme le décrit Aristote, la péripétie « inverse l'effet des actions », c'est-à-dire qu'elle inverse l'effet sur le protagoniste de l'enseignement des Nuées et de Socrate. D'une façon analogue, la reconnaissance découle d'un renversement qui « fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur », c'est-à-dire que les Nuées se révèlent comme des alliées, non pas de Socrate ni de Strepsiade, mais de l'auteur comique lui-même dans son projet pédagogique, ce qui entraîne évidemment le malheur du protagoniste.

La conséquence de cette interprétation est que le moment considéré traditionnellement comme un retournement du chœur est l'élément clé de la pièce. C'est bien là que se révèle l'*hamartia* du héros, que le protagoniste se rend compte de sa situation et que le public prend conscience de l'intrigue tragicomique. Par ailleurs, dans les *Nuées* la *peripeteia* et l'*anagnorisis* surviennent en même temps, comme cela arrive dans les meilleures tragédies se-

lon Aristote (*Poét.* 1452a32-4)²¹. La dissimulation des intentions des Nuées et leur révélation tardive permettent alors de mettre en évidence la coloration tragique de l'intrigue.

Si tu trouves que ma proposition a du sens, je pense que nous pourrions en tirer d'importantes conséquences pour l'analyse de la scène de l'incendie à la fin de la pièce et peut-être aussi pour la compréhension du statut de Strepsiade en tant que héros comique.

SAETTA COTTONE — Je crois que ta lecture permet de mieux cerner la complexité des imbrications entre formes dramatiques dans les *Nuées*. J'aimerais y réfléchir. Tu proposes donc de lire le retournement du chœur comme le moment culminant de la pièce, celui où se produisent à la fois un changement abrupt du sens des événements dramatiques, ce qu'Aristote appelle une *peripeteia*, et quelque chose comme une reconnaissance, une *anagnorisis* : nous aurions là une parodie de retournement et de reconnaissance tragiques. Pour vérifier ton hypothèse, il est sans doute utile de se reporter aux définitions d'Aristote, mais il faut aussi, il me semble, revenir aux textes des tragédies transmises qui offrent des exemples de péripétie et de reconnaissance. Si l'on s'en tient à la définition donnée par Aristote, que tu viens de rappeler, la *peripeteia* se produit quand une action se retourne en son contraire (*Poétique* 1452a22-3). L'interprétation de ce ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή n'est pas univoque et elle a été discutée notamment par Vahlen²² qui, renvoyant à une signification bien attestée du verbe πράττειν, donne au participe πραττομένα le sens de « choses faites avec une intention », « intentions », et non simplement de « choses faites »,

²¹ Je dois ajouter que le retournement du chœur (*peripeteia*) arrive en même temps que la reconnaissance (*anagnorisis*) des Nuées par Strepsiade, mais le public commence à être préparé au retournement depuis la première intervention du chœur, après la sortie des créditeurs (v. 1305-20). Dans ces vers, le chœur condamne les actions de Strepsiade, qui est absent de la scène, et il annonce son malheur imminent « Mais peut-être souhaitera-t-il que ce fils soit muet » (v. 1320). De façon semblable à un chœur ou à un personnage de tragédie, les Nuées accentuent ici le suspense qui entoure les événements dramatiques.

²² VAHLEN 1914, 34-6. Les principaux commentateurs de la *Poétique* ne partagent pas cette interprétation. Voir, par exemple, BYWATER 1920 et ELSE 1957.

« actions », « événements »²³. Dans sa perspective, qui s'oppose à la lecture la plus répandue du passage aristotélicien, le renversement dont parle Aristote, la μεταβολή, concernerait les intentions de l'agent plutôt que le sens des événements dramatiques : ce serait donc l'intention de l'agent qui se trouverait renversée. Sans doute, Belfiore a raison lorsqu'elle remarque que dans la théorie aristotélicienne de l'action les intentions et les faits sont étroitement liés et qu'il est donc totalement arbitraire de vouloir les séparer²⁴. Cependant, ce débat met en lumière, me semble-t-il, une difficulté intrinsèque de la définition aristotélicienne, qui fait coïncider sans l'expliciter l'action non-intentionnelle d'un personnage avec un renversement plus global du sens des événements dramatiques. La péripétie se produit contre l'attente du personnage qui la provoque et entraîne un changement significatif dans l'évolution de l'histoire. L'action du personnage est censée aller dans une certaine direction et, de façon inattendue, elle va dans le sens opposé, avec des conséquences importantes pour le développement de l'histoire. Le premier exemple donné par Aristote pour illustrer cette définition, tiré de l'*Œdipe roi* de Sophocle, semble confirmer cette lecture. Il s'agit de la scène du troisième épisode (v. 924 ss.), où le berger de Corinthe, qui a recueilli Œdipe bébé, raconte cet événement au roi avec l'intention de le délivrer de son angoisse — celle de pouvoir un jour coucher avec sa mère — mais il produit l'effet contraire, car c'est à ce moment là qu'Œdipe commence à comprendre que l'homme qu'il a tué sur le chemin de Thèbes était son père et que la mère de ses enfants est en réalité sa propre mère²⁵.

²³ Je remercie Christine Mauduit de m'avoir donné accès aux notes de ses cours sur la *Poétique* qui préparent sa traduction commentée de ce traité pour Les Belles Lettres. Elles m'ont été très utiles dans l'analyse de ce passage.

²⁴ BELFIORE 1992, 141-53.

²⁵ Aristote, *Poétique* 1452a25-8 : « Par exemple, dans l'*Œdipe*, quelqu'un vient pour reconforter Œdipe et le délivrer de ses craintes au sujet de sa mère; mais, en lui révélant son identité, il fait l'inverse » (trad. Lallot). Le résumé d'Aristote est elliptique et riche en raccourcis, comme souvent dans la *Poétique* : le berger de Corinthe n'est pas venu pour délivrer Œdipe de son angoisse, mais pour lui annoncer que le roi Polybe est mort et que par conséquent il hérite du trône de Corinthe. Ce n'est qu'au cours de la scène qu'ayant appris les angoisses d'Œdipe, il décide de le délivrer en lui révélant que ceux qu'il croyait jusqu'alors être ses parents ne sont en réalité que des parents d'adoption.

L'exemple d'Œdipe est repris quelques lignes plus bas pour illustrer la simultanéité de renversement et reconnaissance, qui selon le philosophe se produit seulement dans les meilleures tragédies, comme tu l'as rappelé (*Poétique*, 1452a32-4)²⁶.

Le caractère non-intentionnel de l'action qui donne lieu à la péripétie apparaît clairement dans les exemples de péripéties donnant lieu à une reconnaissance qu'offre le théâtre d'Euripide. Ainsi, par exemple, dans l'*Hélène*, le Serviteur de Ménélas venu annoncer qu'Hélène s'est envolée dans les airs et a disparu provoque un effet contraire à son attente, car c'est à ce moment précis que Ménélas accepte de reconnaître la véritable Hélène, l'Hélène égyptienne, qu'il a tant résisté à reconnaître par fidélité à celle qui vient de s'envoler (v. 597 ss.). Dans ce cas, péripétie et reconnaissance sont parfaitement simultanés. Ou encore, dans l'*Iphigénie en Tauride*, Iphigénie, en accueillant la demande de Pylade, accepte de lire à haute voix la lettre pour son frère qu'elle lui a demandé d'emmener à Argos, et ce faisant elle permet à Oreste, qui assiste à la scène, de la reconnaître (v. 753 ss.). La lecture à haute voix était censée apprendre le contenu de la lettre à Pylade, dans l'éventualité que la lettre se perde au cours du voyage. Son effet inattendu est la reconnaissance immédiate d'Iphigénie par Oreste, car Oreste n'est pas à Argos, comme le pensait la jeune femme, mais devant ses yeux. Finalement, la lettre aura servi à enclencher la reconnaissance de deux personnages qui se trouvent l'un en présence de l'autre, au lieu de relier deux personnages éloignés dans l'espace. Aussi bien dans l'exemple de l'*Hélène* que dans celui de l'*Iphigénie en Tauride*, la péripétie détermine la reconnaissance de façon non-intentionnelle et avec elle un renversement du sens des événements dramatiques.

Or, dans les *Nuées*, le changement abrupt du sens des événements n'est pas le produit d'une action qui visait un but opposé. Au contraire, en se désolidarisant des philosophes, les *Nuées*

²⁶ En réalité, la pleine reconnaissance de son identité par Œdipe est légèrement différée par rapport au renversement, car elle a lieu dans le quatrième épisode, après l'entretien avec le berger de Laïos. Dans le troisième épisode, il n'y a que Jocaste qui comprend tout, puis rentre dans le palais afin de se donner la mort.

cherchent à obtenir exactement ce qu'elles obtiennent en effet, à savoir une prise de conscience par Strepsiade de son erreur et à un niveau méta-discursif une mise en perspective critique de l'intrigue. Ainsi, si l'effet du retournement des Nuées est semblable à celui d'un retournement tragique qui inverse le sens des événements, le caractère prémédité et intentionnel de ce retournement le distingue du modèle tragique. Nous revenons donc à la question de la feinte des Nuées, que j'ai soulevée plus haut... En y réfléchissant, je crois quand même que ta proposition garde toute sa pertinence si l'on considère que la *peripeteia* provoquée par les Nuées est une *peripeteia* parodique (tu as bien dit « paraperipeteia »). En effet, comme toute action paratragique, le retournement du chœur des Nuées produit une rupture dans le tissu dramatique, tout en révélant le modèle tragique qui sous-tend l'action.

Comme nous le disions plus haut, l'intrigue des Nuées a d'emblée une coloration tragique. L'histoire du protagoniste, la nature mauvaise de son projet, l'issue de l'action menant à sa déchéance, tout y contribue. Contrairement au cas de la paratragédie dans sa forme métathéâtrale, ici nous n'entrons pas dans une parodie à partir d'une fiction comique de premier degré, mais nous sommes directement dans une action au ton tragique. Dans l'action métathéâtrale, l'outil dramaturgique qui permet de signaler l'entrée dans une fiction de second degré, en la mettant à distance, est le travestissement sur scène, qui dénonce la nature mimétique du jeu de la tragédie (sauf aux personnages qui doivent éventuellement faire les frais du travestissement et qui n'assistent pas à ce dernier, comme par exemple les femmes du chœur dans les *Thesmophories*). Dans les *Nuées*, en revanche, où il s'agit plutôt de sortir d'une action tragicomique qui a été posée comme telle dès le départ, la mise à distance par rapport à l'intrigue est réalisée par la péripétie parodique, qui permet de dévoiler la simulation du chœur.

Pour conclure sur ce point, je dirais donc qu'à la différence d'une péripétie tragique, celle provoquée par les Nuées est intentionnelle dans l'exacte mesure où elle est la parodie d'une péripé-

tie tragique ; d'autre part, étant la parodie d'un modèle tragique, elle correspond au dévoilement d'une simulation (toute paratragédie se présentant comme simulation). Qu'en penses-tu ? Peut-être, à partir de là, pourrions-nous essayer de résoudre le mystère herméneutique que constitue la scène finale de la pièce, avec l'incendie du Pensoir... mais je crois que nous devrions d'abord préciser encore davantage en quoi la prise de conscience de son erreur par Strepsiade serait la parodie d'une *anagnorisis*...

BUARQUE DE HOLANDA — En ce qui concerne l'*anagnorisis* de Strepsiade, je dirais qu'il s'agit d'une reconnaissance de soi et de ses propres actes. Toutefois, cette reconnaissance de soi est réalisée par le biais de la révélation de ce que sont les Nuées et de leur véritable position. Ce que Strepsiade croyait connaître auparavant, en réalité il le méconnaissait et maintenant il l'apprend de la manière la plus dure.

Si nous considérons l'*anagnorisis* aristotélicienne dans un sens strict, il serait peut-être plus juste d'affirmer qu'il n'y a pas de reconnaissance dans les *Nuées* mais seulement une *peripeteia*. En effet, il n'y a pas ici de scène où quelqu'un est reconnu comme un frère ou une sœur perdue, un roi qui revient après vingt ans d'éloignement ou d'autres événements de la sorte qui impliquent de vraies reconnaissances entre membres d'une famille ou proches. D'ailleurs, si nous revenons au chapitre XVI de la *Poétique*, où Aristote liste cinq types de reconnaissance, nous aurons probablement du mal à situer la scène de Strepsiade dans l'un d'entre eux. Je te rappelle que selon Aristote, les cinq types de reconnaissance sont : a) celui qui se produit par des signes (*semeia*), soit naturels soit acquis (Arist. *Poét.* 1454b19-29) ; b) celui qui est forgé par le poète, c'est-à-dire qui dépend d'une parole mise dans la bouche d'un personnage par le poète, dont l'exemple majeur est celui d'Oreste dans *Iphigénie en Tauride*, lorsqu'il dit tout simplement à sa sœur qui il est (Arist. *Poét.* 1454b30-6) ; c) celui qui est déclenché par un fragment de mémoire, lorsqu'à la vue d'un objet qui éveille un souvenir, on se rend brusquement compte de quelque chose (Arist. *Poét.* 1454b37-55a3) ; d) celui qui résulte

d'un syllogisme (Arist. *Poét.* 1455a4-12); e) celui qui résulte d'un parallogisme de la part du spectateur induit par le poète (Arist. *Poét.* 1455a13-5). De tous ces types, le deuxième est le seul que l'on peut rapprocher à l'épisode des *Nuées*, car aussi bien dans le cas d'Oreste que dans le cas qui nous occupe il y a une déclaration explicite : « je suis celui-ci » ou « je suis ainsi ». Cependant, la ressemblance s'arrête là, car Iphigénie ne sait pas que l'homme qui se trouve devant elle est son frère, tandis que Strepsiade sait que les *Nuées* sont les déesses qu'elles sont. En effet, ce que Strepsiade méconnaît n'est pas l'identité du chœur mais son projet pédagogique (non pas au service de Socrate mais de la comédie). Dans ce sens, j'accorde qu'il n'y a pas de reconnaissance à proprement parler et j'ajoute que la véritable *paranagnorisis* se trouve dans les *Acharniens*, dans la scène de Dicéopolis avec Lamachos, car là le protagoniste abandonne à dessein son déguisement de mendiant et se révèle pour ce qu'il est, à savoir un « citoyen utile » (Aristoph. *Ach.* 595, *polites khrestos*).

Je maintiens tout de même que l'on peut retrouver une similitude importante entre ce qui se passe dans les *Nuées* et certains schémas tragiques, si l'on admet que la reconnaissance tragique peut provoquer un changement cognitif chez le protagoniste de la scène, sans qu'il soit amené à découvrir l'identité des autres personnages impliqués dans son parcours. Nous pouvons dire que Strepsiade et les spectateurs de la comédie d'Aristophane connaissaient déjà les *Nuées* mais finissent par les connaître mieux, ils finissent par appréhender leur nature et la relation de feinte qu'elles ont jusqu'alors intentionnellement entretenue avec les autres personnages de la pièce²⁷. Le changement cognitif de Strepsiade permet aussi aux spectateurs d'accéder à une meilleure connaissance du projet dramaturgique d'Aristophane et des opérations qui y sont impliquées. En d'autres termes, ce qui importe lorsqu'il y a une reconnaissance – à savoir le « passage

²⁷ Comme l'affirme Henderson : « Above the action float the Chorus of Clouds: in their protean whimsicality they seem appropriate goddesses for Socrates, but they gradually reveal themselves to be a wishing mirror for people in love with evil, luring them to a well deserved punishment. » (HENDERSON 1992, ix).

de l'ignorance à la connaissance » décrit par Aristote –, c'est qu'il y a aussi une acquisition de nouvelles informations aussi bien par le protagoniste que par le spectateur.

Par ailleurs, je dois te dire que dans l'introduction du livre de Valeria Turra que tu m'as recommandé, j'ai trouvé un allié pour mon explication. Dans son analyse très contemporaine sur le statut de la reconnaissance dans la littérature, l'auteure non seulement définit ce phénomène littéraire comme « presa d'atto di un'identità » (TURRA 2018, 17), mais elle accorde aussi une attention particulière au préfixe « re- » qui compose le mot reconnaissance, en insistant sur l'idée qu'une reconnaissance complète implique toujours la « comprensione di chi è l'altro » (*ibidem*, 18), même et surtout *quand cet autre est le même*. Forte de cela, elle considère la reconnaissance comme un phénomène d'éclaircissement de quelque chose qu'on connaissait déjà mais que, dans un autre sens, on ne connaissait pas. Il s'agirait de combler l'ignorance d'un sujet à propos d'un objet, non par le passage à sa connaissance, mais par son identification comme le même (re-) ; ce qui implique simultanément que le sujet voit l'objet comme autre, comme différent par rapport à la représentation qu'il en avait jusqu'alors. Il y a là toute une dynamique du passage du même à l'autre et de l'autre au même qu'il vaudrait la peine d'examiner.

Revenons au cas de Strepsiade. Il est acquis que les Nuées avaient été présentées au héros (dans la parodos), que ce dernier connaissait les déesses grâce à Socrate. À la fin de la pièce, les Nuées sont exactement les mêmes qu'au début, mais elles sont vues différemment, perçues autrement. Ce changement dans l'appréhension du chœur par le héros provoque un changement dans l'appréhension que le héros a de lui-même. Strepsiade demeure ce qu'il est mais en même temps il commence à se voir dans une autre perspective, ce qui entraîne un changement de ses attitudes et de ses actions. Comme le dit Valeria Turra : « Il riconoscimento è, sempre, un punto di non ritorno (TURRA 2018, 23) ». Dans ce sens, je le redis, ce qui se passe dans les *Nuées* est en parfaite consonance avec la signification littéraire de la reconnaissance au sens large du terme.

Par ailleurs, le retournement du chœur survient quand les Nuées sont accusées par le protagoniste de l'avoir mis dans la situation fâcheuse dans laquelle il se trouve, après la dispute avec son fils (*Nuées* 1452-3). Elles répondent alors: « C'est toi-même plutôt qui es cause de ce qui t'arrive, pour t'être adonné à des pratiques mauvaises » (*Nuées* 1454-5). Strepisade réagit par une question, qui dénote une vision plus claire et précise de la nature des déesses, de sa propre nature et du rapport entre cette dernière et son malheur présent: « Pourquoi donc ne me disiez-vous tout cela alors, au lieu de monter la tête à un paysan, à un vieillard ? » (*Nuées* 1456-7). Cette interrogation contient une autodéfinition du héros comme un vieux paysan excessivement crédule qui se croit malin mais finit par se faire gruger. De fait, elle correspond à une tentative ultime de comprendre la manœuvre du chœur, notamment le retardement de sa révélation. Dans ce « Pourquoi donc ne me disiez-vous tout cela alors » résonne précisément l'étonnement ou les remords causés par ce retardement, qui auraient pu être évités si le plan des Nuées n'avait pas été mené à son terme en dernier ressort avec la coopération du héros lui-même. Autrement dit, dans cette exclamation résonne un « trop tard » (le « point de non retour » de Valeria Turra déjà mentionné), qui provoque la révélation finale de la manœuvre du chœur: « C'est ainsi que nous agissons chaque fois que nous reconnaissons en quelqu'un la passion des pratiques mauvaises, jusqu'à ce que nous le jetions dans le malheur, pour lui apprendre à craindre les dieux » (*Nuées* 1458-61). Le diagnostic final du protagoniste n'est rien d'autre que l'assentiment à ce que les Nuées viennent de lui révéler – il est le vrai coupable de son malheur actuel. Elles n'avaient pas tort de lui donner cette leçon. À la suite de quoi, il se lamente: « Hélas ! C'est méchant, ô Nuées, mais c'est juste ; car je ne devais pas détenir l'argent que j'avais emprunté » (*Nuées* 1462-5). La lamentation tragique, « hélas ! » (*oimoi*), couronne cette scène dans laquelle la reconnaissance de soi, des Nuées et de leur projet éducatif coïncide avec le retournement du destin du protagoniste (la *metabole* aristotélicienne). À son insu, son projet de ne pas payer ses dettes et

sa conviction d'avoir atteint ses objectifs se révèlent des erreurs et deviennent l'opposé de ce qu'ils auraient dû être. L'expression aristotélicienne *eis to enantion* s'adapte alors parfaitement au destin de Strepsiade. Au lieu du bonheur (ou du triomphe comique) pour avoir réussi à se débarrasser de ses créanciers grâce à son fils, il se voit soudainement plongé dans le malheur²⁸. Un héros tragi-comique se souciant seulement de dettes et de chevaux, se reconnaissant comme injuste et regrettant sa démarche, devant l'impiété de son fils dont il est en définitive le seul responsable.

Nous pouvons ainsi conclure que la scène du retournement des Nuées résulte d'une articulation parodique inédite de *peripeteia* et d'*anagnorisis*.

SAETTA COTTONE — J'ai l'impression que nous sommes parvenues à faire converger nos réflexions respectives sur le retournement des Nuées et qu'à partir de là nous pouvons maintenant esquisser une lecture de la scène finale de la pièce, comme nous l'avions annoncé au départ. Mais avant cela, j'aimerais partager avec toi une réflexion que je me suis faite en lisant tes dernières remarques sur la reconnaissance de Strepsiade. Il s'agit de ceci : tu sais que dans la parodos Socrate explique l'apparence féminine, donc humaine, des Nuées par une théorie bizarre d'après laquelle les déesses prennent toutes sortes de formes en obéissant à un instinct mimétique (v. 348 ss.). Je dis instinct mimétique, mais on peut aussi bien parler de « trasformismo » ou de « rispecchiamento » comme le fait Alessandro Grilli par exemple (GRILLI 2001, 64-5). Le point sur lequel je voudrais attirer ton attention est que, selon Socrate, les Nuées se transforment pour se moquer des vices des personnages qu'elles croisent sur leur che-

²⁸ Cf. DOVER 1968, xxviii : « but when Strepsiades is worsted they [the Clouds] reveal themselves at the end (1454 ff.) as true deities, who have behaved towards Strepsiades as the gods in tragic legend behave, leading him on to disaster to punish him for the wrongdoing on which he set his heart. » ; et aussi SOMMERSTEIN 1973, 109 : « The play, indeed, could almost be described as a tragedy showing how wickedness recoils on itself; and the Clouds behave very much as gods do in tragedy: they lead Strepsiades down the primrose path of evil, which is also the way he wants to go himself, and let him fall over the cliff at the end of it ».

min (v. 350: *skoptousai*), c'est-à-dire que, par exemple, si elles rencontrent un voleur elles prennent figure de loups, le loup étant dans la comédie une des images possibles du voleur ; si elles croisent un déserteur elles prennent figure de biches, toujours selon le même principe, et ainsi de suite. Donc, je crois que l'explication de Socrate peut d'une part nous éclairer sur ce qui se passe lors du retournement du chœur, à la fin de la pièce²⁹, et d'autre part qu'elle nous met sur une fausse piste. Elle nous éclaire dans la mesure où on peut toujours comprendre que le chœur change en réponse au comportement changeant et opportuniste des sophistes et de Strepsiade lui-même, dont le nom parlant dérivé de *strephain* vaut exactement « Monsieur le Retourneur » (cf. MARZULLO 1953). D'autre part, la théorie de Socrate nous égare également, parce qu'elle explique le mimétisme des Nuées par une intention burlesque, qui se traduit dans la production d'images comiques, alors même que le retournement final du chœur reprend, comme nous venons de le voir, des schémas tragiques et a un impact sur l'évolution des événements dramatiques. Ainsi, je voudrais conclure cette remarque, qui est une simple parenthèse, en soulignant que le comportement changeant des Nuées est soumis dans la pièce à deux interprétations discordantes : celle de Socrate, qui est interne à l'intrigue, y voit la trace d'une intention burlesque et celle de l'auteur Aristophane, qui surplombe les événements, en fait l'instrument tragique d'un enseignement pour le protagoniste et pour les spectateurs. La nature de cet enseignement est difficile à évaluer — s'agit-il d'une morale populaire comme celle qu'on a l'habitude d'attribuer à Aristophane ou d'un enseignement d'un autre ordre? — et je préfère ne pas rentrer dans cette problématique. Par contre, je suis curieuse de te lire à propos de la scène finale de l'incendie du Pensoir.

BUARQUE DE HOLANDA — Je vais réfléchir à ta remarque. En attendant, je te livre mes réflexions sur la scène de l'incendie. Après la révélation des intentions du chœur, la comédie présente une

²⁹ Ainsi GRILLI 2001, 64-5.

fin étonnante dont on sait qu'elle a été rajoutée à l'occasion de la réécriture de la pièce, suite à l'échec aux concours dionysiaques de 423 (*Hypothesis* VII 3-9 Dover). Strepsiade met le feu au Pensoir, tout en faisant étalage des ses nouvelles connaissances en matière de rhétorique et de cosmologie. Il commence par évoquer le Tourbillon, que Socrate au début avait désigné comme le nouveau roi du ciel (*Nuées* 379) – leçon reprise par Philippide (*Nuées* 1470-1) et contestée par Strepsiade, qui l'identifie avec un simple vase en argile (*Nuées* 1473). Il donne ensuite une réponse vindicative au disciple qui lui avait dérobé le manteau (*Nuées* 1498). Enfin, il répond à Socrate, qui ne comprend pas ce qu'il est en train de faire, en reprenant ironiquement ses premiers mots, « Ce que je fais ? Tout simplement ceci : je dialogue subtilement avec les poutres » (*Nuées* 1496-7). Dans cette phrase, le néologisme verbal *dialeptologoumai* (ici traduit par « je dialogue subtilement ») renvoie clairement aux pratiques et expressions du philosophe, en associant à l'idiosyncrasie de son dialogue la subtilité de sa parole (*leptos*). Mais Strepsiade donne à l'expression un sens plus concret : il dialogue avec les poutres afin que, brûlées, elles tombent sur le philosophe et ses disciples. Et il conclut « Je marche dans les airs et regarde le soleil » (*Nuées* 1503), qui est la reprise exacte de la célèbre réplique d'ouverture de Socrate (*Nuées* 225). À la différence près que dans la scène initiale, Socrate venait d'en haut, dans les airs, suspendu à un panier, tout en méprisant le pauvre mortel ignorant qui se trouvait au sol, tandis que maintenant ce même mortel ignorant vient d'en haut, la torche de feu à la main afin de laisser entendre clairement qu'on ne saurait plus le tromper. Ce renversement de la situation initiale montre que la leçon des *Nuées*, les déesses changeantes, a été beaucoup plus efficace que toutes celles du Pensoir. À partir de là, Strepsiade peut devenir l'instrument d'une sagesse comique qui se détache du cadre tragicomique posé auparavant. Pour cette raison, il serait absurde que le protagoniste se venge de Socrate en l'attaquant en justice. Le « bon avis » d'Hermès (*Nuées* 1484) permet une vengeance plus propice au renversement des positions et au nouvel agencement des éléments : air, feu et terre. Désormais c'est Strepsiade qui prend le dessus, c'est lui qui arrive

d'en haut, par surprise, en maniant avec maîtrise le vocabulaire de Socrate et en renvoyant le sort contre le sorcier.

Ainsi, l'idée selon laquelle l'incendie du Pensoir a pu suggérer aux spectateurs l'éventualité d'une mise à mort de Socrate devrait d'après moi être reconsidérée, en donnant une place plus importante à l'étude de la rhétorique qui accompagne le dénouement de la pièce. La proposition d'une mort généralisée par E.C. Koppf supposant que la pièce d'Aristophane s'inspire d'un épisode réel de « tyrannicide » dans une école pythagoricienne en Grande Grèce (KOPFF 1977), est intéressante quand on considère qu'une aura pythagoricienne entoure le Pensoir ; son rejet ultérieur par M. Davies, qui pense plutôt à un cas de « popular justice », ou de « legal self-help » (DAVIES 1990, 241) dont la finalité serait de chasser et de bannir les coupables, peut éclairer les aspects légaux de la vengeance de Strepsiade. Toutefois, je préfère suivre la piste de Z. Biles qui, en nous rappelant que cette fin est une exclusivité de la seconde version de la pièce, considère que cela lui confère une dimension palinodique³⁰. Dans ce cadre, il importe de souligner que la fin que nous connaissons couronne l'action de Strepsiade dans une sorte de *ring composition* (voir ci-dessus mes remarques sur les analogies entre la rhétorique de Strepsiade et celle de Socrate). Dès lors, ce qui compte est moins ce qui se serait passé « réellement » à l'intérieur du Pensoir que le fait que la vengeance se réalise ; et dans ce sens Strepsiade ne manque pas d'être un héros comique qui finit vainqueur.

Bien sûr, nous pouvons souligner, avec des auteurs tels que K.J. Dover (1970), J. Henderson (1992), ou M. Nussbaum (1980), que la vengeance de Strepsiade n'est pas une victoire complète³¹.

³⁰ Selon cet interprète, l'échec de la représentation de la pièce, qui n'avait obtenu que la troisième place, conduit l'auteur à lever toute ambiguïté dans les attitudes de son protagoniste, une part du rejet de la comédie venant de l'interprétation du public qui croyait qu'Aristophane s'était fait l'avocat des idées de Strepsiade (BILES 2011, 210). Cette interprétation est intimement liée au thème agonistique du livre de Z. Biles. Il faut dire que nous ne pouvons pas savoir avec certitude comment se terminait la première version de la pièce.

³¹ Selon J. Henderson, par exemple, « When Socrates is burned out at play's end, it is not because his ideas have been formally discredited but because they have triumphed »

Il est vrai que le héros ne se rétablit absolument pas de sa ruine et que de ce point de vue, une fois atteint le point de non-retour, il ne va pas changer la donne de façon fondamentale. Néanmoins, je suis en désaccord avec ces auteurs quand ils caractérisent l'action finale de Strepsiade comme pure « force brute » (DOVER 1970, xv), « an [...] incoherent act of violence » (HENDERSON 1992, 10) et même comme « a horrible crime » (NUSSBAUM 1980, 79). Je crois que l'analyse de la vengeance doit être située dans le cadre du projet dramaturgique, qui implique une évolution du protagoniste, le retournement du chœur lui donnant finalement les moyens pour agir en toute connaissance de cause.

Pour la même raison, je suis en désaccord avec l'interprétation de la fin proposée par Christine Mauduit. Selon elle, la vengeance de Strepsiade prouve son incompréhension de la leçon des Nuées, car le plan qu'il conçoit pour l'exécuter – l'incendie du Pensoir – donne libre cours à une sorte de violence destructive qui serait en contradiction avec l'intention du chœur de promouvoir la justice (MAUDUIT 2015, 73). La punition reçue par le vieux paysan n'aurait pas réussi à le réhabiliter et par conséquent, l'incendie ne saurait être interprété comme une victoire sur Socrate. Strepsiade tomberait dans un malheur encore plus grand et enfin il donnerait preuve d'une sorte d'inaptitude comique, en étant incapable de devenir un héros de comédie (*ibidem*, 74). En définitive, la fin de la pièce proposerait une représentation de l'ἀμαθία du protagoniste en dénonçant son comportement. Or, il me semble qu'un héros comique n'a pas besoin d'avoir appris un impératif de justice pour en être un. Bien au contraire. J'estime que c'est justement cette fin qui restitue à Strepsiade son rôle de héros comique et fait des *Nuées* une vraie comédie. C'est

(HENDERSON 1992, 10). Dans la même direction, M. Nussbaum affirme : « And we know that whatever he does he has lost his son. [...] If Strepsiades has Zeus, Pheidippides is left with Chaos and Vortex. And both, as Aristophanes deeply sees, are left, in the wake of education, without the bonds of obligation and family feeling that informed their ignorance » (NUSSBAUM 1980, 79). K.J. Dover rappelle encore que : « Strepsiades [...] will still have to live with his son and his creditors, who are now his implacable enemies because of the insolence and violence with which he has treated them » (DOVER 1968, xv).

justement lorsque Strepsiade « s'émancipe » de son destin tragico-comique qu'il peut revenir au comique démesuré et même injuste d'un certain point de vue, ne serait-ce que par la très juste volonté de se venger de celui qui l'a trompé, en employant les mêmes armes qui avaient été utilisées contre lui : les paroles. Si l'on considère que la vengeance n'est pas menée à bout seulement par le biais du feu et de la représentation de la violence physique, mais aussi par les paroles, ce que révèle Strepsiade à la fin de la pièce n'est pas tellement une *amathia* mais plutôt la pleine maîtrise des leçons apprises. Je considère que pour interpréter le dénouement de la pièce il est important d'étudier aussi le langage – les expressions solennelles, le vocabulaire employé par le héros pour entreprendre sa vengeance.

Nous savons qu'Aristophane est un auteur extrêmement attentif aux particularités linguistiques, aux accents, aux rhéoriques des personnages qu'il représente et nous savons également que tout cela constitue l'un des ingrédients principaux de sa comédie. La fin des *Nuées* donne à voir exactement cela. L'ironie linguistique de Strepsiade – la reprise des paroles de Socrate redirigées contre le philosophe – sa position élevée qui marque un renversement total des rapports de force, tout cela à mon avis constitue un grand triomphe. Dans ce sens, la vengeance serait l'instrument final du comique.

Si nous ajoutons à cela le fait déjà mentionné que la scène de l'incendie, telle que nous la possédons, appartient à la seconde version de la pièce, les implications de cette lecture vont peut-être alors encore plus loin. La réécriture serait marquée d'un *addendum* qui, loin de corriger ou de gommer les éléments qui avaient fâché le public, ferait plutôt en sorte que le projet de composition de la comédie s'expose plus clairement. Il est important que la pièce se réconcilie avec l'esprit de la comédie et qu'elle revienne sur les pas du protagoniste lorsqu'il fait connaissance avec le Pensoir, son maître et ses disciples. Ce n'est qu'ainsi que Strepsiade peut conquérir sa place sur le *podium* des héros comiques.

SAETTA COTTONE — Tes commentaires sur la scène la plus controversée des *Nuées* mettent en question une longue tradition de lecture, dont on peut supposer qu'elle a été influencée par la prise en compte du contexte historique de la comédie. Il est sans doute difficile de ne pas songer à la violence politique contre les philosophes qui caractérisa le dernier quart du Vème siècle à Athènes, même lorsqu'on lit une comédie. Et l'*Apologie de Socrate* de Platon n'a sûrement pas arrangé les choses. Pour le moment, je tiens à te dire que je partage ton idée directrice selon laquelle l'apport principal de cette scène est de montrer un changement radical dans l'attitude du protagoniste envers son destin : avant il subissait les conséquences désastreuses de ses erreurs, maintenant il triomphe de ses ennemis, après les avoir identifiés correctement. Comme tu le dis au détour d'une phrase, ce changement montre que Strepsiade a appris la leçon des Nuées. J'ajouterais : du moins si l'on considère que la partie la plus importante de cette leçon n'est pas son contenu littéral, mais son message de deuxième degré — ce que l'anthropologue américain Gregory Bateson appelle « deutéro-apprentissage », se référant précisément à ce que l'on transmet non pas par les paroles mais par les comportements (BATESON, 1977-1980). Je songe bien sûr au retournement des Nuées, que les déesses elles-mêmes ont présenté comme un comportement à haute valeur pédagogique. De fait, dans la scène de l'incendie, Strepsiade agit de façon totalement inattendue, lui aussi « se retourne » et change d'attitude. Bien sûr, il faut prêter attention aux paroles de Strepsiade, comme tu le soulignes, mais ses actions sont elles-aussi significatives. Les paroles montrent l'influence de la leçon de Socrate et des Sophistes, les actions celles de la leçon des Nuées. Le résultat, c'est l'incendie du Pensoir.

Nous remercions Carlos Spilak pour la traduction française des répliques de Luisa Buarque et Myrto Gondicas pour sa révision généreuse et bienveillante de l'ensemble.

ROSSELLA SAETTA COTTONE
CNRS, Centre Léon Robin (Sorbonne Université)
rossella.sc@free.fr

LUISA BUARQUE DE HOLANDA
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
luisabuarquedeholanda@gmail.com

RÉSUMÉ

Cet article à deux voix reprend le débat sur le célèbre « retournement » du chœur des *Nuées* (v. 1452-64), notamment l'idée selon laquelle il propose une version comique de la théodicée eschyléenne de l'apprentissage par la souffrance (cf. Newiger, Rau, Zimmermann). Dans une première partie, nous situons le retournement du chœur dans le cadre du paradigme tragique qui structure de façon cohérente l'intrigue de la comédie, afin de montrer qu'il produit un effet de mise à distance par rapport aux événements dramatiques, en permettant à la comédie de se soustraire aux faits représentés. À partir de là, nous proposons une lecture du retournement des *Nuées* comme moment culminant de l'intrigue, qui voit coïncider « renversement » (*peripeteia*) et « reconnaissance » (*anagnorisis*), selon la formulation aristotélicienne à propos de la meilleure tragédie (*Poétique*, chapitre 11). Dans les conclusions, nous esquissons une nouvelle lecture de la scène de l'incendie de l'école de Socrate par laquelle finit la comédie.

MOTS-CLÉS

paratragédie – métathéâtre – *trygoidia* – tragicomédie – *peripeteia* – *anagnorisis*.

ANTON BIERL

The Deeper Structure of Religious Discourse
in Aristophanes' *Wealth*:
Plutos, the Eiresione, Metaphor,
and the Reevaluation of the Vegetation Paradigm*

1. *Introduction*

Despite its extraordinary success from the Middle Ages, through the Renaissance, and until 1800, the enthusiasm about *Plutos* has drastically diminished since Romanticism¹. It has become customary to label *Wealth* as a play of decline. Thus, we are used to being confronted with critical judgements, such as that the aged poet has lost his genius and inventiveness or that the play lacks the vitality that we enjoy so much in Aristophanes' early plays. The old rustic humor of Old Comedy seems to have evaporated, and, except for the parodos, choral songs are dropped and only indicated by the χοροῦ-remark in the manuscripts. Scholars usually associate the new features of *Plutos*, performed in 388 BCE, with the genre's development towards Middle Comedy in the wake of Athens' declining political role. The historical and cultural revolutions after Athens' defeat in 404 BCE lead to the end of the classical period and the beginning of the period called the Hellenistic epoch. *Plutos* is part of this process, as it is linked with the end of a predominantly oral culture in reception and the transition to a culture of literacy².

* This article originated from intensive studies, executed in Leipzig and Harvard in the early 1990s, which resulted in lectures at Harvard and Boston University in 1994/95. Other aspects were added for a presentation on the occasion of the Myth-Conference at the Fondation Hardt in 2008. I cordially thank Guido Paduano and Alessandro Grilli for their kind invitation to the INDIA-conference «La rappresentazione del divino nel teatro antico», Siracusa, 2019, where I read a totally revised paper that forms the basis for this contribution. I am grateful for the questions, suggestions, and criticism of the audiences.

¹ See TORCHIO 2001, 43-5.

² On exemplary voices about the decline, see TORCHIO 2001, 45 n. 232; MÖLLENDORFF 2002, 127. On the transformation of Old to Middle comedy, see DOBROV 1995; CSAPO 2000, on *Plutos*, 122-5.

Despite all cultural and socio-political changes at the turn of the 5th century³, we should not forget that this last extant play was created by the same author who still applied the same technical skills and techniques as he did in the period of his early youth. The polis and its life still provide the central pool of material for Aristophanes to build a comic narrative. In contrast to tragedy, where the plot can be entirely based on well-known myths, an author of comedy has to invent his story by making use of the daily reality of the Athenian citizens as source of inspiration⁴. In Aristophanic scholarship, much emphasis has been placed on politics, as if it stood in opposition to religious and other cultural discourses of daily life. However, it is well-known that religion, custom, cult, and ritual are an integral part of politics in the broader sense of the Athenian citizen living in the 5th and 4th centuries⁵.

After all, it is still a somewhat neglected fact that the comic plot is often based on mythical and ritual patterns which constitute its narrative core⁶. Comedy as a highly parodic genre seems to draw from several mytho-ritual sources in most cases and integrates these elements into its narrative. It is a fascinating new field to ascertain the ritual components of the pastiche-mixture and to analyze its narrative function in the context of the comic plays. The study is interdisciplinary in the sense that it must combine methods of *Religionswissenschaft* with philological and literary considerations. *Plutos* is less political than Aristophanes' earlier pieces, as it lacks many of the direct political allusions⁷.

³ See TORCHIO 2001, 28-32; SOMMERSTEIN 2001, 1-5; DILLON 1987, esp. 157-63 (with a modification and relativization of the extent of the socio-economic crisis after 404 BCE).

⁴ See BIERL 2001b; BIERL 2002.

⁵ SOURVINOU-INWOOD 1990, calling it «polis religion». To counterbalance this view, see now KINDT 2012.

⁶ See, among others, BOWIE 1993; RIU 1999; BIERL 2001a; eng. trans. and revised BIERL 2009. See also BIERL 2007a; BIERL 2012a. See now CHEPEL 2020.

⁷ On *Plutos*, see the commentaries by VAN LEEUWEN 1904; HOLZINGER 1940; SOMMERSTEIN 2001; TORCHIO 2001; see also FLASHAR 1967; DOVER 1972, 202-9; HEBERLEIN 1981; WÖLFLE 1981; KONSTAN, DILLON 1981; SOMMERSTEIN 1984; DILLON 1987; PARADISO 1987; OLSON 1989; OLSON 1990; BOWIE 1993, 268-91; BIERL 1994; AUFFARTH 1995, esp. 358-63; MACDOWELL 1995, 324-49; SFYROERAS 1995; MCGLEW 1997; MÖLLENDORFF 2002, 125-31; WILLI 2003b; ZUMBRUNNEN 2006; TORDOFF 2012a; TORDOFF 2012b; PAGNI 2013a; PAGNI 2013b; LUDWIG 2014; ORFANOS 2014; BARRENECHEA 2018.

However, it is political in a wider sense, as it deals with the social and economic consequences of any form of wealth distribution. Not only due to a social turn in the studies of ancient drama, the play has attracted new interest since 1980⁸. As the study of Greek religion has been reevaluated with fresh perspectives from anthropology and sociology – the Vernant school and Walter Burkert come to mind immediately⁹ – since the 1970s, the obviously religious aspects of *Wealth* can be readdressed in a new light. Moreover, due to the fact that it is allegedly a dull and insipid play, *Plutos* seems to lay bare its ritual structure and mythic patterns of traditional storytelling. Therefore, it can serve as a test case and good example to explore how Aristophanes shapes his plot in symbolic and metaphorical terms and to detect, aside from its centers of popular religious belief, its deep structure on the ritual-mythic level, based on people's sociological existence and Attic heortology.

2. *Comedy and Religion*

It goes without saying that *Wealth* draws its character of popular and traditional religiosity mainly from the fact that *Plutos*, aside from all other semantic layers, is a god, an old, neglected, and at the same time a new god¹⁰. As soon as religion and gods are focused in comedy, the problem of interpreting the features of abusive laughter and obscenity arises. For a long time, the critical opinion has been dichotomized along the lines of atheism or the exact opposite. In other words, ridiculing or parodying myth, cult, and religion, and even gods in general, has been mostly regarded as an act of anti-religious bias or criticism. This attitude was then linked with a general tendency of philosophical enlight-

⁸ See n. 7.

⁹ See BIERL 2010.

¹⁰ On old and new in Aristophanes, see BIERL 2004; on new gods, see VERSNEL 1990, 102-31; AUFFARTH 1995; on Dionysos as new god, see VERSNEL 1990, 96-205; on *Plutos* as new god, see AUFFARTH 1995, 356-63; BARRENECHEA 2018, 137-61.

enment widely spread in the late 5th century. On the one hand, critics have therefore seen Aristophanes as an atheist intellectual of his times¹¹. A strategy to excuse Aristophanes from atheism has been to detach Old Comedy from the official polis religion and label these forms as popular religion¹². On the other hand, it has been pointed out that comic abuse or parody of cult and gods, in short *Götterburleske*, do not necessarily imply atheism. Rather, based on a broad comparative view of anthropology, research has proved that it is not a late phenomenon of a uniquely Greek form of enlightened distancing from religion in the late 5th century, but a widespread, very old, and strong expression of worship. Obviously, it is alien to our filters of reception as we tend to make generalizations based on our Judaic-Christian experience and through the lens of a modern society¹³. Scholars nowadays tend towards the latter opinion, but at the same time they acknowledge Aristophanes' intellectual engagement with the Sophistic movement. However, in order to understand the paradox of religious laughter about god and to emphasize Aristophanes' attachment to polis cult and lived religion, I believe the question must be scrutinized from the point of view of genre and ritual embeddedness. Old Comedy constantly refers to ritual occasions of temporal or partial reversal and carnevalesque license, from which the genre seems to have developed and in which it must be situated in its *Sitz im Leben*¹⁴. The genre of Old Comedy, so to speak, is the occasion as it totally constitutes the Aristophanic performance.

One decisive feature of Old Comedy is the distortion of reality and the so-called 'world upside down', where all experiences of the daily life are radically reversed. Furthermore, ancient drama is not a secular entertainment, as theater is today, but has to be seen in the context of the city cult and polis religion¹⁵, especially

¹¹ HILD 1880; PASCAL 1911; LESKY 1971³, 471-509.

¹² KOCK 1857; GELZER 1966.

¹³ BURKERT 1982. See AUFFARTH 2007, 390.

¹⁴ See BIERL 2002; BIERL 2019a.

¹⁵ See above n. 5.

in the cultic and ritual frame of Dionysos during the Lenaia and Dionysia, the occasions on which Old Comedy was performed. Dionysos is after all a very ambivalent god who encompasses oppositions in numerous categories of life experience. Many of his ritual characteristics are linked to reversal and to questioning the values of daily life. Dionysiac ritual and myth revolve around narratives of order and disorder¹⁶. However, in order to create the scenario of distortion, Old Comedy does not only rely on its occasion's intrinsically Dionysiac basis but, as a parodic genre, it tends to incorporate different mytho-ritual patterns, combining them to a plot that tends to subvert normality¹⁷.

Old Comedy, I argue, not only mocks the gods, but helps strengthen civic cult and stabilize order given the sincere belief in the Olympian system and the genuine cultic worship of the divine in the city. The genre is situated, to a great extent, in the reality of daily cult, but, at the same time, the overall narrative structure also tends to subvert festive affirmative perspectives insofar as comedy is firmly interwoven with a complex of ritual forms that inherently turn the internal dramatic world upside down. We must bear in mind that *Plutos* oscillates between the personification of wealth and being an actual god, an old, traditional daimon and a new god introduced in the polytheistic system, between an object, i.e. money, and the abstract idea or concept of wealth, between a metaphorical and allegorical figure in respect of economy as well as agriculture with ritual elements¹⁸.

In the following, I would like to show how the ritually structured plot of *Plutos* refers to rites of reversal and agriculture in particular. After the excesses of Wilhelm Mannhardt and the Cambridge Ritualists with their obsession to observe a fertility god or an *eniautos daimon* behind every numinous being, this trend of agricultural interpretation of religion and stressing the fertility paradigm, in German scholarship represented by Mann-

¹⁶ BIERL 2012*b*; BIERL 2013*a*.

¹⁷ BIERL 2002; BIERL 2009; BIERL 2019*a*.

¹⁸ KOMORNICKA 1964, 128.

hardt, but also by Hermann Usener and his school, Albrecht Dieterich, Ludwig Deubner, and by Martin P. Nilsson in Sweden¹⁹, has gone out of fashion after the Second World War. Scholarship has reached a point where this model seems to have been eagerly avoided even if obvious connections with the agricultural year occur, as they do in the case of *Plutos*.

Whereas both the other paradigms of religious studies, that is initiation and year festivals, are nowadays up to date with regards to the integration of modern sociological and anthropological methods and perspectives, the paradigm of vegetation, fertility, and agriculture seems to have lost all influence on the methodological considerations of *Religionswissenschaft* since the 1950s and 1960s²⁰. This is partly due to Walter Burkert's disparaging remarks on this old paradigm²¹. Mankind, according to him, has a cultural memory that goes back far beyond the Neolithic Revolution, its invention of agriculture around 10000 BCE, and its introduction of plants and crop production from the Levant and Anatolia to the Aegean in ca. 6000 BCE, to a very remote past. With Burkert's search of origins he revives Karl Meuli's thoughts of a palaeolithic basis in Greek sacrificial rites²². Burkert then goes further by looking for anthropological and evolutionary grounds. Finally, he even investigates the «biological tracks» of Greek religion²³. By understanding origins, we are supposed to be able to understand our human DNA in terms of religious experience, infrastructure, and our psychic mental disposition. Rites and myths are invented to prevent the human race from falling back into violence and chaos and to control them²⁴.

¹⁹ BURKERT 1985, 2-3.

²⁰ See BIERL 2007a, 23-30, on the paradigm of fertility, 29-30.

²¹ BURKERT 1983, xxi, 44, 141, 260-1; BURKERT 1985, 3; BURKERT 1987, 74-6; see the radical criticism of CORNFORD [1914] 1961² by PICKARD-CAMBRIDGE 1927, 329-49. See VERSNEL 1993, 15-88, 20-48; on a nuanced view of the fertility paradigm, 231-41; BIERL 2001a, s.v. «Fruchtbarkeit (Ackerbau/Agrarmagie)»; on the combination with the initiation paradigm, see G.J. BAUDY 1986; BAUDY 1992; BAUDY 2004.

²² BURKERT 1983.

²³ BURKERT 1996.

²⁴ BURKERT 1996; on BURKERT, see BIERL 2010 and the entire volume BIERL, BRAUN-GART 2010.

Despite all admirable new insights and truths which were brought to light by means of sociology and anthropology, introduced around 1900 and first applied to Classics by Jane Harrison in her *Themis*²⁵, I think there is good reason to revisit the vegetation and fertility paradigm, which she herself has used before. Origins do not explain everything, and one cannot rule out that some rites, myths, and cults were revised and adapted to the relatively recent invention of agriculture. Given that it was the greatest cultural revolution, it must have had an impact on cultural media and forms of traditional expression, such as myth and ritual, and even on political thought. We should not forget that agriculture and farming constitute the economic basis of the archaic and classical time. Farming and the cycle of the agricultural year governed the existence of most of the lives within the Greek population²⁶. In addition to crafts and trades it is an important factor in archaic and classical economy²⁷. Since *Plutos* is eminently driven by the economic reality in Attica, farming, agriculture, and the annual cycle of growth play a decisive role. In this contribution, I would thus like to advocate a careful and balanced return to Wilhelm Mannhardt, James Frazer or Francis Cornford²⁸. The latter is particularly interested in Old Comedy. As a member of the Cambridge Ritualists, Cornford, in a way, is a predecessor of what I am doing, though he is more interested in developing a general structure for all comedies than in pinning down festivals and hortological elements within a specific play²⁹. Particularly in respect of the study of Old Comedy, such a revisit might be fruitful and could help overcome a certain methodological impasse. Of course, scholarship should not merely fall back 150 years. Undoubtedly, time has recently seen a considerable methodological

²⁵ HARRISON [1912] 1927.

²⁶ See HANSON 1999³; see also CAUVIN 1991; ISAGER, SKYDSGAARD 1992; BURFORD 1993; VAN WEES 2009, 444-67, esp. 448-52.

²⁷ See FINLEY [1973] 1985; SCHEIDEL, REDEN 2002.

²⁸ MANNHARDT 1865; MANNHARDT 1868; MANNHARDT 1904-05²; MANNHARDT 1884; FRAZER 1890; CORNFORD [1914] 1961.

²⁹ Via the ritual of the *pharmakos*, the Thargelia are linked with the sociological approach, which is associated with the theory of sacrifice (see BIERL 2007a, 10-1, 33-7). BOWIE 1993, aside from a short criticism (3-5), hardly takes notice of his predecessors. On comedy and the fertility paradigm, see also ADRADOS 1975.

progress and different turns in the study of ancient Greek literature and religion since then³⁰. Therefore, it goes without saying that a reevaluation does not imply that we either explain Greek religion in terms of vegetation magic or that we are again merely looking for year demons. Rather, we should consider what could serve as a useful tool for interpreting Aristophanic narrative on the basis of contemporary methodology and while taking into account literary, sociological, anthropological, and economical perspectives³¹.

3. *Myth and Ritual, Metaphor, Mytonymy, the Symbolic, and the Iconic*

The fertility paradigm can lead to novel insights into the understanding of *Plutos* by analyzing symbolic and iconic effects connected with agricultural phenomena in the course of the calendar. The cults, which, to a large extent, reflect the basic field of plantation and nutrition, bear a symbolic and iconic semantics³². Space and time as well as the agricultural objects should be dealt with within the frame of symbolic processes and actions. Furthermore, I advocate not limiting the view merely to fertility and vegetation, but approaching the issue from a polyparadigmatic perspective³³. Combining the vegetation paradigm with puberty and mystery initiation and new year festivals can be very useful, since the maturation in terms of sexuality is metaphorically linked with agricultural ripening processes in Greek culture. All perspectives meet in the common structure of a *rite de passage*, which constitutes *Plutos* as well. Moreover, I argue, actions that

³⁰ See the Große Mommsen-Tagung, titled «Die Altertumswissenschaften und die *Cultural Turns*. Forschungen zur Klassischen Antike im (inter)disziplinären Dialog» (3-5 May 2019), with my oral contribution: «Die *cultural turns* in der aktuellen Gräzistik: Performance, Raum, Ritual, *choreia*, Bildlichkeit» (4 May 2019).

³¹ Without doubt, Mannhardt, the successor of the Grimm brothers, is in many ways completely out-dated. Today, Mannhardt is unfortunately cited in this context in nationalistic or esoteric circles, from which the present study distances itself. The Cambridge Ritualists pursued a progressive agenda; see also CALDER 1991.

³² See CALAME 1990, 289-396; SCHMITT PANTEL 1992, esp. 117-252.

³³ See also the exemplary study by VERSNEL 1993, esp. 15-88, 165-71.

structure mythic and comic narratives, i.e. the plot of *Plutos*, can be projected upon heortological cycles³⁴.

Festivals define the lives of the people, and constitute the material of their lived religion. On the basis of modern approaches, Aristophanic scholars, as Cornford used to, do not seek after rigid and constructed ritual patterns any more, which are valid for all comedies as they evolve from them, conserved as survival. Rather, it has turned out that Aristophanes creatively alludes to festivals and heortological elements, playing with them in a ludic context. Rituals and festivals are part of the comic performance, and have to be analyzed according to Old Comedy's performativity and rituality. The poet can allude to single elements or play with an entire festival sequence. In his creative process he can take the course of a festival apart and reassemble it in new plans of action that build the syntax of a simple and popular plot. The analysis is not reductive nor one-dimensional, but applies dynamic and multidimensional models that are staged as matrix to lead people to think about the religious, political, and cosmic order in a performative way³⁵. This perspective of contortion of reality and utopia is again constituted by the festive occasion, by festivals of reversal and exception, during which Old Comedy is performed³⁶. The dynamic nature of the occasion is mirrored in the dramatic play such that, during the performance, everything gets in flux. The patterns defined by the ritual and performative frame entail the structure of the mythic plot that the audience of the polis performance is able to decipher and play with.

As far as plot construction is concerned, icon and language are deeply intertwined, particularly in the figurative speech of metaphor and metonymy³⁷. In traditional societies, certain met-

³⁴ See BIERL 2007a, 23-40; on festivals and heortology, see BIERL 1994; AUFFARTH 2007; BIERL 2001a.

³⁵ See BIERL 2001a; BIERL 2002; AUFFARTH 2007.

³⁶ On this type of festival, see AUFFARTH 1991, 1-37; VERSNEL 1993, 115-21.

³⁷ See FERRARI 1997; FERRARI 2002, esp. 61-86. On metaphor and metonymy, see NAGY 2015, also on the activation and fusion of the senses. On metaphor in Aristophanes, see NEWIGER 1957, on *Plutos*, 165-78. On the following see BIERL 2007b, 246-7 and BIERL 2013b, 82-4. On the comic structure and plot, see VAN DIJK 1975; SIFAKIS 1988; SIFAKIS 1992.

aphors, images, and visual configurations constitute the cultural discourse. In a deep structure, they are able to organize the textures of entire performances, dramas, and texts. The weaving process of textual creation extends in paradigmatic-metaphorical and syntagmatic-metonymic ways. As language, according to the linguistic school of Prague, works in both ways, based on the principles of similarity and contiguity, authors or performers can select and condense or combine and displace the material of narrative. A few key images carry the potential to generate and structure entire texts in the «play of tropes»³⁸. In Greek culture, images and metaphors are the vehicles of myth and ritual³⁹. Narrations and performative structures grow out of ritual and mythic scenarios and tableaux. Performance, the bio-environment, and mental concepts all interact in Greek texts⁴⁰.

A metaphor, in the wider sense, can generate a ritual by setting other metaphors in motion, which can be activated by similarity and contiguity⁴¹. Anthropology informs us that rituals are sets of performative and spectacular behavior that serves to control the external world⁴². They are particularly used in basic situations of daily life, such as eating, drinking, washing, in situations of danger and disease, in crises as well as in transitional states during the life cycle, such as birth, marriage, and death⁴³. In addition, metaphors and rituals are connected with action. James Fernandez fittingly defines ritual as «the acting out of metaphoric predications upon inchoate pronouns which are in need of movement»⁴⁴. Due to their iconic quality metaphors taken literally can be translated into action and narrations. Metaphors are movers and shifters, and Margaret Alexiou summarizes the

³⁸ See FERNANDEZ 1977; FERNANDEZ 1986; FERNANDEZ 1991.

³⁹ See ALEXIOU 2002, esp. 317-9. On the role of myth and ritual as marked discourse in traditional societies, see NAGY 1990, 30-3, 66-8.

⁴⁰ See ALEXIOU 2002. See also FERRARI 2002, esp. 61-86.

⁴¹ See FERNANDEZ 1977; FERNANDEZ 1986; FERNANDEZ 1991.

⁴² See ALEXIOU 2002, 317-48.

⁴³ See ALEXIOU 2002, 319-24.

⁴⁴ FERNANDEZ 1986, 23.

intrinsic interaction of metaphor and ritual as follows: «Metaphor shapes ritual (conventional action), just as ritual gives body to metaphor»⁴⁵.

I subscribe to Alexiou's open definition of myth, which is reenacted in a performative way. She tries to avoid a stance in binary oppositions such as oral/written, primitive/civilized, superstitious/rational, false/true, rural/urban, popular/literary, legendary-fantastic/historical. There is a whole range of mythical genres. One of them tends more to one of the poles, the other more to the other. Myth in itself oscillates between these extremes and its meaning is permanently negotiated in this range of opposites. Alexiou's definition reads as follows:

Myth is a story, often involving supernatural or nonnatural elements, which may be told, sung, or implicit, whether by word of mouth or in writing (or a combination of both). It draws on a shared yet not undisputed fund of beliefs, experiences, and memories, rather than on an officially or scientifically determined consensus imposed from outside. It serves to link the past with the present, the known with the unknown worlds⁴⁶.

The meaning of mythic narratives in performance, according to Alexiou⁴⁷, «lies precisely in the gap between 'true' and 'not-true' – that is, between past experience and potential future – and is constantly *deferred*.» Not the question of what, that is the substantial contents, but of how, that is the functional meaning of myth, is decisive. It is thus paramount to focus on how myth works, how it conveys an open message, and how an audience receives it. After all, it becomes clear that myth obviates the clear-cut decipherment of a fixed message. Rather, it is «multidimensional», dynamic, fluid, in motion, and in permanent transformation, since its meaning, just as it is the case with metaphors and metonymies, «can always be deferred/transferred»⁴⁸.

⁴⁵ ALEXIOU 2002, 318, in general 317-410.

⁴⁶ ALEXIOU 2002, 153.

⁴⁷ ALEXIOU 2002, 165.

⁴⁸ ALEXIOU 2002, 166.

It will turn out that Aristophanes' use of myth and ritual to shape a plot functions exactly on these premises. He seems to be a very fitting example of applying the model of an agricultural interpretation, since many of his comedies are full of agricultural motifs and deal with the life of Attic farmers⁴⁹. Simple peasants often act as comic heroes. Therefore, it does not come as a surprise that plants, food, rural objects, and festivals are mentioned rather frequently in Old Comedy. To Aristophanes, the scholia treasure a large amount of information in this regard. In modern times, this data was mostly processed from a sociological and historical perspective. I recall Victor Ehrenberg's famous *The People of Aristophanes. A Sociology of Ancient Comedy*⁵⁰. Since peasants and agriculture are usually associated with the life of Attic society's lower strata, Aristophanes' comedies become a 'mirror of life' and source material for the social history of late 5th century Athens⁵¹.

This novel approach of fertility is to be linked with other heortological features, since many festivals and peculiarities are mentioned, which function as markers in the calendar and in the annual cycle of growth of plants and crops. Furthermore, I will include the Eleusinian mysteries, which are associated with the invention of grain and the epiphany of Plutos as Demeter's child. Additionally, the following interpretation will consider rituals of license and reversal, which very often deal with customs of the rural life and festive occasions in the annual cycle. In the following, I will attempt to demonstrate how Aristophanes constructs the plot of *Plutos* on the basis of heortological structures and idiosyncrasies. The simple comic plot is a myth, as designated in Aristotle's *Poetics* (1450a4-5), and works on the principle of metaphoric and metonymic predication as well as the principle

⁴⁹ See HEBERLEIN 1980, esp. 1-40, 68-116.

⁵⁰ See EHRENBURG [1943] 1962, esp. 73-94.

⁵¹ CORNFORD [1914] 1961, 11, 52-3, 131 already hints at some ritual patterns on which Aristophanes builds his plot. However, he does not elaborate his arguments on the basis of an exact analysis of the narrative structure of *Plutos*, since he is interested in an overall ritual formula of Old Comedy.

of the trans-/deferral as outlined above. Dramatic performance, itself set in a ritual frame of Dionysiac festivals, interacts with other rituals of the Attic calendar. Yet, Aristophanic comedies are never mere scripts of one particular chain of action linked to a single festival. Since comic plots hardly mirror exact heortological realities, they are only of limited value for the historical reconstruction of festivals. Old Comedy is an occasion for exuberant creativity. A comic author like Aristophanes can experiment with such features, he can reassemble parts from different cults and festivals on the principle of selection, combination, addition and variation. He is able to deconstruct, transfer, transform, and decompose structures, and he plays with single units of action by placing them in new and unfamiliar frames.

This approach incorporates and modifies the recent attempt by Francisco Barrenechea to define Plutos' divine agency as well as it includes crafting a fictional plot for a being that oscillates between the personification of an abstract and an old vegetation god⁵². The specific fusion of the actual god and the personification of a concept reinforces the credibility of Plutos' agency in representations. As a metaphor and metonymy, especially enacted in a performative frame, Plutos operates as a «mover» and «shifter». As a metaphor, Plutos creates ritual in the sense of conventional action, and at the same time, ritual brings about myth as a narrative elaborating on the metaphor⁵³. The gap between the god, son of Demeter, born on the fields, and the abstract concept of grain, harvest, plenty, monetary wealth, and money, which he embodies, is constantly deferred in the mythic narrative. The dynamic mediation between these opposites takes place in a myth, a popular and basic plot, which is reenacted in performance, facilitating the multidimensional openness in motion, the dynamic negotiation of kaleidoscopic meanings. Therefore, a distinctive meaning or clear-cut, unambiguous message of Aristophanes' version of the myth of Plutos is avoided, since meaning is con-

⁵² BARRENECHEA 2018, 11-42, esp. 11-9.

⁵³ See ALEXIOU 2002, 318-9, and in general 317-410.

stantly deferred. Myths of Plutos revolve around the transition from poverty to wealth, from hunger to satiety, from scarcity to abundance, from sowing to harvest, from absence to presence, lack and remedy. They tell how poor people become rich, and how they shape all their experiences, beliefs, and hopes in order to have enough food, health, wealth, and well-being. The anxiety to survive and the experience of social injustice and economic inequity lead to the narrative of a blind god who has to be brought into people's houses and who could be cured from his blindness so that he can distribute his wealth in a fairer manner.

Men also try to manipulate affairs on the side of conventional action. Literary metaphors are taken literally and can shape a rite⁵⁴. Therefore, men can conceptualize wealth as an empty branch that will be attached to the door, brought out, later ornated with firstfruits and carried inside again. This corresponds exactly to the Greek eiresione and customs related with it. It must be handled, manipulated, and moved into the public and private space to guarantee the annual plenty. The branch can, on the one hand, be linked to hortological practices and customs in the calendar and the annual cycle of vegetation, and thus to the official cult of festivities. On the other hand, it can generate the idea, figurative representation⁵⁵, and narrative, i.e. the myth, of the arriving god Plutos responsible for well-being and abundance. In this «play of tropes», Athenians conceptualize Plutos between ritual and myth, action and story.

Based on Thomas Harrison's and Sarah Johnston's ideas of mythic storytelling as promoting the spread, transformation, and consolidation of religious ideas, beliefs, and practices⁵⁶, Barrenechea (2018) groups the plot around narrative patterns such as oracle experience and communication with the divine in situations of crisis. Apollo's oracular response implies help from a figure initially blind and miserable, that is Plutos, as well as his cure

⁵⁴ See BOAS 1911, 73 (interestingly, with the example of the devouring of wealth in a winter ritual among the American Indians).

⁵⁵ See CLINTON 1992, 49-59, 82-3, 91-6 (with the cornucopia); see also CLINTON 1994.

⁵⁶ HARRISON 2015; JOHNSTON 2017a; JOHNSTON 2017b.

in the healing cult of Asklepios, and his ensuing reappearance as a new god and savior in the household and the city, supplementing the Olympian apparatus. The traditional and popular story based on lack and liquidation of lack, crisis and healing, hardship and rescue, conveys and reinforces ideas and beliefs of exchange and rapport with the gods as well as salvation that leads to mystery cult in Plutos' descendance from Demeter to his specific Eleusinian association⁵⁷. Miraculous healing on an individual and societal level, the restoration of wealth and health (*plouthygieia*)⁵⁸, is focused on the introduction of a new and at the same time very old god. It culminates in an experience of epiphany, new unity, and utopian cohesion. This traditional story pattern of a myth, «*a traditional tale with secondary, partial reference to something of collective importance*»⁵⁹ according to Walter Burkert, will be complemented by the underlying structure of ritual, genre, metaphor, and anthropology as outlined above. It considers the annual cycle of festivals that structure the life of the Attic citizens through ritual practices revolving around the agricultural existence of farmers. Old Comedy is performed within the frame of Dionysian festivals, and even as a city event, it notionally projects itself back into a rural environment and phase⁶⁰. In the traditional and simple narrative of rural poverty and hunger, it acts out fantasies of a utopia, of a reversal of the polis economy and a return to the golden times of plenty⁶¹. The mythic narrative is projected onto the heortology, ritual practices, and elements that are associated with the agricultural life. Last but not least, even the simple story can still be reduced to the level of metaphor and metonymy (as *eiresione* and *panspermia*), as the narrative of Plutos is compared with the ritual practice of carrying the *eiresione* out of the private household and city as well as bringing it in again and as it is compared with the annual cycle of

⁵⁷ Hes. *Th.* 969-73; fr. 885 PMG; H. Hom. *Cer.* 486-9; Aristoph. *Thesm.* 299.

⁵⁸ HEBERLEIN 1980.

⁵⁹ BURKERT 1979, 23.

⁶⁰ See LOHR 1986, 63-8; BIERL 2002; BIERL 2019a.

⁶¹ See BIERL 2019b.

sowing⁶², growing, and harvesting the corn. These decisive steps are conceived as critical moments that are ritually acted out in festivals of exception and reversal, where Plutos plays a role as well as his metaphorical object as synecdoche does. And on the complementary side of narrative, these concepts are transformed into mythic patterns.

4. *Rites of Temporary License or Reversal: Plutos and the Anthesteria*

Ritual occasions of temporary license, exception, and reversal are mainly new year festivals or other cults that stage similar crises or transitional periods of any *rite de passage* during the annual cycle. Actual festivals of this type are for example the Kronia, Anthesteria, Skira, Thesmophoria, and the Thessalian Peloria, or the Saturnalia in the Roman world⁶³.

During some of these festivals, the cult of the Olympian gods is temporarily suspended, their temples are closed and sacrifices are interrupted. On the aetiological level of the accompanying myths, the present Olympian gods are often ousted by an older generation. The world returns to its origins, and primordial chaos replaces the present order of culture and human civilization. All its current norms and values are temporarily set aside. Barbarian primitive peoples that once ruled over the Athenian soil come back to restore their power. On the level of ritual, masked groups of wild men, especially theriomorphic satyrs and similar figures, rampage in the streets throughout the city. These bands, sometimes also associated with the returning ghosts of ances-

⁶² On the ritual pattern, see BURKERT 1979, 123-42: a god disappears (also Demeter herself); hunger and plague, drought; social disorder; arrival as tree and return to order; the tree brings abundance. The god is envisaged in a primitive plank, tree or bough; the god is invited to a meal (*theoxenia* with *stibas*), dressed, and carried into the polis. On the eiresione in this context, see BURKERT 1979, 134-5.

⁶³ See AUFFARTH 1991, 1-37 and VERSNEL 1993, 115-21. On the cult of Dionysos from this perspective, see HOFFMANN 1989. On the Saturnalia as an underlying structure of *Apocolocyntosis*, see BIERL 2017a.

tors, act out all the wildness in contrast to the civilized behavior of historical Athens. They laugh, break all sorts of taboos, make fun of people, dance in *komoî* in a violent mode and go around begging, abusing, and blessing. These states of return to the past are furthermore associated with a utopian way of life, in which plants and food grow automatically (see *Pl.* 1190), men do not have to work, and people live in peace and tranquility. Kronos seems to have returned from his subterranean recesses to replace Zeus and deprive him of his power. In this way, the Kronia seem to be the most important festival of this type. All hierarchies of the social order become invalid, slaves are freed, and their masters are obliged to serve them. In all these mytho-ritual expressions of utopia lies a deep ambivalence: Utopia ('no-place') becomes ambiguous, a place between eu-topia ('good-place') and dys-topia ('place of distortion')⁶⁴. Finally, people drive these masked bands out of the city. Chaos again gives way to normality. In this transition from total confusion to order men reenact the origins of civilisation. Often, this process is reinforced by performing myths of cosmogony and by telling how the established system of hierarchisation between beast, men, and gods has developed. By ritually falling back into these states of savagery and disorder, the Greeks and other peoples question their values and norms, and they experiment with the limits and pragmatics of their cultural system in a playful way⁶⁵. In the context of Dionysos, where dramatic performances are pragmatically situated, the Anthesteria are of particular relevance as a festival an author can refer to.

In another article, I was the first to link the *Plutos* with the Anthesteria⁶⁶, while this festival has been more prominent in the in-

⁶⁴ VERSNEL 1993, 115-21, 122-35; BIERL 2019b; for *Plutos*, see TORCHIO 2001, 32-8.

⁶⁵ This passage is taken from BIERL 2013a, 377.

⁶⁶ BIERL 1994; on the Anthesteria, the Dionysian festival of exception with its temporary dissolution of normal order, see BURKERT 1983, 213-47 and BURKERT 1985, 237-42, who interprets the Anthesteria as a new year's festival. For the Anthesteria as a festival of exception, see AUFFARTH 1991, 202-76; for an analysis in an unpretentious way, see PARKER 2005, 290-316.

terpretation of *Acharnians* and *Birds*⁶⁷. I see a correlation between the character of Karion, his outstanding role as a slave in this play, and the attested freedom of the slaves during this festival of license. Moreover, the name Karion might be significant in the context of the Anthesteria if we take into account the proverbial saying *θύραζε Κᾶρες* (*v.l.* *Κῆρες*), *οὐκέτ' Ἀνθεστήρια* (*Carm. Pop.* 883 *PMG*; *Zen.* 4.33; *Phot., s.v.* and in the *Suda, s.v.* (θ 598)) at the end of this festival⁶⁸.

Karion is a representative of the Carians, a barbarian primordial people who, according to the lexicographical sources, lived in Attica before the Athenians' settlements. Slaves, barbarian primitive people of the primordial past, and even ancestral ghosts (*Κῆρες* as a later variant) must be associated with Karion, who represents the Other in respect of the Athenian here and now⁶⁹. Thus, Karion can be seen as a member of this barbarian *Urvolk*, which ritually reenacts masked wild beings rambling in the streets of Athens. To summarize, Karion represents the core of *Plutos'* comic side; to some extent, he appears as a survivor of the former comic hero. Through Karion, Aristophanes stays connected with Old Comedy, because this figure is the only character of this play who fulfills the expectation of the crude, archaic humor of the ritually based genre. With this in mind, it becomes understandable why he appears so notoriously odd and amusing: the Carian attribute is associated with wine, death, the hybrid, confusion, and excess⁷⁰. This also applies to Karion, and he acts, to some degree, like a Dionysian satyr.

The ecstatic parodos, which critics have mostly ignored because of its indecent content, is a masterpiece of a comic choral song. Its Odyssean setting recalls a primordial past before the introduction of the quintessential elements of culture. Karion, in

⁶⁷ E.g. CRAIK 1987; AUFFARTH 1994.

⁶⁸ On the proverb, see DEUBNER 1932, 113-4; BURKERT 1983, 226-30; PARKE 1977, 116-7; BREMMER 1983, 108-23; AUFFARTH 1991, 233-6. PARKER 2005, 297 believes that the proverb does not have to do with the Anthesteria.

⁶⁹ See BURKERT 1983, 226-30. See also BIERL 1994, 30-4.

⁷⁰ BIERL 1994, 31 nn. 7-9.

the role of Polyphemos, acts out the introduction of wine, the event that the Anthesteria ritually reenact every year. The whole scenario is a mirror of the ambivalent utopia, which is going to be reestablished later on by Karion and his fellows as the return of Plutos/Pluton (727)⁷¹. The mythic pair encompasses the ambiguity of the Cronian golden age, oscillating between the notion of wealth and plenty on the one side, death, chaos, and uncivilized status on the other. *Plutos* as Dionysiac theater is a reflection of the ritual return of the old Carians. The wild, masked figures act out their ritual duty of laughter and abuse, and they metatheatrically refer to their masked counterparts in the Athenian theater of Dionysos. Karion is their leader since he is the chorus leader in the parodos.

Moreover, the narrative furthermore works further on the basis of the Anthesteria as a period of exception. In terms of a capitalistic worldview, Zeus and the Olympians are dethroned by means of a sacrificial strike. Zeus has established an effective system of hierarchy and sacrificial nutrition by reversing an evident and valid system of morality. Accordingly, he shuts the just people off from wealth in order to make them give cultic offerings, because he realizes that only the morally good citizens would sacrifice anyway. With this rationale, Zeus achieves a permanent flow of sacrifices. In terms of the comic logic, sacrifice is equivalent with the nourishment of the gods. Zeus blinded Plutos, the incorporation and divine personification of wealth, because he was opposed to these mean politics. Aristophanes builds his story upon the proverbial blindness of wealth in archaic and classical literature⁷² and on the motive of Zeus's envy, the so-called

⁷¹ In this context the transmitted Πλούτωνι in l. 727, instead of Πλούτῳ 'τι (a conjecture by Meineke, i.e. the dative of Pluton, the god of the underworld (= Hades)), instead of Plutos, could be of relevance. BARRENECHEA 2018, 125-6 explains the ambiguity in a different manner, since the chthonic demons, including Pluton/Hades, are euphemistically addressed as giving wealth from the underworld (see Aristoph. fr. 504 KA); see HENRICHS 1991. On the fusion of both gods, see ZWICKER 1951b, 992, 999; TORCHIO 2001, 26-8.

⁷² For example Hippon. fr. 36 W.² = 44 D.; Timocr. fr. 731 PMG; Amphis fr. 23; Antiph. fr. 259 KA; see ZWICKER 1951a, 1045-6; RICHARDSON 1974, 316-21; SOMMERSTEIN 2001, 6-8.

φθόνος θεῶν or Διός (87-92), translated into action⁷³. Thus, the starting point is that reality, the just regime of Zeus, is by principle a world upside down, for it is unjust. Chremylos knows that through the subversion of this reality – i.e. the *dikaioi* become rich, the unjust people become poor – the dishonest regime of Zeus can be ended. By regaining his eyesight, Plutos can return to his original status, in which he could gratify the good men with wealth. In the long run, the entire population would become just and rich, because the unjust persons would have an incentive to change their immoral attitude in order to have a share in the common wealth. After all, this entails a utopian return to a Cronian world before the rule of Zeus when mankind used to lead a peaceful life, in short, the return to the golden age, when men did not have to work for their living, but food was provided automatically (cfr. 1190). This utopian perspective is undercut by the negative signs that are associated with the primordial times before the invention of civilization. The subversion of a perverted reality is after all nothing but a world upside down raised to the second power. The apparently better world installed by Kari-on and Chremylos under the domain of Plutos can turn out to be a nightmare. There are numerous signs ironically hinting at this hidden negative complex: I need only recall the speech of Penia, the personification of poverty. The participants of rituals of exception, just as the spectators of comedies, were looking forward to the period of chaotic instability being over.

The end of the play is highly problematic. Hermes seeks refuge, the priest of Zeus Soter finally defects to Plutos as well. Both are driven by the hunger resulting from the sudden lack of sacrifice⁷⁴. This again reflects the ritual constellation of the Anthesteria. As a matter of fact, Theopompos (*FGrHist* 115 F 347b) states that on the Choes day there was the custom not to make sacrifices for the Olympian gods except for Hermes the next day, the Chytroi. Moreover, no priest was allowed to eat from the chytrai

⁷³ See RAKOCZY 1996, 264.

⁷⁴ On hungry Hermes, see VERSNEL 2011, 309-77, esp. 354-6, 373.

they boiled all over the city⁷⁵. In these pots a panspermia of different essential fruits was cooked into a kind of porridge. This act recalls the beginning of culture and civilization. Theopompos' description corresponds exactly to the situation in *Plutos*. Hermes comes over and finally gets something to eat, while all the other Olympian gods, including the priest of Zeus, remain excluded. In the end, it remains unclear whether Plutos really has dethroned and replaced Zeus, i.e. whether Plutos is identical with the afore-mentioned Zeus Soter and he is the new savior god, or whether Zeus withdrew into the house of Chremylos (1189-90)⁷⁶. The chytrai, which the Old Woman shall carry in the procession – they should serve as an offering at the installation of Plutos' cult image on the Acropolis (1197, 1203) – perhaps already signify the beginning of the return to Zeus' order and normality corresponding to the ritual procedure of the boiling of chytrai on the last day of the ritual cycle, the so-called Chytroi. Aristophanes leaves an open end, and we, as spectators or critics, always have to keep in mind that comedy is an open genre defying a clear-cut interpretation.

The panspermia ritual, which alludes to the Chytroi day of the Anthesteria, also seems to be essential for *Plutos* in another way. What I have just said concerning the general openness of the genre applies even more to the use of mytho-ritual systems. I contend that Old Comedy does not resort to one model only, but tends to include many ritual patterns that inform the mythic structure, the Aristophanic plot. In the same way as comedy parodies and assimilates all strands of public life and discourses, such as different intellectual or philosophical opinions, various currents of poetic and musical production, or socio-political and historical developments, it makes use of a number of mytho-ritual patterns that are constitutive of the polis identity. The com-

⁷⁵ θύειν αὐτοῖς ἔθος τ(οῖς) Χουσίν (ἔχουσιν codd., em. Wifstrand) τῶν μὲν Ὀλυμπίων θεῶν οὐδενὶ τὸ παράπαν, Ἑρμῇ δὲ Χθονίῳ· καὶ τῆς χύτρας ἣν ἔψουσιν πάντες οἱ κατὰ τὴν πόλιν οὐδεὶς γεύεται τῶν ἱερέων (= schol. (R) ad Aristoph. *Ran.* 218 = Theopomp.Hist. *FGrHist* 115 F 347b).

⁷⁶ See SOMMERSTEIN 2001, 214-5 and TORCHIO 2001, 239 *ad loc.*

ic assembly of all these multifarious narrative elements elicits laughter. In the narrative process of pastiche the single elements can be distorted in such a way that a modern reader cannot possibly detect all the different allusions that a native Athenian spectator of the 5th and early 4th century was able to recognize⁷⁷.

5. *Plutos in the Ritual Context of Seasonal Maturation of Grain and Wine in Athens. Plutos as a Metaphor and God*

Furthermore, I would like to point out again that Plutos is not only to be seen, as it was mostly the case, as a metaphor, personification or allegory for wealth and money⁷⁸. We should never forget that Plutos is also a god⁷⁹. Plutos is the son of Demeter, product of her sexual union with Iasion on the fields, as we know from Hesiod (*Th.* 969-73; fr. 885 PMG). In the Eleusinian context, he is also closely connected with Demeter and seems to be part of the essential mystery when the hierophant announces that Brimo has given birth to Brimos, «the strong to the strong»⁸⁰. This child seems to be Plutos, represented in the form of the golden ear of corn⁸¹.

Here we can recognize the great Aristophanic art of representing Plutos in a very fluid, almost kaleidoscopic perspective: Plutos certainly is the allegory of wealth in many instances, the personification of the abstract notion and simultaneously the object of desire, i.e. money, plain and simple. However, he is at the same time the mythic god, a numinous divine agent of dynamic and creative lived religion according to religious practice and belief, and again the embodiment of all that he might bring with him. From the

⁷⁷ For a detailed analysis of *Plutos* on these premises, see BIERL 1994.

⁷⁸ See NEWIGER 1957, 165-78; HERTEL 1969, 7-41, esp. 20-32; Hertel insists on the fact that person and object are being confused and both are envisioned at the same time (24-5); KOMORNICKA 1964, 128 summarizes the ambivalence in signification between a) object: money; b) concept and idea; c) condition; d) allegorical figure, while the ritual level is simultaneously present. On money and economy, see SPIELVOGEL 2001; on the money and the divine, see LAUM 1924 and BERNHOLZ 2014.

⁷⁹ See also BARRENECHEA 2018, 11-42; TORCHIO 2001, 24-8.

⁸⁰ Hippol. *Haer.* 5.8.40 (fr. 862 PMG) ἱερὸν ἔτεκε πτότνια κούρον Βριμῶν Βριμόν.

⁸¹ See RICHARDSON 1974, 26-8; BURKERT 1983, 289-90; CLINTON 1992, 91-5.

mythological point of view, it becomes obvious that the plenty associated with him originates from agricultural life. We should not forget that *Plutos* is the god and personification of corn and crops. His rich products of the harvest put an end to the annual threats of starvation and hunger. Furthermore, the abundance of food is associated with the peaceful celebration of a banquet, with peace, and with health. From the point of view of anthropology, the meaning of wealth in the sense of abundance in financial funds and money is secondary⁸². According to the logic of metaphor and metonymy, Aristophanes uses all levels of meaning in an ingenious way, shifting, transferring, and constantly deferring the signified. Naturally, he focuses on the monetary aspect which became of increasing interest in the rapidly changing and economically strained situation after Athens' defeat in the Peloponnesian War in 404 BCE. Modern scholarship almost in its entirety stresses this socio-economic context of *Plutos*⁸³. Aristophanes certainly played with the expectations of an impoverished population toward a greater social justice in respect of the partition of wealth. In this way, the question was condensed to a point whether Aristophanes was a social revolutionary, a proto-Marxist, as Sommerstein read him⁸⁴, or whether the plot pursues conservative intentions and is only a vicious or ironic play from a reactionary point of view of the rich oligarchy⁸⁵. Scholarship seems to have reached an impasse in these matters. The question is whether Aristophanes could really pronounce himself in such a partisan way, and whether we are not making too many modern projections on an ancient author⁸⁶. Moreover, in *Plutos*, Aristophanes stages a rudimentary theory of economy and a monetary system, however,

⁸² See HÜBNER 1914; ZWICKER 1951a.

⁸³ See, among others, DAVID 1984. On a revision of the theory of decline, see DILLON 1987, esp. 157-63; WALLACE 1995; ROTHWELL 1995; see CSAPO 2000, 124-5.

⁸⁴ SOMMERSTEIN 1984, esp. 323-33, esp. 332-3 («spokesman of the barefoot», 333).

⁸⁵ See the so-called ironic interpretation; e.g. FLASHAR 1967; HEBERLEIN 1981; on a conservative, anti-revolutionary reading of *Plutos*, see KONSTAN, DILLON 1981 and OLSON 1990.

⁸⁶ See also TORCHIO 2001, 43.

in a comic manner⁸⁷. To write comedies in Athens seems to have been a technical skill, not necessarily a revolutionary challenge, since a comedian had to address politics and the discourses of the polis according to generic norms and in a general manner that applied to all citizens⁸⁸. Thus the material, from which an author draws his plots, stems, as we have seen, from the mytho-ritual context of the city in many cases. Therefore, I would like to place emphasis on Plutos' mythical and ritual identity, and see him as a divinity in the annual cycle of agriculture.

To come back to our Kronian view, Hesiod connects agriculture with the notion of hard labor belonging to the present times, whereas he puts them in strong contrast to the golden times of the mythic past under Kronos. In this respect, the ambivalence of this becomes apparent. Aristophanes plays with the notions of the utopian Kronos time, but underlays it with the opposite idea of work in the fields. Plutos and Penia, who speaks in favor of the status quo in the agon of the play, thereby presenting the system of labor and culture⁸⁹, somehow mirror each other in a dialectical way. Therefore, human beings are fundamentally mistaken, when they believe that with the healing of Plutos a utopian status of happiness could return. It only remains a fantastic dream. The comic author lures the public in with a utopian society. However, its overlapping notions of a threatening dystopia create laughter and anxieties through confusion and mixture⁹⁰.

Karion is, as we have seen, a comic reflection of Kares returning to Athens. Aristophanes underlays *Plutos* with another important 'Carian' pattern which basically seems to be located in Caria or other locations close to the coast of Asia Minor, which forms a cultural bridge between the cultures of the Near East and the Greek mainland. Again, customs and rituals of an exceptional period are central. In the corresponding mythical tales a god

⁸⁷ See FINLEY [1973] 1985, 17-34; OLSON 1990, 225-30; SPIELVOGEL 2001, 189-93; BERNHOLZ 2014, esp. 55-6.

⁸⁸ See BIERL 2002; BIERL 2019a.

⁸⁹ On farmers' work, see *Pl.* 515-6 and 525-6.

⁹⁰ See BIERL 2019b.

or statue suddenly disappears from the center of the city, the citizens set out for an intensive search and the entire community faces a severe crisis. During this period primordial people of a period predating civilization also come back. Finally, the god is found again, placated, and he returns. Entering into the city, he brings an abundance of crop with him. On the ritual level, the message is expressed in similar terms. In Samos, for example, the image of Hera – stolen by Tyrrhenian pirates but miraculously left on the shore according to the legend – is brought out of her sanctuary, and the legendary indigenous people of Carians chain it with branches of *lygos* at the seashore and set up a banquet for her in form of the archaic *stibas*, offering food at a table. Finally the statue is cleansed in seawater and brought back in a solemn procession. The *xoanon* (or *bretas*, the wooden statue) of the diverse gods is a barely iconized form of an originally purely symbolic tree pole in many similar cults. All sorts of firstfruits or little vessels of oil and honey hang from it. When this pole or wand was brought back into the center, it symbolized the new crop and fertility of the community⁹¹.

Hera is equivalent with Plutos, bringing abundance, in the form of the eiresione. Therefore this pattern can be compared with Aristophanes' *Wealth*: Plutos has also disappeared, Carians go and catch him, that is Karion and his fellows, at the sanctuary of Asklepios at Mounychia he is washed and cleansed with seawater close to the Piraeus (656-8)⁹², they offer him a ritual banquet, laying him down at a *stibas* (624, 662-3) and Asklepios cures him of his blindness that has caused Plutos' retreat from humanity⁹³. Then he is led back to Athens. By being showered

⁹¹ Typical features are the foreign original Carian population and the return to a primordial culture. On the pattern, see BURKERT 1979, 129-42; see also KRUMMEN 1990, 239-44. On the Tonaia of the Samian Hera, see BURKERT 1979, 129-32; BLECH 1982, 248-50; GRAF 1985, 93-6. According to Menodotos' report (*FGrHist* 541 F 1), the ancestral and indigenous Carians reclined on the *stibas*, and according to Nicaenetus fr. 6.4-5 (Powell, *Coll. Alex.* 3) (Ath. 15.673b-c) they wore the ancient garland of the Carians out of *lygos*.

⁹² See ROBERT 1931.

⁹³ On incubation and miraculous healing, with the link to Epidauros, see WEINREICH 1909, 92-109; ROOS 1960; SARTORI 1972-1973; VERSNEL 2011, 403; BARRENECHEA 2018, 69-106.

with the fruits (768-801) that hang from the eiresione⁹⁴, Plutos metaphorically becomes a personified eiresione⁹⁵, bringing back the agricultural abundance (πλουῦτος) of fall.

That an agricultural interpretation is anything but far-fetched is proven by ancient entries in Hesychios, *s.v.* πλουῦτος and εὐπλουτον κανοῦν. 1. (π 2625 Schmidt), *s.v.* πλουῦτος· ἡ ἐκ τῶν σπερμάτων ἐπικαρπία, καὶ ἡ πανσπερμία («wealth: fertility of seed, panspermia») and 2. (ε 7077 Latte), *s.v.* εὐπλουτον κανοῦν· ... πλουῦτον γὰρ ἔλεγον τὴν ἐκ τῶν κριθῶν καὶ τῶν πυρῶν περιουσίαν («an opulent basket: ... they used to call wealth abundance of barley and corn»)⁹⁶. Plutos fulfills the hopes of men for a good crop. He is able to remedy scarcity with a rich harvest of fruits (see *schol. ad Theocr.* 10.19a τῇ τῶν καρπῶν εὐφορία ἰᾶται τὴν ἔνδειαν ἡμῖν). As seen from the Homeric eiresione-song of Samos (*Vita. Hom. Herodot.* 33 = *Carm. Pop.* 1 D.), his presence in the private houses is sought after by begging⁹⁷.

δῶμα προσετραπόμεσθ' ἀνδρὸς μέγα δυναμένιο,
ὃς μέγα μὲν δύναται, μέγα δὲ βρέμει ὄλβιος αἰεὶ.
αὐταὶ ἀνακλίνεσθε θύραι· Πλουῦτος γὰρ ἔσεισι
πολλός, σὺν πλούτῳ δὲ καὶ Εὐφροσύνη τεθαλυῖα,
Εἰρήνη τ' ἀγαθή· ὅσα δ' ἄγγεα, μεστὰ μὲν εἶη,
κυρβασίη δ' αἰεὶ μάξης κατὰ καρδόπου ἔρποι.
νῦν μὲν κριθείην εὐώπιδα σησαμόεσσαν

.....

τοῦ παιδὸς δὲ γυνὴ κατὰ δίφρακα βήσεται ὕμνιν,
ἡμίονοι δ' ἄξουσιν κραταίποδες ἐς τόδε δῶμα.
αὐτὴ δ' ἰστὸν ὑφαίνει ἐπ' ἡλέκτρῳ βεβαυῖα.
νεῦμαί τοι νεῦμαι ἐνιαύσιος ὥστε χελιδὼν
ἔστηκ' ἐν προθύροις ψιλὴ πόδας, ἀλλὰ φέρε' αἶψα·
ὑπὲρ σε τῶπόλλωνος, ὦ γύναι τι δός·
εἰ μὲν τι δώσεις· εἰ δὲ μή, οὐχ ἔστήξομεν·
οὐ γὰρ συνοικήσοντες ἐνθάδ' ἤλθομεν.

⁹⁴ On the *katachysmata*, see DEUBNER 1978; associated with the eiresione, see also MACTOUX 1990, 56-60.

⁹⁵ See KERN 1905; SCHÖNBERGER 1941, 85-7; SCHÖNBERGER 1980, 17-36; CALAME 1990, 291-301; CAMPS-GASET 1994, 76-90; MACTOUX 1990, 56-60; PARKER 2005, 180, 204-6; CHANIOTIS 2011, 15-7, 19-21, esp. 15, 20.

⁹⁶ See ZWICKER 1951a, 1031-2, with a collection of testimonies.

⁹⁷ See D. BAUDY 1986, esp. 223-7.

We take recourse to the house of a man of great means,
 who has great resources and makes a great noise,
 ever prosperous. Open of your own accord, doors, for Wealth will enter
 in plenty, and with Wealth, flourishing Cheer
 and welcome Peace. May the grain jars all be full,
 and the mound of dough ever top the kneading
 trough. Now [give us] beautiful barley meal laced with sesame

.....

Your son's bride will come to you in a car,
 hard-hoofed mules will bring her to this house:
 as she weaves at her loom may she stand on a floor of electrum.
 I'll return, I'll return each year, like the swallow.
 I stand at the porch, feet stripped, so bring something quickly.
 For Apollo's sake, lady, give us something!
 If you will, well and good: if not, we won't wait about,
 we didn't come here to make our homes with you.
 (trans. M. West)

The situation on the threshold is regarded as the critical *rite de passage*. In winter, spring, or early summer, children come with the empty branch or stick that represents Plutos. The branch metonymically becomes the god. In front of the door they sing and perform their trick-or-treat. This means Plutos is still empty, and when receiving treats and food, he will reciprocate when he returns and enters the house accompanied by abundance at harvest time. To give now is an investment in the future and a promise for abundance of grain, wealth, well-being, and peace. The situation in the beggar song of the Κορωνισταί (crow-singers) is similar, which has been transmitted to us through Phoinix of Colophon fr. 2 D. (Ath. 8.359c):

δότη, ὦγαθοί, <τι> τῶν ἑκάστος ἐν χερσὶν
 ἔχει κορώνῃ· χᾶλα λήψεται χονδρόν·
 φιλεῖ γὰρ αὕτη πάγχυ ταῦτα δαίνυσθαι·
 ὁ νῦν ἄλας δοὺς αὖθι κηρίον δώσει.
 ὦ παῖ, θύρην ἄγκλινε, Πλοῦτος ἐκρουσε,
 καὶ τῇ κορώνῃ παρθένος φέροι σῦκα.

Gentlemen – give a bit of whatever each of you has in
 his hands to a crow! She'll also accept a lump of salt,
 for she's very fond of dining on this;

whoever gives her salt now will give honeycomb some other time.
 Slave! Open the door – Wealth knocked!
 Let an unmarried girl bring figs for the crow!
 (trans. S.D. Olson)

Figs play a role in the festivals of the Pynteria and Pyanopsia. Dry figs are brought in in May, put on cakes in the procession of the Plynteria (when another washing procedure is enacted), and attached to the eiresione at the Thargelia; the new figs will come in October. The flourishing branches, the eiresionai, will also be brought in from outside at the Oschophoria celebrated on the 7 Pyanopsion in the vintage season, together with the oschoi, the branches of the vine. As far as wine is concerned, the second basic product besides bread, the corresponding festival in early spring is the above mentioned Anthesteria, the festival of reversal and crisis, when the jars of the new wine are opened⁹⁸. Then the branches will be attached to the doors as symbols of maturity and fecundity, and stay there until early summer, when they are totally dried out. With the song we can compare the famous Rhodian swallow song, in which begging and verbal abuse are combined. It is the popular costum of children to cry out the *chelinodizein* in the month of Boedromion, in the Rhodian calendar perhaps corresponding to the Attic Gamelion in February (Ath. 8.360b-d = fr. 848 PMG):

ἦλθ' ἦλθε χελιδών	
καλὰς ὥρας ἄγουσα,	
καλοὺς ἐνιαυτούς,	
ἐπὶ γαστέρα λευκά,	
ἐπὶ νῶτα μέλαινα.	5
παλάθαν σὺ προκύκλει	
ἐκ πίονος οἴκου	
οἴνου τε δέπαστρον	
τυροῦ τε κάνυστρον·	
καὶ πύρνα χελιδών	10
καὶ λεκιθίταν	
οὐκ ἀπωθεῖται· πότερ' ἀπίωμες ἢ λαβώμεθα;	
εἰ μὲν τι δώσεις· εἰ δὲ μή, οὐκ ἔάσομες·	
ἦ τὰν θύραν φέρωμες ἦ τὸ ὑπέρθυρον	

⁹⁸ See PARKER 2005, 206.

ἦ τὰν γυναιῖκα τὰν ἔσω καθημέναν·
 μικρὰ μὲν ἔστι, ῥαιδίως νιν οἴσομες.
 ἂν δὴ † φέροις τι, μέγα δὴ τι † φέροις·
 ἄνοιγ' ἄνοιγε τὰν θύραν χελιδόνι·
 οὐ γὰρ γέροντές ἐσμεν, ἀλλὰ παιδία.

15

The swallow (*chelidon*) is come, is come,
 bringing good weather
 and a good year,
 white on her belly
 and black on her back!
 You – roll a cake of dried fruit out
 of your wealthy house,
 and a cup of wine,
 and a basket of cheese!
 The swallow rejects
 neither wheat
 nor pea-cake. Should we leave or should we take something?
 If you'll give us something, (fine); but if not, we won't leave you alone.
 We'll carry off your door, or your lintel,
 or your wife who's sitting inside!
 She's small – so we'll carry her off with no trouble!
 But if in fact † you bring something, something big in fact † might
 you bring!
 Open your door, open it, to a swallow! For we're not old men, but
 children.
 (trans. S.D. Olson)

Again, the *eiresione* stands for what will hang from it in fall. The children are hungry and beg for products that could have been stored in the house over the winter. If they do not get what they ask for, they threaten to abduct the wife of the house owner, who symbolizes sexual fertility and the well-being of the small economic unit. She is notionally connected with Demeter and the earth. The lady of the house is small such that young boys can carry her off; thus, it is better for the husband to bring out something big and to open the door. It is still the season of spring. If the farmer gives and invests in the new generation, he will already open the door for Plutos to come at the end of summer. It is like a deal, a reciprocal exchange. The farmer can avoid losing his wife and center of house, by opening the door to give them something

to eat. It will be reciprocated since the same branch will come again to fill the storage rooms for the next winter to come.

The Athenian eiresione song performed by boys during both the Thargelia and the Pyanopsia was famous and shows similar features⁹⁹:

εἰρεσιώνη σῦκα φέρει καὶ πίονας ἄρτους
καὶ μέλι ἐν κοτύλῃ καὶ ἔλαιον ἀναψήσασθαι
καὶ κύλικ' εὐζώροιο, ὥς ἂν μεθύουσα καθεύδῃ.

Eiresione for us brings figs and bread of the richest,
brings us honey in pots and oil to rub off from the body,
strong wine too in a beaker, that one may go to bed mellow.
(trans. B. Perrin)

This song seems to visualize the situation when the branch arrives not dry and bare, but full of food. As begging song, sung at the Thargelia, it can conjure up the blessings that are promised to those who give. The eiresione, the branch of fruits and other attached food, is obviously a symbol of agricultural affluence. As branch, carried in the procession of the Pyanopsia in late fall, it encompasses the entire harvest. It celebrates all products that summer has brought in ritual retrospect¹⁰⁰. It symbolizes total well-being. Plutos is the divine personification of this concept. Thus, the eiresione metonymically represents the god; this means that Plutos and the branch of affluence are identical according to comic logic. To summarize, on the basis of the cited songs the different categories of the eiresione custom become evident: young and hungry people beg with an empty branch or stick. They ask to open the doors to let Plutos enter the house, or respectively, to receive something of the previous year's stored wealth; they bless, if they receive what they need, and promise that blessings in the shape of Plutos will come again later, symbolized by a rich branch; they curse, if they do not get what they beg for, and threat-

⁹⁹ Crates *FGrHist* 362 F 10; Plut. *Thes.* 22.7 = *Carm. Pop.* 2 D; *schol. ad Aristoph. Eq.* 729; *schol. ad Aristoph. Pl.* 1054; see also SCHÖNBERGER 1980, 26-33; CALAME 1990, 296-301; PARKER 2005, 204-6.

¹⁰⁰ See PARKER 2005, 205-6.

en to carry off the goods or even the wife. This corresponds to the worst scenario that all well-being is lost and Plutos as branch bearing all products does not enter the house again.

Social anthropology shows that a metaphor can produce a ritual by setting other metaphors in motion which are activated by similarity and/or contiguity¹⁰¹. Aristophanes seems to produce a comic plot in a similar way. He sets metaphors into a narrative motion and aligns them with already existing rituals to fit the comic plot of a 'ritual' drama. In doing so he feels free to reassemble ritual elements, to duplicate certain parts and even to invent new rituals on the basis of the same process of similarity and/or contiguity.

In *Götternamen*, Hermann Usener lists the eiresione among the gods of the moment ('Augenblicksgötter')¹⁰². The eiresione itself is only a metonymy of Plutos, just as the god stands in a relation of contiguity with the branch. We could take Usener's remark as a starting point, since Aristophanes practically reassembled elements of the eiresione rituals to a dramatic plot and adds other metaphors relating to the notion of Plutos¹⁰³. Thus, he succeeds in combining the complex monetary aspect and the strike against the divine capitalist exploiters.

The panspermia and the eiresione as ritual signs are used in several Athenian rituals grouped around crucial instances in the process of maturation. At this point, we will take a look at the ritual matrix of Athens, which is linked to the annual agricultural cycle from sowing to harvest. Decisive festive incisions, festivals and dates are:

Winter/spring: Anthesteria – 6 Mounichion – Thargelia // Summer: Kronia (12 Hekatombaion) – Eleusinia (15-23 Boedromion) – Proerosia / Autumn: Oschophoria – Pyanopsia / Theseia – Thesmophoria (5-13 Pyanopsion).

In the following sketch I will try to synchronize the fortune of Plutos with the course of the Attic year and the vegetation process.

¹⁰¹ See FERNANDEZ 1977 and above pp. 261-3.

¹⁰² USENER [1896] 1948³, 284-5.

¹⁰³ On the analogy between metaphor and myth, see BURKERT 1979, 27-8; see also BIERL 2007b, 246-9 and above p. 263.

Plot of Pl	Growth/Food	Festivals	Season/Ritual Objects	Features	Month
Plutos blind	seed beneath	after Pyanopsia	<u>Winter</u>	atypical offerings	Pyanopsion
Plutos found	green, sprouting plants wine	Lenaia <i>Antheateria</i> Orestes end of deluge θύοαζε Κῶρες/ Κηρες	panspermia/chytra	death impurity regeneration μυαρά ημέρα wine offerings, life	Maimakterion Poseideon Gamelion Anthesterion
Asklepios	drought/hunger	City Dionysia Delphinia	empty branch <u>Spring</u>	purification	Elaphebolion Munichion
Plutos led out		<i>Thargelia</i>	pharmakos eiresione/thargelos	purification firstfruit offerings	Thargelion
Plutos healed vision restored Zeus Soter		end of the official year	<u>Summer</u>		Skirophorion
Asklepios	corn/harvest fruits/grapes	Kronia, Synoikia, Panathenaia Eleusinia		normal sacrifice meat (culture) βουλίουμιν εξέλασις	Hekatombaion Metageitnion Boedromion
Plutos led in Plutos' 'thesauration' reinvestment	plenty, wealth sowing, back to soil	<i>Pyanopsia</i>	eiresione/panspermia	regeneration	Pyanopsion

Figure 1: *Plutos and the Attic Year*

It is my contention that Aristophanes constructs his simple and popular plot spanning the sowing in autumn, when Plutos is buried (cf. *Pl.* 238), the sprouting, and the new harvest, when the fruits are brought into the center of the agricultural community in the form of an eiresione during the Pyanopsia.

In the following we compare the plot of *Plutos* with the analogy in Figure 1:

1-252: Prologue: Chremylos and Karion follow blind Plutos. Chremylos convinces Plutos that he does not have to fear Zeus at all, if he could only regain vision, because Zeus' power is based on the partition of wealth among mankind. Plutos is the most powerful of all the gods; he could even dethrone Zeus. Chremylos leads Wealth into his house. *blindness*

253-321: Parodos: Karion and the chorus of peasants: abusive comic song *hunger*

322-486: Chremylos-Blepsidemos: Blepsidemos expresses his suspicion that Chremylos might have stolen his new wealth. Both want to lead Plutos into the sanctuary of Asklepios where he is supposed to be healed. Penia tries to impede them.

487-626: Chremylos-Penia: Poverty explains that the just and equal partition of wealth would lead to an end of civilization. Despite her superior arguments she is driven off the scene. *boulimou exelasis*

627-770: Karion declares that Plutos can see again and describes the cure of incubation which has taken place in the temple of Asklepios. *healing*

771-801: Chremylos comes with Plutos who declares that from now on he only wants to go into the houses of just people. Chremylos' wife wants to throw treats over Plutos as he enters the house. *eiresione/plenty/health*

802-958: Episode I: Karion describes the new state of plenty. The Just Man wants to dedicate his coat and sandals to Plutos. A sycophant is angry that the new developments have deprived him of his income. Karion takes his exclusive garments and shoes and drives him out after having decorated him with the old garments of the Just Man.

959-1096: Episode II: The Old Woman complains that her young lover has left her because he has become rich. The Young Man comes in drunk and makes fun of the Old Woman. Chremylos forces him to stay with her.

1097-1170: Hermes comes and threatens with the vengeance of Zeus; but having seen the plenty of foods, he prefers to desert to Karion's side.

1171-1209: Exodos: The priest of Zeus comes, driven by hunger, and deserts as well. Chremylos declares Plutos as the new Zeus. The priest participates in the curious procession that installs Plutos in the Parthenon of Athena.
storing/sowing

After all, in the Attic year and vegetation cycle, we face a complex ritual set of movements, where a branch or a pole is carried from the center to the peripheries or vice versa in a procession. Furthermore, besides the obvious cultic link with Demeter, many of these festivals are linked with Apollo and Dionysos, who are responsible for providing fruits, corn, and wine from outside the borders to the city. In short, people carry something, mostly a branch, in a dry and empty form inside and back outside, such that it can be carried back inside, now rich, decorated, and bearing firstfruits and/or other products of the year. Furthermore, the change of the seasons and the course of the different conditions – for example the state of scarcity, the threat of hunger and drought in early summer, when all the store houses and magazines are empty, the new fruits not yet ripened, and the ensuing status of abundance at harvest time, often associated with the panspermia – are translated into a syntactic ritual movement of expulsion and reintroduction. A good example is the *boulimou exelasis* (βουλίμου ἐξέλασις) at Chaironeia¹⁰⁴. On the occasion of this rite, a servant is beaten at the public hearth and in the private houses and spoken to with the words: «Out with Hunger, in

¹⁰⁴ Plut. *quaest. conv.* 6.8, 693f: θυσία τις ἔστι πάτριος, ἣν ὁ μὲν ἄρχων ἐπὶ τῆς κοινῆς ἐστίας δοῶν τῶν δ' ἄλλων ἕκαστος ἐπ' οἶκον καλεῖται δὲ βουλίμου ἐξέλασις, καὶ τῶν οἰκετῶν ἓνα τύπτοντες ἀγνίαις ῥάβδοις διὰ θυρῶν ἐξελαύνουσιν ἐπιλέγοντες «ἔξω Βούλιμον, ἔσω δὲ Πλούτον καὶ Ὑγίειαν». See ROTOLO 1980.

with Wealth and Health». This custom is closely connected with narrative elements of *Plutos*. We can think of the scene in lines 870-958, where Karion and Dikaïos attack the sycophant and chase him away¹⁰⁵. With the new politics of equal distribution of wealth, the sycophant has lost his source of income. Thus he faints from hunger (βουλιμῖα, 873) and protests. Moreover, the change of status is also acted out on the symbolic and theatrical level of costume. The Just Man has already bought a rich mantle and intends to dedicate his old and poor mantle, comically linked with the dress of the Eleusinian initiates (845), and his shoes to the new god. After the exchange, the sycophant accuses the Just Man of having destroyed democracy (948-50) and compares the new utopian life with the life of sheep (922-3), an allusion to the relapse into a primitive status of Kronos¹⁰⁶.

Karion forces him to take off his mantle and shoes and comically establishes the sycophant – the etymological play with the fig is alluded to – as an anti-eiresione (938-43), which in its empty form can soon return bearing all products. Karion says he will nail the old shoes to his forehead, like a dedication to a wild olive tree (942-3). Another instance is the scene where Chremylos drives Penia off the scene at the end of the agon (594-600)¹⁰⁷. The notions of hunger on the one side, wealth and health on the other side, are again noteworthy, as we have seen in the Homeric eiresione-song of Samos. They seem to belong to a common pattern from which Aristophanes draws inspiration as well. Hunger and poverty are the basic themes at the beginning of our play: *Plutos* has not come yet. In some iconographic representations, *Plutos* comes up from the earth, as an ear of corn grows out of the earth. His blindness might also be seen as an anthropomorphic transla-

¹⁰⁵ See KERN 1912.

¹⁰⁶ On an analysis of the scene in terms of *polypragmosyne* as ingredient of the democratic system, see BIERL 2017b, 40-3, esp. 42-3.

¹⁰⁷ See also CORNFORD [1914] 1961, 11. On the repetition of the scene, see TORCHIO 2001, 216 *ad* 926-58. On Chremylos' and Blepsidemos' blindness of prehistoric Cronian dimension (ὡς Κρονικαῖς λήμμαις ὄντως λημῶντες τὰς φρένας ἄμφω), see *Plut.* 581. Similar motifs are mentioned: mantle (540), hunger and poverty (536, 539, 562 (*loimos*)), *stibas* 541, olive (586).

tion of his status beneath the earth, where the seed has to ripen and grow until it can pierce the soil.

At crucial moments during this process of maturation, the growth of corn is accompanied by cultic practices. The Thargelia shortly before the last ripening are an exact counterpart of the rite of Chaironeia: a *pharmakos* is expelled¹⁰⁸. On the next day a panspermia of firstfruits and an eiresione procession (maybe a confusion with the Pyanopsia!) are attested. Already one month earlier (6 Mounichion), an empty greenish branch had been carried outside to the Delphinion such that it might come back as an eiresione soon¹⁰⁹. At the end of June and early July there are a couple of rituals marking the New Year: especially the Kronia, like the Anthesteria in February (a festival for the reintroduction of the ripened wine), are, as seen, another model for this comedy. Another link consists in the Eleusinia in September, where Plutos plays such an important role. The entire healing scene, where Asklepios and his ritual of incubation are superimposed onto our plot must also be seen in this context. The healing of blindness corresponds to the mysteries and the experience of the light for the initiates¹¹⁰.

The complex cycle of Pyanopsion seems to be another ritual core of *Plutos*. Just at the point of sowing, the new plenty of agricultural products is celebrated with a panspermia in chytrai and with the introduction of the eiresione. There is a significant ambivalence between the chytrai and the panspermia, which means that the chytrai are consumed and order is restored¹¹¹. The ambivalence corresponds to the two eiresionai, the dry one and the one bearing products. The tensions are mirrored in the final scene of *Plutos*. The new order is also exemplified on the sexual level, the reversal of the dominance of the Old Woman over the Young

¹⁰⁸ On the *pharmakos*, see BREMMER 1983; PARKER 1983, 24-6, 257-80; MACTOUX 1990, 60-2; CALAME 1990, 308-10; CAMPS-GASET 1994, 54-62; on the link with Old Comedy, see CORNFORD [1914] 1961, 10-1 (with the eiresione and *Plutos*), 33, 131; BOWIE 1993, 74-5.

¹⁰⁹ See CALAME 1990, 311-2.

¹¹⁰ On connections between the cult of Asklepios in Piraeus and Eleusis, see ROBERT 1931.

¹¹¹ See BRUIT 1990, esp. 167-70.

Man. He enters with the Eleusinian torch. Chremylos mocks her by saying that she would burn like the old, very dry eiresione, the one attached to the house (1054)¹¹². Chremylos, defending her against the Young Man's offences (1171-2), finally forces the Young Man to go into the house with her and sleep with her. The final procession with the Old Woman carrying the chytrai (1204-7) and the joke about the reversal of the wrinkly skin's position, normally on the top of pots, now beneath the pots, again alludes to the quintessential ambivalence of the eiresione and the chytrai. Despite the epiphany and entrance of Plutos, the god of abundance, symbolized by the decorated eiresione and the panspermia, and the Old Woman, as major adorant, are visualized in the dry and empty phase. However, in the cyclic logic of the Plutos-eiresione, it will return as a symbol of affluence.

Some sources like the *Etymologicum Magnum* (303.24-5) state that the celebrants would shower the eiresione with *katachysmata* and a cup of unmixed wine, before they would begin intoning their famous Attic eiresione song¹¹³. The Athenian ritual is mirrored in the scene when Plutos, right after his cure, enters into Chremylos' house (*Pl.* 768-801)¹¹⁴: The ingredients of such a ritual shower are again the same as those in the panspermia. And with the *katachysmata*, the entering god merges with his metonymic symbol. The Oschophoria repeat these out-and-in movements, in this case connected with Dionysos and the ripening of wine¹¹⁵. At this point, branches, this time full of grapes (called oschoi), are also carried into the city, another sign of plenty. Karion also alludes to the Theseia (627). On this occasion, a ritual meal would take place in the form of an primitive pap or milk soup. Its date was set, like the Oschophoria, to the 8th Pyanopsion. The schedule

¹¹² See Aristoph. *Eq.* 729, *Vesp.* 399.

¹¹³ Καταχύσματα δὲ καὶ κύλικα οἴνου κεκραμένην καταχέοντες αὐτῆς ἐπιλέγουσιν. The citation of the Attic song follows (see above: Crates *FGrHist* 362 F 10; Plut. *Thes.* 22.7 = *Carm. Pop.* 2 D.) in *E.M.* 303.26-8. See SCHÖNBERGER 1980, 33. The fruit hanging from the eiresione were practically identical with the ingredients of the ritual shower; see CALAME 1990, 293. See also MACTOUX 1990.

¹¹⁴ See DEUBNER 1978, 240-1 and MACTOUX 1990.

¹¹⁵ See CALAME 1990, 324-7.

of different porridge meals was so dense that even the scholiasts of Aristophanes have confused the different occasions. The scholia on *Ach.* 961 erroneously state that the date of the Choes at the Anthesteria was on the 8th Pyanopsion. Evidently, they mixed up several dates¹¹⁶. Perhaps Aristophanes himself was responsible for this confusion, he who so ingeniously made a pastiche of all these rites. I again present the most important festivals and dates that are relevant to understand the course of action in *Plutos*:

in/out: branch, dry and empty			in: branch bearing products of year
corn: Thargelia (6-7 Thargelion/May)			Pyanopsia (7 Pyanopsion/October)
vine: Anthesteria (12-5 Anthesterion/February)			Oschophoria (8 Pyanopsion/October)
olive: green branch with wool (6 Mounychion)			with eiresione/in Thebes Kopo as bride (Daphnephoria)
wine: jars opened: Pithoigia, first day of Anthesteria (12 Anthesterion/February)			
Corn			
Harvest: May/June			Sowing: February/November
Thargelia			Pyanopsia
drought/hunger	firstfruits	New Year	ripe nature – new seed (reinvested into the soil)
Munichion/Delphinion	Thargelia		Boedromion (Eleusis) and Pyanopsia
		PLUTOS	
empty wand	chytra/(eiresione)		chytra/eiresione with fruits and oschos

Figure 2

On the basis of figures 1 and 2, we can determine a ritual syntax or matrix of the Attic year onto which the Aristophanic plot of *Plutos* is projected. A polyparadigmatic approach is confirmed by the corresponding aetiological myths which explain the festivals of the eiresione¹¹⁷. The concepts and ideas associated with the different rites are transferred into figurative representations and mythic narratives that transmit and reinforce the belief about natural growth. Plutos as both a personification and god is the emblem of this process, which is so essential in the traditional life of

¹¹⁶ See DEUBNER 1932, 224.

¹¹⁷ See also CAMPS-GASET 1994, esp. 76-90 with table 2 (90).

Mediterranean farmers. As metonymic eiresione and actual god he holds everything together. His multidimensional and dynamic aspects coalesce and fuse into an image, a story, or a ritual object. Plutos has a distinct biography, and as an emblem of wealth, he wants to distribute his blessings to everybody; Zeus blinds him out of envy, he is expelled, lives a wrecked life until he is caught by poor people. They expose him to a cure, his sight is restored and he triumphantly enters into the house of his friends, making them rich. Finally he enters into the city and replaces Zeus. For the Delia, Thargelia, and Pyanopsia we encounter the same set of narrations. They describe the act of institutionalizing the festivals as a response to famine catastrophes (λιμός) or plague (λοιμός). The impulse to found such cults came from the oracle of Apollo in Delphi in most cases, just as hungry Chremylos received an oracle from the god at the same Pythian shrine¹¹⁸.

Thus, all these rites revolve around Apollo. Therefore, Chremylos and Karion seem to go to the Delphic Apollo, who corresponds to Apollo Pythios in Attica, to set out for their task to bring back the eiresione-Plutos into their house. In the end of *Plutos*, in a solemn and comic procession with chytrai, eiresione-Plutos, now merging with the monetary aspect, is finally carried into the center of Athens, to the opisthodomos of Athena's Parthenon, where the state treasure was deposited (1191-207). This corresponds to the bidirectional symbolic interaction between the private *oikos* and the public city, also reported in the case of the eiresione, as the branch was attached above the door of each house as well as to the entrance of the temple of Apollo Delphinios for the entire city. Aristophanes has the poetic license of not providing an exact copy of the ritual. Since he wants to emphasize the importance of the city center, Plutos is carried to the central temple of the Athenian god par excellence, Athena¹¹⁹. In doing so, he certainly has in mind that the state treasuries were also kept in

¹¹⁸ Schol. ad Aristoph. *Eq.* 729 and ad *Plut.* 1054.

¹¹⁹ See the procession at the Panathenaia with the olive branch. On the festival, see now SHEAR 2020. Some sources even connect the eiresione with the festival (e.g. schol. ad Clem. Al. *Protr.* 10.10), but this seems to be a confusion; see DEUBNER 1932, 28.

the temple of Athena, and the comic author quickly switches back and forth between the aspects of Plutos as monetary resource and his ritual personification as eiresione/panspermia.

Furthermore, all narrations linked with the eiresione were associated with the myth of Theseus at a later stage¹²⁰. In this case, we can detect a similar process of a mythic narration as in comedy. The author projects a simple plot upon the ritual syntax of a series of festivals. Obviously, the meaning of the rites remains rather open. Therefore, they can adopt diverse myths. The meaning is determined only by syntagmatic events that coalesce into a plot. In the case of *Plutos*, the message seems to be rather indeterminate, too. Several elements based on rituals build a plot which is held together by a critical idea only.

The ritual matrix of the Attic agricultural year (fig. 1), on which Aristophanes builds *Plutos*, can be summarized as follows: In autumn, the agricultural year has come to an end. The fruits have been harvested. This stands for Plutos, as plenty and wealth. In the form of a rich branch, he is led in. A panspermia is consumed. Then earth must regenerate. The cycle starts again. Plutos must be stored, such as grain is stored in silos. This can be interpreted as a form of thesaurization. Furthermore, a part of it must be reinvested through sowing. It must return into the soil, beneath the earth. Plutos as personification is blind now, since he cannot see the things above in the dark. The winter months are considered to be a period of death, fear, impurity, and regeneration. When the first plants sprout in early spring, Plutos is metaphorically found. This happens in the month of the Anthesteria, the critical time when death and ghosts return temporarily onto earth and are finally expelled. A panspermia and a chytra ritually symbolize new life and growth. In early spring drought and hunger are eminent. The silos are empty and the sun dries out everything. Everybody is poor and in danger of starvation. Empty branches represent Penia, the personification of poverty. Therefore, Plutos, when he is found, is such a poor creature and

¹²⁰ See CALAME 1990, 289-465.

in such bad shape. Somehow he is the flip side of Penia. Then Plutos/Penia is expelled at the end of the agon (594-600). In a *pharmakos*, aboriginal people spell away hunger and carry in an eiresione with firstfruit offerings. What people desire is symbolically introduced. In the comedy, Plutos is led into the house and then to Asklepios. During summer, Plutos is healed, his vision is restored, just as it happens in the sanctuary of Asklepios in the comedy. The events during the incubation ritual are narrated by Karion. At this critical point of the year, plenty is expected to arrive in the form of the harvest. This marks the end of the year. The danger must be faced that harvest will not be sufficient for everybody. The uncertainties are acted out in New Year festivals of transition and reversal¹²¹. This period is translated into Aristophanes' anxiety of a utopia. At the Panathenaia, the normal sacrifice is restored. The representation of the incubation in the sanctuary of Asklepios in Aristophanes has some links with Eleusis, where Plutos and Demeter play the dominant role¹²². Finally Plutos, fruits, and grapes arrive. Grain has already been present since early summer. All this signifies plenty. Moreover, while Plutos' epiphanic arrival in late summer and early autumn is being celebrated with a symbolic procession of a rich eiresione and a panspermia, wealth is distributed among all citizens. Then the cycle starts again, old becomes new and will turn old again¹²³. By integrating Plutos from the private house into the *polis*, Chremylos' and Karion's mission has come to an end.

5. Conclusion

At the end, we must find an answer to the question how the elements of reversal go together with the allusions to agricultural rites. The solution lies in the basic structure of the play as a *rite*

¹²¹ See the cycle of Athenian festivals, as described by BURKERT 1983, 135-61.

¹²² See ZWICKER 1951a, 1041-4; ROBERT 1931.

¹²³ On old and new in Aristophanes, see BIERL 2004.

*de passage*¹²⁴. In the transitional phase, in which *Plutos* is located, the world seems to be abnormal in many ways until the status of reintegration is reached. Karion and his fellows want to turn the world upside down, and the audience is lured into the fascinating fantasy of a better world after the overthrow of Zeus and the Olympian order. However, at the same time, the play only redramatizes an essential ritual in the farmer-based life of the Athenian *demos*. It appears as if the comedy playfully reenacts the whole ritual year with its movement from chaos to culture, from the perspective of the reversal on the occasion of the early spring festivals of Dionysos, looking forward to the Pyanopsia. Through the mirror of the comic distortions the audience has, nonetheless, the opportunity to reinforce the common beliefs, norms, and values of the city. Many Attic citizens assembled in the theater of Dionysos can share basic ideas and practices that are constitutive of their polis, agricultural economy, and existence as farmers. The processional movements between inside and outside symbolically redefine the spatial territory of Attica and provide the Athenians with a ritually structured rhythm according to the annual cycle of maturation. The chytra meal and the eiresione processions are moreover symbolic acts to reaffirm the relations between the city as a whole and the private *oikoi* in its single units. Furthermore, by the *theoxenia*, the invitation of the god at the banquet in a *stibas*, the gods, who are normally categorically separated from men, get in close contact with human beings. The citizens have the chance to meet them on an almost equal basis.

In Old Comedy, Attic citizens laugh about the gods and watch them as they are about to be dethroned. This is not an expression of anti-religious, rational, or even atheistic attitudes, however, in the frame of festivals of Dionysian exception and according to the generic conventions, the city does nothing but act out patterns of the official state rituals grouped around license and subversion. Comic theater, as we have seen, becomes another form of ritual, a play in which reaffirming and destabilizing forces work

¹²⁴ See PARADISO 1987.

simultaneously and are intertwined with a mythic narrative that helps the audience to negotiate and redefine their identity in the complex city life. The gods, as agents of practices and thought, belong to this system and overarch it from a cosmic perspective. According to the generic laws of Old Comedy, Aristophanes invents a fantastic scenario to think about reciprocity in terms of the relation between mortals and gods, but also among the citizens in the polis. *Plutos* takes the audience on a magical journey into a utopia of primordial equality and just distribution of goods. The inherent ambivalence is translated into a simple *fabula*, a plot and myth that is structured by mytho-ritual patterns derived from the hortology of the Attic year of agriculture. This emphasis on contents, practices, symbols, and icons of the people's existence as small farmers correlates with the specific popular perspective of Old Comedy, which often focuses on peasants eating, drinking, laughing, merry-making, celebrating in their circumstances of a life based on agriculture and farming. Furthermore, it particularly suits the kaleidoscopic and multidimensional figure of *Plutos*, who is primarily linked with Demeter, corn, and the products of the fields. To reevaluate the paradigm of vegetation and fertility in Greek religion and connect it with approaches of mythic storytelling as symbolic expression is thus a method appropriate to the subject matter. The plot therefore has a deeper structure. It follows a syntax and grammar that come from agricultural customs and rituals. Therefore, I hope to have shown how many fruits can be picked in this field. Yet, Aristophanes cannot be reduced to this perspective. Composed by an extremely ingenuous and creative poet of the polis, *Plutos* is at the same time a play about the city life and its economy, a first comic reflection of the effects and consequences of a monetary system, or of a theory of money¹²⁵.

ANTON BIERL
Universität Basel
a.bierl@unibas.ch

¹²⁵ See SEAFORD 2004.

ABSTRACT

This paper argues that Aristophanes does not only compose his *Wealth* around its personification in the sense of an abstract concept reflecting economical and political thought, but that he also uses Plutos as a numinous god and divine agent of dynamically and creatively lived religion according to the religious practice and belief of the polis.

This contribution explores how the rather simplistic plot of *Wealth* – the movement of Plutos' expulsion and reintroduction – is constructed upon myths, practices, and rituals of the Athenian agricultural year and the deep crisis felt during the annual festival of New Year. Applying the generic poetics of utopia and the displacement of the usual order under Zeus, *Plutos* takes the audience on a fantastic journey back into the circumstances of primordial equality and just distribution of goods, which equal the golden age under Kronos. According to the comic ideology and the expectations of an audience, consisting of farmers in their majority, Aristophanes builds his performance on mythic and ritual discourses revolving around the vegetation cycle, the harvest of the crop as the incoming abundance. On top of this deep narrative structure – myth and ritual, set in motion, create a plot and theatrical play – *Plutos* reflects other vivid religious discourses, such as oracles, cult understood as reciprocity, the epiphanic arrival of a new god into the city who is comically envisioned as eiresione, the upcoming idea of a henotheistic and just god as savior, reflections about the traditional Zeus religion, healing rituals, and miracles.

KEYWORDS

Plutos – eiresione – Old comedy – metaphor – fertility – agriculture – festivals of exception – mythic-ritual poetics – heortological basis – Athenian religion.

Riferimenti bibliografici

- ABBT C., NIAZI N. (edd.), *Der Vieltuer und die Demokratie. Politische und philosophische Aspekte von Allotrio- und Polypragmosyne*, Basel 2017.
- ADRADOS F.R., *Festival, Comedy and Tragedy. The Greek Origins of Theatre*, Eng. tr. C. HOLME, Leiden 1975.
- ALEXIOU M., *After Antiquity. Greek Language, Myth, and Metaphor*, Ithaca - London 2002.
- ALMANI G., *Amica ironia*, Milano 1984.
- ANDERSON W.S., *Barbarian Play. Plautus' Roman Comedy*, Toronto 1993.
- ANDREWS N.E., *Tragic Re-Presentation and the Semantics of Space in Plautus' Casina*, «Mnemosyne» 57, 2004, 445-64.
- ARNOTT W.G., *From Aristophanes to Menander*, «G&R» 19.1, 1972, 65-80.
- ARNOTT W.G., *Moral Values in Menander*, «Philologus» 125, 1981, 215-27.
- ARNOTT W.G., *Diphilos' Kleroumenoi and Plautus's Casina*, in RAFFAELLI, TONTINI 2003, 23-44.
- ARROWSMITH W., *Aristophanes' Birds: The Fantasy Politics of Eros*, «Arion» n.s. 1, 1973, 119-67.
- ASOR ROSA A. (ed.), *Letteratura italiana*, vol. 4: *L'interpretazione*, Torino 1985.
- ASSMANN A., FRANK M.C. (edd.), *Vergessene Texte*, Konstanz 2004.
- ASTON E., SAVONA G., *Theatre as Sign System: a Semiotics of Text and Performance*, London - New York 1991.
- ATTARDO S., *Linguistic Theories of Humor*, Berlin - New York 1994.
- ATTARDO S., *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin - New York 2001.
- AUFFARTH C., *Der drohende Untergang. 'Schöpfung' in Mythos und Ritual im Alten Orient und in Griechenland am Beispiel der Odyssee und des Ezechielbuches*, Berlin - New York 1991.

- AUFFARTH C., *Der Opferstreik: Ein altorientalisches 'Motiv' bei Aristophanes und im homerischen Hymnus*, «GB» 20, 1994, 59-86.
- AUFFARTH C., *Aufnahme und Zurückweisung 'Neuer Götter' im spätklassischen Athen: Religion gegen die Krise. Religion in der Krise?*, in EDER 1995, 337-65.
- AUFFARTH C., *Ritual, Performanz, Theater: Die Religion der Athener in Aristophanes' Komödien*, in BIERL, LÄMMLE, WESSELMANN I 2007, 387-414.
- AUSTIN C., Review to WHITMAN 1964, «Gnomon» 37, 1965, 618-20.
- AUSTIN C., OLSON S.D. (edd.), *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford - New York 2004.
- BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Torino 1979 [ed. or. Mosca 1975; redazione 1937-1938].
- BALLART P., *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona 1994.
- BALME C.B., *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2003.
- BALME C.B., *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge - New York 2008.
- BARALE F., BERTANI M., GALLESE V., MISTURA S., ZAMPERINI A. (edd.), *Psiche. Dizionario storico di psicologia, psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze*, 2 voll., Torino 2009.
- BARBAGLI M., COLOMBO A., *Omosessuali moderni. Gay e lesbiche in Italia*, Bologna 2001.
- BARBAGLI M., DALLA ZUANNA G., GARELLI F., *La sessualità degli italiani*, Bologna 2010.
- BARIGAZZI A., *La formazione spirituale di Menandro*, Turin 1965.
- BARRENECHEA F., *Comedy and Religion in Classical Athens. Narratives of Religious Experiences in Aristophanes' Wealth*, Cambridge 2018.
- BATESON G., *Vers une écologie de l'esprit*, 2 voll., Paris 1977-1980.
- BAUDY D., *Heischegang und Segenszweig. Antike und neuzeitliche Riten des sozialen Ausgleichs: Eine Studie über die Sakralisierung von Symbolen*, «Saeculum» 37, 1986, 212-27.
- BAUDY G.J., *Adonisgärten. Studien zur antiken Samensymbolik*, Frankfurt a.M. 1986.
- BAUDY G.J., *Der Heros in der Kiste. Der Erichthoniosmythos als Aition athenischer Erntefeste*, «A&A» 38, 1992, 1-47.

- BAUDY G.J., *Der Kampf um das siebentorige Theben. Zu den verschollenen Anfängen frühgriechischer Heldenepik und ihrer antiken Rezeption*, in ASSMANN, FRANK 2004, 23-62.
- BAUER, H. et. al. (edd.), *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*, Berlin 1966 ("Probleme der Kunstwissenschaft", 2).
- BELFIORE E., *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton 1992.
- BEMONG N., BORGHART P., DE DOBBELEER M., DEMOEN D., DE TEMMERMAN K., KEUNEN B., edd., *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Ghent 2010.
- BEN-ZE'EV A., GOUSSINSKY R., *In The Name of Love. Romantic Ideology and Its Victims*, Oxford 2008.
- BERGSON H., *Le rire: essai sur la signification du comique*, ed. G. SIBERTIN-BLANC, Paris 2007 [1900].
- BERNABÉ, A. et al. (edd.), *Redefining Dionysos*, Berlin - Boston 2013.
- BERNHOLZ P., *Money and Its Role in a Decentralized Market Economy*, in HAGEN, WELKER 2014, 42-59.
- BEROUTSOS D.C., *A Commentary on the «Aspis» of Menander. Part 1: Lines 1-298*, Göttingen 2005 ("Hypomnemata", 157).
- BERTELLI L., *L'utopia sulla scena. Aristofane e la parodia della città*, «CCC» 4, 1983, 215-61.
- BIANCO M.M., *Terenzio*, in PETRONE 2020a, 209-44.
- BIERL A., *Karion, die Karer und der Plutos des Aristophanes als Inszenierung eines anthesterienartigen Ausnahmefestes*, in BIERL, MÖLLENDORFF 1994, 30-43.
- BIERL A., *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München 2001 [rev. 2009]. [a]
- BIERL A., *L'innovazione sperimentale e i suoi limiti rituali e pragmatici nella commedia antica*, in GRILLI, SIMON 2001, 1-12. [b]
- BIERL A., *Experimentelle Innovation und ihre rituell-pragmatischen Grenzen in der Alten Komödie*, «QUCC» n.s. 72.3 (101), 2002, 7-21.
- BIERL A., *Alt und Neu bei Aristophanes (unter besonderer Berücksichtigung der Wolken)*, in MÜLLER, UNGERN-STERNBURG 2004, 1-24.
- BIERL A., *Literatur und Religion als Rito- und Mythopoetik. Überblicksartikel zu einem neuen Ansatz in der Klassischen Philologie*, in BIERL, LÄMMLE, WESSELMANN I 2007, 1-76. [a]

- BIERL A., *Mysterien der Liebe und die Initiation Jugendlicher. Literatur und Religion im griechischen Roman*, in BIERL, LÄMMLE, WESSELMANN II 2007, 239-334. [b]
- BIERL A., *Ritual and Performativity. The Chorus in Old Comedy*, Eng. tr. A. HOLLMANN, Cambridge, MA 2009; <http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:-CHS_Bierl.Ritual_and_Performativity.2009> (13 giugno 2020) (originale BIERL 2001a)
- BIERL A., *Walter Burkert – ein Religionswissenschaftler als Inspirationsquelle für eine moderne Gräzistik und kulturwissenschaftlich geprägte Literaturwissenschaft*, in BIERL, BRAUNGART 2010, 1-44.
- BIERL A., *Fest und Spiele in der griechischen Literatur*, in *ThesCRA VII [Festivals and Contests in the Greek World]*, ed. A. CHANIOTIS], 2011, 125-60.
- BIERL A., *Women on the Akropolis and Mental Mapping: Comic Body-Politics in a City in Crisis, or Ritual and Metaphor in Aristophanes' Lysistrata*, in MARKANTONATOS, ZIMMERMANN 2012, 255-90. [a]
- BIERL A., *Dionysos' Epiphany in Performance. The God of Ecstatic Cry, Noise, Song, Music, and Choral Dance*, «Electra» 2: *Dionysus: Myth, Cult, Ritual*, 2012, 1-12 <<http://electra.lis.upatras.gr/index.php/electra/index>> (13 giugno 2020). [b]
- BIERL A., *Dionysos in Old Comedy. Staging of Experiments on Myth and Cult*, in BERNABÉ et al. 2013, 366-85. [a]
- BIERL A., *From Mystery to Initiation: A Mytho-Ritual Poetics of Love and Sex in the Ancient Novel Even in Apuleius' Golden Ass?*, in FUTRE PINHEIRO, BIERL, BECK 2013, 82-99. [b]
- BIERL A., *Passion in a Stoic's Satire Directed Against a Dead Caesar? Seneca's Apocolocyntosis as a Saturnalian Text Composed for Overcoming the Crisis*, «Maia» 69/2, 2017, 326-49. [a]
- BIERL A., *Die Dialektik von πολυπραγμοσύνη und ἀπραγμοσύνη. Die athenische Demokratie in den Komödien des Aristophanes und in Platons Politeia*, in ABBT, NIAZI 2017, 31-55. [b]
- BIERL A., *The Bacchic-Chor(a)ic Chronotope: Dionysus, Chora and Chorality in the Fifth Stasimon of Sophocles' Antigone*, in BIERL, CHRISTOPOULOS, PAPA-CHRYSTOSTOMOU 2017, 99-144. [c] \$
- BIERL A., *Genre Criticism*, in SOMMERSTEIN 2019, 384-5. [a]
- BIERL A., *Utopias*, in SOMMERSTEIN 2019, 989-91. [b]
- BIERL A., BRAUNGART W. (edd.), *Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert*, Berlin - New York 2010.

- BIERL A., CHRISTOPOULOS M., PAPACHRYSTOMOU A. (edd.), *Time and Space in Ancient Myth, Religion and Culture*, Berlin - Boston 2017.
- BIERL A., LÄMMLE R., WESSELMANN K. (edd.), *Literatur und Religion. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, I-II, Berlin - New York 2007.
- BIERL A., MÖLLENDORFF P. VON (edd.), *Orchestra. Drama – Mythos – Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar anlässlich seines 65. Geburtstages*, Stuttgart - Leipzig 1994.
- BILES Z.P., *Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes*, «AJPh» 123, 2002, 169-204.
- BILES Z.P., *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge 2011.
- BILES Z.P., OLSON S.D. (edd.), *Aristophanes. Wasps*, Oxford 2015.
- BILLIG M., *Laughing and Ridicule: Towards a Social Critique of Laughter*, London 2005.
- BLECH M., *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin - New York 1982.
- BLEICH D., *Subjective Criticism*, Baltimore 1978.
- BOAS F., *Introduction. Handbook of American Indian Languages*, vol. I, Washington 1911 ("Bureau of American Ethnology, Bulletin", 40), 1-83.
- BOSHER K. (ed.), *Theater outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge - New York 2012.
- BOWIE A.M., *The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, Acharnians*, «CQ» 32, 1982, 27-40.
- BOWIE A.M., *Ritual Stereotype and Comic Reversal: Aristophanes' Wasps*, «BICS» 34, 1987, 112-25.
- BOWIE A.M., *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993.
- BOWIE A.M., *Myth and Ritual in Comedy*, in DOBROV 2010a, 143-76.
- BOWIE E.L., *Who Is Dicaeopolis?*, «JHS» 108, 1988, 183-5.
- BOWRA C.M., *A Love-Duet*, «AJPh» 79, 1958, 376-91.
- BRACHT BRANHAM R. (ed.), *Bakhtin and the Classics*, Evanston, IL 2002.
- BRECHT B., *Kleines Organon für das Theater*, in Id., *Schriften zum Theater. 1948-1956*, Frankfurt am Main 1964, vol. VII, 7-67.
- BREMMER J., *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton 1983.
- BRENNAN T., *Epicurus on Sex, Marriage, and Children*, «CPh» 91, 1996, 346-52.

- BRIA P., ONEROSO F., *La bi-logica fra mito e letteratura: saggi sul pensiero di Matte Blanco*, Milano 2004.
- BROONER O., *The Thesmophorion in Athens*, «Hesperia» 11, 1942, 250-74.
- BROOK P., *The Empty Space*, New York 1968.
- BROWN R.D., *Lucretius on Love and Sex. A Commentary on De Rerum Natura IV, 1030-1287*, Leiden 1987.
- BROWN P.G.McC., *Love and Marriage in Greek New Comedy*, «CQ» 43, 1993, 189-205.
- BRUIT L., *The Meal at the Hyakinthia: Ritual Consumption and Offering*, in MURRAY 1990, 162-74.
- BUIS E., *Echos sophistiques d'une rhétorique du droit dans le langage de Phidippide*, in LAKS, SAETTA COTTONE 2013, 151-67.
- BURASELIS K., KOULAKIOTIS E. (edd.), *Marathon. The Day After. Symposium Proceedings, Delphi, 2-4 July 2010*, Athens 2013.
- BURFORD A., *Land and Labor in the Greek World*, Baltimore 1993.
- BURGIO G., *Uomini senza orientamento. Genere maschile e comportamenti sessuali 'mediterranei'*, in «AboutGender. International Journal of Gender Studies», 6.11, 2016, 98-125.
- BURKERT W., *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley 1979 (tr. it. *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma - Bari 1987).
- BURKERT W., *Götterspiel und Götterburleske in altorientalischen und griechischen Mythen*, «Eranos-Jahrbuch» 51, 1982, 335-6.
- BURKERT W., *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Eng. tr. P. BING, Berkeley 1983.
- BURKERT W., *Greek Religion. Archaic and Classical*, Eng. tr. J. RAFFAN, Cambridge, MA 1985.
- BURKERT W., *Ancient Mystery Cults*, Cambridge, MA 1987.
- BURKERT W., *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions*, Cambridge, MA - London 1996.
- BYWATER I., *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford 1920.
- CALAME C., *Démasquer par le masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne*, «RHR» 206.4, 1989, 357-76.
- CALAME C., *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne 1990.

- CALDER W.M. (ed.), *The Cambridge Ritualists Reconsidered*, Atlanta, GA 1991 ("Illinois Classical Series", Suppl. 2).
- CAMERANESI R., *L'attrazione sessuale nella commedia attica antica*, «QUCC» n.s. 26, 1987, 37-47.
- CAMEROTTO A., *Come diventare un eroe. Le virtù e le imprese di Trygaios Athmonous*, «Incontri triestini di filologia classica» 6, 2006/2007, 257-87.
- CAMPBELL J., *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton 2004 [New York 1949, 1968²].
- CAMPESE S., *La seconda ondata: la comunanza di donne e figli*, in VEGETTI 2000, 257-93.
- CAMPS-GASET M., *L'année des Grecs. La fête et le mythe*, Paris 1994 ("Centre de Recherches d'Histoire Ancienne", 131).
- CANFORA L., *La crisi dell'utopia. Aristofane contro Platone*, Roma - Bari 2014.
- CAPRA A., *Stratagemmi comici da Aristofane a Platone. Parte III. Utopia (Repubblica, Donne al Parlamento)*, «Stratagemmi» 4, 2007, 7-50.
- CAPRA, A. (ed.), *Aristofane. Le donne al Parlamento*, Roma 2010.
- CARAWAN E.M., *The Five Talents Cleon Coughed Up* (Schol. Ar. Ach. 6), «CQ» 40, 1990, 137-47.
- CARRIÈRE J.-C., *Le carnaval et le politique. Une introduction a la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris 1979.
- CASANOVA A. (ed.), *Menandro e l'evoluzione della commedia nuova*, Firenze 2014.
- CASSIO A.C., *Arte e artifici di Menandro (Aspis 1-18)*, in LIVREA, PRIVITERA 1978, 175-85.
- CATENACCI C., *Le maschere 'ritratto' nella commedia antica*, «Dioniso» 3, 2013, 37-59.
- CATENACCI C., DI MARZIO M. (edd.), *Le Vespri di Aristofane. Giornata di studio in ricordo di Massimo Vetta*, Roma 2020.
- CAUVIN M.-C., *Rites et rythmes agraires*, Lyon - Paris 1991.
- CECCARELLI F., *Sorriso e riso: saggio di antropologia biosociale*, Torino 1988.
- CHALAYE S., KWAHULÉ (edd.), *Alfred Jarry. Ubu Roi*, Paris 1993.
- CHAMBERS C., *Against Marriage: An Egalitarian Defense of the Marriage-Free State*, Oxford 2017.

- CHANOTIS A., *Festivals and Contests: Definitions and General Characteristics*, in *ThesCRA VII [Festivals and Contests in the Greek World]*, ed. A. CHANOTIS], 2011, 4-43.
- CHEPEL E., *Laughter for the Gods: Ritual in Old Comedy*, Liège 2020 ("Kernos, Suppl.", 35).
- CIESKO M., *Menander and the Expectations of His Audience*, diss. Oxford 2004.
- CLINTON K., *Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries*, Stockholm 1992.
- CLINTON K., *Ploutos*, in *LIMC VII*, 1994, 416-20.
- CLINTON K., *The Thesmophorion in Central Athens and the Celebration of the Thesmophoria in Attica*, in HÄGG 1996, 113-25.
- COHEN E.E., *Athenian Prostitution. The Business of Sex*, Oxford - New York 2015.
- COMPTON-ENGLE G., *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge 2015.
- COOPER C., *Gorging on Prodicus: Prodicus of Ceos, Cleon, and Aristophanes' Acharnians*, «Mouseion» III. 17 Supp. 1, 2020, 175-89.
- CORBEL-MORANA C., *L'imaginaire utopique dans la Comédie ancienne, entre eutopie et dystopie (l'exemple des Oiseaux d'Aristophane)*, «Kentron» 26, 2010, 49-62.
- CORNFORD F.M., *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge [1914] 1961 [repr. with introduction by J. HENDERSON, Ann Arbor 1993; tr. it. P. INGROSSO, Lecce 2007].
- CORSINI E. *Gli «Uccelli» di Aristofane: utopia o satira politica?*, in UGLIONE 1987, 57-136.
- COULON V. (ed.), *Aristophane*, vol. I: *Les Acharniens, les Cavaliers, les Nuées*, texte établi par V. COULON et traduit par H. VAN DAELE, Paris 1923.
- COX C.A., *Household Interests. Property, Marriage Strategies, and Family Dynamics in Ancient Athens*, Princeton 1998.
- CRAIK E.M., «One for the Pot». *Aristophanes' Birds and the Anthestheria*, «Eranos» 85, 1987, 25-34.
- CSAPO E., *From Aristophanes to Menander? Genre Transformation in Greek Comedy*, in DEPEW, OBBINK 2000, 115-33, 271-76.
- CSAPO E., GOETTE H.R., GREEN J.R., WILSON P. (edd.), *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, Berlin - Boston 2014.

- CSAPO E., MILLER M.C., *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge 2007.
- CSAPO E., WILSON P., *A Social and Economic History of the Theatre to 300 BC*, vol. 2: *Theatre beyond Athens. Documents with Translation and Commentary*, Cambridge 2020.
- CULPEPPER STROUP S., *Designing Women: Aristophanes' Lysistrata and the «Hetairization» of the Greek Wife*, «*Arethusa*» 37, 2004, 37-73.
- CUSSET C., CARRIÈRE J.C., GARELLI-FRANÇOIS M.H., ORFANOS C. (edd.), *Où courir? Organisation et symbolique de l'espace dans la comédie antique. Colloque international*, 20, 21, 22 janvier 2000, «*Pallas*» 54, 2002.
- D'ANGELI C., PADUANO G., *Il comico*, Bologna 1999.
- DALE A.M., *An Interpretation of Ar. Vesp. 136-210 and its Consequences for the Stage of Aristophanes*, in *Collected Papers*, 103-18 (= «*JHS*», 7, 1957, 205-11). [a]
- DALE A.M., *Seen and Unseen on the Greek Stage: A Study in Scenic Conventions*, in *Collected Papers*, Cambridge 1969, 119-29 (= *WS* 69, 1956, 95-106). [b]
- DANE J.A., *The Critical Mythology of Irony*, Athens, GA 1991.
- DAVID E., *Aristophanes and Athenian Society of the Early Fourth Century B.C.*, Leiden 1984 («*Mnemosyne Suppl.*», 81).
- DAVIES J.K., *Athenian Citizenship: The Descent Group and the Alternatives*, «*CJ*» 73, 1977/78, 105-21.
- DAVIES M., *'Popular Justice' and the End of Aristophanes' 'Clouds'*, «*Hermes*» 118, 1990, 237-42.
- DAVIS T.F., WOMACK K., *Formalist Criticism and Reader-Response Theory*, Basingstoke - New York 2002.
- DE MARINIS M., *Semiotica del teatro: L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano 1982.
- DEARDEN C.W., *The Stage of Aristophanes*, London 1976.
- DEARDEN C.W., *Plays for Export*, «*Phoenix*» 53, 1999, 222-48.
- DEARDEN C.W., *Whose Line Is It Anyway? West Greek Comedy in Its Context*, in BOSHER 2012, 272-88.
- DELL'AVERSANO C., *Fenomenologia del corpo comico. Il grottesco di Bachtin e la commedia di Aristofane*, «*Maia*» 68.3, 2016, 766-82.
- DELL'AVERSANO C., GRILLI A., *La scrittura argomentativa. Dal saggio breve alla tesi di dottorato*, Firenze 2005.

- DEMING W., *Paul on Marriage and Celibacy. The Hellenistic Background of I Corinthians 7*, Cambridge 2004.
- DEPEW M., OBBINK D. (edd.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge, MA 2000.
- DEUBNER L., *Attische Feste*, Berlin 1932.
- DEUBNER L., KATAXYΣMATA und Münzzauber, «RhM» 121, 1978, 240-54.
- DI BARI M.F., *Scene finali di Aristofane. Cavalieri. Nuvole. Tesmoforiazuse*, Lecce 2013.
- DI BENEDETTO V., MEDDA E., *La tragedia sulla scena*, Torino 1997.
- DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, New York 1986.
- DILLON M., *Topicality in Aristophanes' Ploutos*, «ClAnt» 6, 1987, 155-83.
- DOBROV G.W. (ed.), *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Oxford 1995.
- DOBROV G.W. (ed.), *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill 1997.
- DOBROV G.W. (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden - Boston 2010. [a]
- DOBROV G.W., *Comedy and Her Critics*, in DOBROV 2010a, 3-33. [b]
- DODD D.B., FARAONE C.A. (edd.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narrative. New Critical Perspectives*, London - New York 2003.
- DÖPP S. (ed.), *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen*, Trier 1993. [a]
- DÖPP S., *Saturnalien und lateinische Literatur*, in DÖPP 1993a, 145-77. [b]
- DOVER K.J., *Aristophanic Studies*. Review to NEWIGER 1957, «CR» 8.3/4, 1958, 235-7.
- DOVER K.J. (ed.), *Aristophanes. Clouds*, Oxford, 1968.
- DOVER K.J., *Aristophanic Comedy*, Berkeley - Los Angeles 1972.
- DOVER K.J., *Greek Attitudes to Sexual Behaviour*, «Arethusa» 6, 1973, 59-73.
- DOVER K.J., *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*, Oxford 1974.
- DOVER K.J., *Greek Homosexuality*, Cambridge, MA 1978.
- DOVER, K.J., *The Skene in Aristophanes*, in *Greek and the Greeks. Collected Papers*, Oxford 1987, vol. I, 249-66 (= «PCPhS», 12, 1966, 2-17).

- DUBY G., ARIÈS P., edd., *Histoire de la vie privée*, vol. I: *De l'empire romain à l'an mil* (ed. P. VEYNE), Paris 1985.
- DUNBAR N. (ed.), *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995.
- DUNDES A., *Introduction to the Second Edition*, in PROPP [1928] 1968, xi-xvii.
- DUPONT-ROC R., LALLOT J. (edd.), *Aristote. La Poétique*, Paris 1980.
- DUPONT F., *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, 2007.
- EAGLETON T., *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, London [1976] 1978.
- EAGLETON T., *Ideology. An Introduction*, London 1991.
- EASTERLING P.E., *Women in Tragic Space*, «BICS» 34, 1987, 15-26.
- EASTERLING P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge-New York 1997.
- EASTERLING P.E., GOLDHILL S. (edd.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999.
- EDELMAN L., *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, NC 2004.
- EDER W. (ed.), *Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Chr.: Vollendung oder Verfall einer Verfassungsform?*, Stuttgart 1995.
- EDMONDS III R.G., *Who in Hell is Heracles? Dionysus' Disastrous Disguise in the Frogs*, in DODD, FARAONE 2003, 181-200.
- EDMONDS III R.G., *Myths of the Underworld Journey. Plato, Aristophanes and the 'Orphic' Gold Tablets*, Cambridge 2004.
- EDMONDS L., *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Lanham 1996.
- EDWARDS A.T., *Historicizing the Popular Grotesque. Bakhtin's Rabelais and Attic Old Comedy*, in SCODEL 1993, 89-117 [repr. in BRACHT BRANHAM 2002, 27-55].
- EHRENBERG V., *The People of Aristophanes. A Sociology of Ancient Comedy*, New York [1943] 1962.
- EIBL-EIBESFELDT I., *I fondamenti dell'etologia. Il comportamento degli animali e dell'uomo*, Milano 1976 (München 1967).
- EIBL-EIBESFELDT I., *Etologia umana. Le basi biologiche e culturali del comportamento*, Torino 1993 (München 1984).
- EIDINOW E., KINDT J. (edd.), *The Oxford Handbook to Greek Religion*, Oxford 2015.

- ELAM K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, London - New York [1980] 2002.
- ELIADE M., *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino 1968 [ed. or. 1949].
- ELSE G.F., *Aristotle's Poetics. The Argument*, Cambridge 1957.
- EMPSON W., *Seven Types of Ambiguity*, London [1930] 1947.
- ERDMANN W., *Die Ehe im alten Griechenland*, München 1934 (repr. New York 1979).
- FABBRIO E., *Un «padre unico»: autorità e surrogati nelle Vespe di Aristofane*, in SUSANETTI, DISTILO 2013, 96-116. [a]
- FABBRIO E., *Pistetero vs Zeus: strategie di assalto al cielo*, «Dioniso» n.s. 3, 2013, 97-128. [b]
- FABBRIO E., *La trasgressione felice nelle commedie 'pacifiste' di Aristofane*, «Dioniso» n.s. 8, 2018, 121-64.
- FABBRIO E., *Sull'esorcizzazione della morte nel teatro di Aristofane*, in GRILLI, MOROSI 2019, 91-110.
- FARAONE C.A., *Salvation and Female Heroics in the Parodos of Aristophanes' Lysistrata*, «JHS» 117, 1997, 38-59.
- FARAONE C.A., *Priestess and Courtesan. The Ambivalence of Female Leadership in Aristophanes' Lysistrata*, in FARAONE, McCLURE 2006, 207-23.
- FARAONE C.A., McCLURE L. (edd.), *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, Madison 2006.
- FARIOLI M., *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia attica antica*, Milano 2001.
- FARMER M.C., *Tragedy on the Comic Stage*, Oxford 2017.
- FERNANDEZ J.W., *The Performance of Ritual Metaphors*, in SAPIR, CROCKER 1977, 100-31.
- FERNANDEZ J.W. (ed.), *Persuasions and Performances. The Play of Tropes in Culture*, Bloomington 1986.
- FERNANDEZ J.W. (ed.), *Beyond Metaphor. The Theory of Tropes in Anthropology*, Stanford 1991.
- FERRARI G., *Figures in the Text. Metaphors and Riddles in the Agamemnon*, «CPh» 92, 1997, 1-45.
- FERRARI G., *Figures of Speech. Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago - London 2002.
- FINGLASS P. (ed.), *Sophocles. Ajax*, Cambridge 2011.

- FINLEY M.I., *The Ancient Economy*, Berkeley [1973] 1985 ("Sather Classical Lectures", 48).
- FIORENTINI L., *A proposito dell'esegesi «ironica» per l'ultimo Aristofane*, «Eikasmos» 16, 2005, 111-23.
- FISCHER-LICHTE E., *Semiotik des Theaters*, Tübingen 1983.
- FISCHER-LICHTE E. (ed.), *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, New York 2014.
- FISH S., *Is there a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, MA 1980.
- FISHER N.R.E., *Multiple Personality and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' Acharnians*, «G&R» 40, 1993, 31-47.
- FLASHAR H., *Zur Eigenart des aristophanischen Spätwerks*, «Poetica» 1, 1967, 154-75 (Eng. tr. in SEGAL 1996, 314-28).
- FOLEY H.P., *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, «JHS» 108, 1988, 33-47.
- FOUCAULT M., *Naissance de la Biopolitique: Cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris 2004 (Eng. tr. *The Birth of Biopolitics. Lectures at the Collège de France, 1978-1979*, trans. by G. BURCHELL, New York 2008).
- FOXHALL L., *Introduction*, in FOXHALL, SALMON 1998a, 1-9.
- FOXHALL L., *Studying Gender in Classical Antiquity*, Cambridge 2013.
- FOXHALL L., SALMON J. (edd.), *When Men Were Men. Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*, London 1998. [a]
- FOXHALL L., SALMON J. (edd.), *Thinking Men. Masculinity and Its Self-Representation in the Classical Tradition*, London 1998. [b]
- FRAENKEL E. (ed.), *Aeschylus. Agamemnon*, 3 voll., Oxford [1950] 1962.
- FRAENKEL E., *Dramaturgical Problems in the Ecclesiazusae*, in *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, Roma 1964, vol. I, 469-86 (= C. BAILEY, ed., *Greek Poetry and Life. Essays presented to Gilbert Murray on His Seventieth Birthday*, Oxford 1936, 257-76).
- FRANKO G.F., DUTSCH D., edd., *A Companion to Plautus*, Hoboken 2020.
- FRAZER J.G., *The Golden Bough*, I-II, London 1890; 1911-1915 (12 voll.).
- FREUD S., *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig - Wien 1905 (tr. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in S. Freud, *Opere*, ed. C. MUSATTI, Torino 1967-1978, vol. 5: *Opere 1905-1909. Il motto di spirito e altri scritti*, Torino 1972).

- FREUD S., *Das Ich und das Es*, Leipzig - Wien - Zürich 1923 (tr. it. *L'Io e l'Es*, in *Opere di Sigmund Freud*, ed. C. MUSATTI, Torino 1967-1978, vol. 9: *Opere 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, Torino 1977, 469-520).
- FREUD S., *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien 1933 [1915-1917] (tr. it. *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere di Sigmund Freud*, ed. C. MUSATTI, Torino 1967-1978, vol. 8: *Opere 1915-1917*, Torino 1978).
- FRYE N., *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton - Oxford 1957.
- FUSILLO M., *Lo spazio di Filottete (per una poetica della scena sofoclea)*, «SIFC» 8, 1990, 19-59.
- FUTRE PINHEIRO M., BIERL A., BECK R. (edd.), *Intende Lector. Echoes of Myth, Religion and Ritual in the Ancient Novel*, Berlin - Boston 2013.
- GALBOIS E., ROUGIER-BLANC S. (edd.), *La pauvreté en Grèce ancienne: formes, représentations, enjeux*, Bordeaux 2014.
- GARFINKEL H., *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, N.J. 1967.
- GARFINKEL H., SACKS H., *On Formal Structures of Practical Action*, In MCKINNEY, TIRYAKIAN 1970, 338-66.
- GELZER, T., *Dionysisches und Phantastisches in der Komödie des Aristophanes*, in BAUER et al. 1966, 39-78.
- GERHARD E., *Ueber den Iackhoszug bei Aristophanes*, «Philologus» 13, 1858, 210-2.
- GERMANY R., *The Unity of Time in Menander*, in SOMMERSTEIN 2014b, 90-105.
- GIANGRANDE L., *The Use of 'Spoudaiogeloion' in Greek and Roman Literature*, The Hague 1972.
- GILHULY K., *The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens*, Cambridge 2009.
- GILL C., POSTLETHWAITE N., SEAFORD R. (edd.), *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford 1998.
- GIOVANNELLI M., *Lo spazio oltre la porta. L'uso della facciata scenica nel teatro di Aristofane*, «Dionysus ex machina» 2, 2011, 88-108.
- GIVEN J., *When Gods Don't Appear: Divine Absence and Human Agency in Aristophanes*, «CW» 102, 2009, 107-127.
- GOLDHILL S., *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge 1991.
- GOMME A.W., *Aristophanes and Politics*, «CR» 52, 1938, 97-109 [rist. in *More Essays in Greek History and Literature*, Oxford 1962, 70-91].

- GOMME A.W., SANDBACH F.H. (edd.), *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.
- GRAF F., *Nordionische Kulte. Religionsgeschichtliche und epigraphische Untersuchungen zu den Kulte von Chios, Erythrai, Klazomenai und Phokaia*, Roma 1985.
- GRANT M., KITZINGER R. (edd.), *Civilization of the Ancient Mediterranean: Greece and Rome*, 3 voll., New York 1988.
- GRILLI A., *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*, Pisa 1992.
- GRILLI A. (ed.), *Aristofane. Le Nuvole*, Milano 2001.
- GRILLI A. (ed.), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano 2006.
- GRILLI A., *Storie di Venere e Adone. Bellezza, genere, desiderio*, Milano - Udine 2012.
- GRILLI A., «Investigare il destino nella necessità del caso»: ragione e religione nei Sette contro Tebe, «Dioniso» n.s. 8, 2018, 33-88.
- GRILLI A., *Funzioni simboliche del tempo nelle Vespri*, in CATENACCI, DI MARZIO 2020, 113-33.
- GRILLI A., *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*, Pisa 2021 (in corso di stampa).
- GRILLI A., MOROSI F. (edd.), *Interpretazioni. Studi in onore di Guido Paduano*, «SCO», 65.2, Pisa 2019.
- GRILLI A., SIMON A. (edd.), *L'officina del teatro europeo*, vol. I: *Performance e teatro di parola*, Pisa 2001.
- GRODDECK G., *Das Buch vom Es: psychoanalytische Briefe an eine Freundin*, Leipzig - Wien - Zürich 1923 (trad. it. L. SCHWARZ, Milano 1966).
- GROTOWSKI J., *Towards a Poor Theatre*, a c. di E. BARBA, New York [1968] 2002.
- GUARDI J., VANZAN A., *Che genere di islam. Omosessuali, queer e transessuali tra shari'a e nuove interpretazioni*, Roma 2012.
- GUARDUCCI M., *Le Rane di Aristofane e la topografia ateniese*, in *Studi in onore di Aristide Colonna*, Perugia 1982, 167-72.
- GUIDORIZZI G. (ed.), *Aristofane. Le Nuvole*, Milano 1996.
- HABASH M., *The Odd Thesmophoria of Aristophanes' Thesmophorizusae*, «GRBS» 38, 1997, 19-40.
- HAGEN J. VON, WELKER M. (edd.), *Money as God? The Monetization of the Market and Its Impact on Religion, Politics, Law and Ethics*, Cambridge 2014.

- HÄGG R. (ed.), *The Role of Religion in the Early Greek Polis. Proceedings of the Third International Seminar on Ancient Greek Cult, 16-18 October 1992*, Stockholm 1996.
- HALL E., *The Sociology of Athenian Tragedy*, in EASTERLING 1997, 91-126.
- HALL E., *The Theatrical Cast of Athens. Interactions Between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford - New York 2006.
- HALL E., WRIGLEY A. (edd.), *Aristophanes in Performance. 421 BC - AD 2007. Peace, Birds, and Frogs*, London 2007.
- HALLIWELL S., *Aristophanic Sex: The Erotics of Shamelessness*, in NUSSBAUM, SIHVOLA 2002, 120-42.
- HALLIWELL S., *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge 2008.
- HALLIWELL S., *Laughter*, in REVERMANN 2014a, 189-205.
- HALPERIN D.M., WINKLER J.J., ZEITLIN F.I. (edd.), *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton 1990.
- HAMON P., *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris 1996.
- HANDLEY E.W., *Some Thoughts on New Comedy and Its Public*, «Pallas» 47, 1997, 185-200.
- HANSEN M.H., *Demography and Democracy: The Number of Athenian Citizens in the Fourth Century B.C.*, Herning 1985.
- HANSON V.D., *Warfare and Agriculture in Classical Greece*, Berkeley - Los Angeles 1998².
- HANSON V.D., *The Other Greeks. The Family Farm and the Agrarian Roots of Western Civilization*, Los Angeles 1999².
- HARRISON A.R.W., *The Law of Athens*, 2 voll., Oxford 1968.
- HARRISON J.E., *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge [1912] 1927.
- HARRISON, T., *Belief vs. Practice*, in EIDINOW, KINDT 2015, 21-8.
- HARVEY D., WILKINS J. (edd.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000.
- HEATH M., *Political Comedy in Aristophanes*, Göttingen 1987.
- HEATH M., *Aristophanes and the Discourse of Politics*, in DOBROV 1997, 230-49.
- HEBERLEIN F., *Pluthygieia. Zur Gegenwelt bei Aristophanes*, Frankfurt a.M. 1980.

- HEBERLEIN F., *Zur Ironie im Plutos des Aristophanes*, «WJA» 7, 1981, 27-49.
- HENDERSON J., *Lysistrata: The Play and Its Themes*, «YCS» 26, 1980, 153-218.
- HENDERSON J. (ed.), *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford 1987. [a]
- HENDERSON J., *Older Women in Attic Old Comedy*, «TAPA» 117, 1987, 105-29.
[b]
- HENDERSON J., *Greek Attitudes Toward Sex*, in GRANT, KITZINGER 1988, vol. II, 1249-63.
- HENDERSON J., *The Demos and Comic Competition*, in WINKLER, ZEITLIN 1990, 271-313.
- HENDERSON J., *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven - London 1991².
- HENDERSON J. (ed.), *Aristophanes' Clouds*, London 1992.
- HENDERSON J., *Comic Hero Versus Political Elite*, in SOMMERSTEIN, HALLIWELL, HENDERSON, ZIMMERMANN 1993, 307-19.
- HENDERSON J., *Beyond Aristophanes*, in DOBROV 1995, 175-83.
- HENDERSON J., *Mass Versus Elite and the Comic Heroism of Peisetairos*, in DOBROV 1997, 135-48.
- HENDERSON J., *Demos, Demagogue, Tyrant in Attic Old Comedy*, in MORGAN 2003, 155-79.
- HENRICH A., *Namenlosigkeit und Euphemismus: Zur Ambivalenz der chthonischen Mächte im attischen Drama*, in HOFMANN 1991, 161-201.
- HERTEL G., *Die Allegorie von Reichtum und Armut. Ein aristophanisches Motiv und seine Abwandlungen in der abendländischen Literatur*, Nürnberg 1969.
- HILD H.-J., *Aristophanes impietatis reus*, diss. Paris 1880.
- HOFFMANN R.J., *Ritual License and the Cult of Dionysus*, «Athenaeum» 67, 1989, 91-115.
- HOFMANN H. (unter Mitarbeit von A. HARDER) (ed.), *Fragmenta Dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*, Göttingen 1991.
- HOLLAND N.N., *The Dynamics of Literary Response*, New York 1968.
- HOLTERMANN M., *Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2004 («Hypomnemata», 155).
- HOLZINGER K. (ed.), *Kritisch-exegetischer Kommentar zu Aristophanes' Plutos*, Wien - Leipzig 1940 («Sitzungsberichte, Akad. Wien», 2183).

- HOOKE G.T.W., *The Topography of Frogs*, «JHS» 80, 1960, 112-7.
- HORN W., *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg 1970.
- HUBBARD T.K., *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca - London 1991.
- HUBBARD T.K. (ed.), *Homosexuality in Greece and Rome. A Sourcebook of Basic Documents*, Berkeley 2003.
- HUBBARD T.K., *The Sacrileges of 415 and the Gods of Comedy*, «Dioniso» n.s. 9, 2019, 143-60.
- HÜBNER F., *De Pluto*, diss. Halle 1914.
- HUGHES A., *Performing Greek Comedy*, Cambridge 2012.
- HUTCHEON L., *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London - New York 1994.
- IMPERIO O., *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli, Bari 2004.
- IMPERIO O., *Men or Animals? Metamorphoses and Regressions of Comic Attic Choruses: the Case of Aristophanes's Wealth*, «Skenè» 1.1, 2015, 57-74.
- INGROSSO P., *Il Fenice di Euripide e la Samia di Menandro*, «Lexis» 37, 2019, 84-104.
- ISAGER S., SKYDSGAARD J.E., *Ancient Greek Agriculture: An Introduction*, London 1992.
- ISER W., *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972.
- ISER W., *Der Akt des Lesens*, München 1976 (Eng. tr. *The Act of Reading*, Baltimore 1978).
- ISSACHAROFF M., *Space and Reference in Drama*, «Poetics Today» 2, 1981, 211-24.
- ISSACHAROFF M., *Comic Space*, in REDMOND 1987, 187-98.
- JAMES S., *Plautus and the Marriage Plot*, in FRANKO, DUTSCH 2020, 109-22.
- JAMESON F., *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, N.Y. 1981.
- JENDZA C., *Paracomedy. Appropriations of Comedy in Greek Tragedy*, Oxford - New York 2020.
- JOHNSTON S.I., *How Myths and Other Stories Help to Create and Sustain Beliefs*, in JOHNSTON 2017b, 141-56. [a]

- JOHNSTON S.I. (ed.), *Religion: Narrating Religion*, Farmington Hills, MI 2017.
[b]
- JOUAN F., *Héros comique, héros tragique, héros satyrique*, «Connaissance hellénique» 77, 1998, 71-80.
- JUST R., *Women in the Athenian Law and Life*, London - New York 1989.
- KANTOR T., *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*, Berkeley 1993.
- KASIYARNO, *American Dream: The American Hegemonic Culture and Its Implications to the World*, «Humaniora» 26, 2014, 13-21.
- KATZ B., *The Birds of Aristophanes and Politics*, «Athenaeum» 54, 1976, 353-81.
- KERN O., *Εἰρεσιώνη*, in RE V.2 (1905), coll. 2135-6.
- KERN O., *Βουλίου ἐξέλασις*, «ARW» 15, 1912, 642.
- KEULS E.C., *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, New York 1985.
- KIDD S.E., *Nonsense and Meaning in Ancient Greek Comedy*. Cambridge 2014.
- KINDT J., *Rethinking Greek Religion*, Cambridge 2012.
- KLINZ A., *Hieros gamos: quaestiones selectae ad sacras nuptias Graecorum religionis et poeseos pertinentes*, diss. Halle 1933.
- KLOSS G., *Hero, Old Comic*, in SOMMERSTEIN 2019, I, 417-9.
- KNIGHTS L.C., *How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism*, «Explorations», New York 1964², 15-54 [Cambridge 1933].
- KOCH K.D., *Kritische Idee und Komisches Thema*, Bremen 1965.
- KOCK C., *Aristophanes und die Götter des Volksglaubens*, Leipzig 1857.
- KOMORNICKA A.M., *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'œuvre d'Aristophane*, Breslau 1964.
- KONSTAN D., *Poésie, politique et rituel dans les Grenouilles d'Aristophane*, «Mètis» 1, 1986, 291-308.
- KONSTAN D., *Aristophanes' Lysistrata: Women and the Body Politic*, in SOMMERSTEIN, HALLIWELL, HENDERSON, ZIMMERMANN 1993, 431-44.
- KONSTAN D., *Greek Comedy and Ideology*, New York - Oxford 1995.
- KONSTAN D., DILLON M., *The Ideology of Aristophanes' Wealth*, «AJPh» 102, 1981, 371-94.

- KOPFF E.C., *Nubes 1493ff.: Was Sokrates Murdered?*, «GRBS», 18, 1977, 113-22.
- KOSTER W.J.W., *Aristophane dans la tradition byzantine*, «REG» 76, 1963, 381-96.
- KOZAK L., RICH J. (edd.), *Playing Around Aristophanes. Essays in Celebration of the Completion of the Edition of the Comedies of Aristophanes by Alan Sommerstein*, Oxford 2006.
- KLEINKNECHT H., *Die Gebetsparodie in der Antike*, Hildesheim 1967.
- KRUMMEN E., *Pyrros Hymnon. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*, Berlin - New York 1990.
- LACEY W.K., *The Family in Classical Greece*, London 1968.
- LADA-RICHARDS I., *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford - New York 1999.
- LAKS A., SAETTA COTTONE R. (edd.), *Comédie et philosophie. Socrate et les «Pré-socratiques» dans les Nuées d'Aristophane*, Paris 2013.
- LAMARI A.A., *Narrative, Intertext, and Space in Euripides «Phoenissae»*, Berlin - New York 2010.
- LAPE S., *Democratic Ideology and the Poetics of Rape in Menandrian Comedy*, «ClAnt» 20, 2001, 79-119.
- LAPE S., *Solon and the Institution of the «Democratic» Family Form*, «CJ» 98, 2002/3, 117-39.
- LAPE S., *Reproducing Athens: Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*, Princeton 2004.
- LAPE S., MORENO A., *Comedy and the Social Historian*, in REVERMANN 2014a, 336-69.
- LAPLANCHE J., PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris 1973 (Eng. tr. D. NICHOLSON-SMITH, London 1973).
- LAUM B., *Heiliges Geld. Eine historische Untersuchung über den sakralen Ursprung des Geldes*, Tübingen 1924.
- LAURIOLA R., *The Greeks and the Utopia: An Overview Through Ancient Greek Literature*, «Revista Espaço Acadêmico» 97, 2009, 109-24.
- LAUSBERG H., *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart [1973] 1990³.
- LEDUC C., *Marriage in Ancient Greece*, in SCHMITT PANTEL 1992, 235-95.
- LEFEBVRE H., *La production de l'espace*, «L'homme et la société» 31, 1974, 15-32.

- LEFEBVRE H., *The Production of Space*, Cambridge, MA 1991².
- LEGUEN B., *Théâtre et cités à l'époque hellénistique*, «REG» 108, 1995, 59-90.
- LEIGH M., *From Polypragmon to Curious. Ancient Concepts of Curious and Meddlesome*, Oxford 2013.
- LESKY A., *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern - München 1971³.
- LIVREA E., PRIVITERA G.A. (edd.), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Roma 1978.
- LOHR G., *Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis*, Opladen 1986.
- LOMBARDI VALLAURI L., *Corso di filosofia del diritto*, Padova 2012².
- LÓPEZ FÉREZ J.A. (ed.), *La comedia Griega y su influencia en la literatura Española*, Madrid 1998 ("Estudios de filología Griega", 3).
- LORD L., *Aristophanes. His Plays and His Influence*, New York 1963 ("Our Debt to Greece and Rome").
- LOTMAN J.M., *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in LOTMAN, USPENSKIJ 1975, 145-81.
- LOTMAN J.M., USPENSKI B.A., *Tipologia della cultura*, ed. R. FACCANI, M. MARZADURI, Milano 1975.
- LOWE C., *The Structure of Plautus' Menaechmi*, «CQ» 69.1, 2019, 214-21.
- LOWE N.J., *Aristophanic Spacecraft*, in KOZAC, RICH 2006, 48-64.
- LÜBKE H., *Observationes criticae in historiam veteris Graecorum comoediae*, Berolini 1883.
- LUDWIG P.L., *Wealth and the Theology of Charity*, in MHIRE, FROST 2014, 201-26.
- LUGARINI L., *Fonti spinoziane della dialettica di Hegel*, «Rev. Intern. Philosophie» 36.139/140, 1982, 21-36.
- MACDOWELL D.M. (ed.), *Aristophanes. Wasps*, Oxford 1971.
- MACDOWELL D.M., *The Law in Classical Athens*, London 1978.
- MACDOWELL D.M., *The Nature of Aristophanes' Akharnians*, «G&R» 30, 1983, 143-62.
- MACDOWELL D.M., *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford 1995.
- MACTOUX M.-M., *Esclaves et rites de passage*, «MEFRA» 102, 1990, 53-81.
- MAGNELLI E., *Rethinking Aristophanes' Comic Hero. Utopianism, Ambiguity, and Athenian Politics*, «Polis» 34, 2017, 390-404.

- MAILLOUX S., *The Turns of Reader-Response Criticism*, in MORAN, PENFIELD 1990, 38-54.
- MANGO L., *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma 2019.
- MANNHARDT W., *Roggenwolf und Roggenhund. Beitrag zur germanischen Sittenkunde*, Danzig 1865.
- MANNHARDT W., *Die Korndämonen. Beitrag zur germanischen Sittenkunde*, Berlin 1868.
- MANNHARDT W., *Mythologische Forschungen*, Strassburg 1884.
- MANNHARDT W., *Wald- und Feldkulte, I-II; I: Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme: Mythologische Untersuchungen; II: Antike Wald- und Feldkulte aus nordeuropäischer Überlieferung erläutert*, Berlin 1904-1905².
- MARKANTONATOS A., ZIMMERMANN B. (edd.), *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin - Boston 2012 ("Trends in Classics", Suppl. 13).
- MARSHALL C.W., KOVACS G. (edd.), *No Laughing Matter. Studies in Athenian Comedy*, London 2012.
- MARTIN R.P., *Fire on the Mountain: Lysistrata and the Lemnian Women*, «ClAnt» 6, 1987, 77-105.
- MARX W., *Le Tombeau d'Edipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris 2012.
- MARZULLO B., *Strepsiade*, «Maia» 6, 1953, 99-124.
- MASSAD J., *Re-orienting Desire: the Gay International and the Arab World*, «Public Culture», 14.2, 2002, 361-85.
- MASTROMARCO G., *L'eroe e il mostro (Aristofane, Vespe 1029-1044)*, «RIFC» 117, 1989, 410-23.
- MASTROMARCO G., *Sulla scena delle Ecclesiazuse di Aristofane*, in MASTROMARCO, TOTARO, ZIMMERMANN 2017, 67-92.
- MASTROMARCO G., TOTARO P., ZIMMERMANN B. (edd.), *La Commedia Attica Antica. Forme e contenuti*, Lecce - Brescia 2017.
- MASTRONARDE D.J., *Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama*, «ClAnt» 9, 1990, 247-94.
- MASTRONARDE D.J., *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.
- MATTE BLANCO I., *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London 1975 (tr. it. P. BRIA, Torino [1981] 2000)

- MAUDUIT C., *À la porte de la comédie*, in CUSSET, CARRIÈRE, GARELLI-FRANÇOIS, ORFANOS 2002, 25-40.
- MAUDUIT C., *La «trygédie» des Nuées*, in NOËL, CUSSET 2015, 57-75.
- MCAULEY G., *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor 1999.
- MCCARTHY K., *Slaves, Masters, and the Art of Authority*. Princeton 2000.
- MCGLEW J., *After Irony: Aristophanes' Wealth and Its Modern Interpreters*, «AJPh» 118, 1997, 35-53.
- McKINNEY J.C., TIRYAKIAN E.A. (edd.), *Theoretical Sociology: Perspectives and Developments*, New York 1970.
- MEDDA E., *Aristofane e un inno a rovescio: la potenza di Pluto in Pl. 124-221*, in *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, 395-411 (= «Philologus» 124, 2005, 12-27).
- MEDDA E., MIRTO M.S., PATTONI M.P. (edd.), *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ: Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006.
- MEIGGS R., *The Athenian Empire*, Oxford 1972.
- MEYERHOFF J., *Alle Tote fliegen hoch: Wann wird es endlich wieder so, wie es nie war*, Köln 2013 (tr. it. G. AGABIO, Venezia 2015).
- MHIRE J.J., FROST B.-P. (edd.), *The Political Theory of Aristophanes. Explorations in Poetic Wisdom*, Albany 2014.
- MILES S., *Gods and Heroes in Comic Space. A Stretch of the Imagination?*, «Dionysus ex machina» 2, 2011, 109-33.
- MÖLLENDORFF P. VON, *Aristophanes und der komische Chor auf der Bühne des 5. Jahrhunderts*, in Pöhlmann 1995, 143-54. [a]
- MÖLLENDORFF P. VON, *Grundlagen einer Ästhetik der alten Komödie: Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Tübingen 1995. [b]
- MÖLLENDORFF P. VON, *Aristophanes*, Hildesheim 2002 («Studienbücher Antike», 10).
- MONTANARI F. (ed.), *Da Omero agli Alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, Roma 1988.
- MOORTON JR. R.F., *Rites of Passage in Aristophanes' Frogs*, «CJ» 84, 1989, 308-24.
- MORAN C., PENFIELD E.F. (edd.), *Conversations. Contemporary Critical Theory and the Teaching of Literature*, Urbana 1990.

- MORGAN K.A. (ed.), *Popular Tyranny. Sovereignty and Its Discontents in Ancient Greece*, Austin 2003.
- MOROSI F., *A Naval Official Among the Gods: Basileia as ταμίας ἐς τὰ νεώρια in Aristoph. Av. 1537-43*, «ASNP» V 10/1, 2018, 113-24. [a]
- MOROSI F., *Inside Out, Upside Down. Creating the φροντιστήριον in Aristophanes' Clouds*, «Antiquorum Philosophia» 12, 2018, 119-38. [b]
- MOROSI F., *Una tecnica shakespeariana per Aristotele: determinazioni di luogo nella Pace*, in GRILLI, MOROSI 2019, 111-24.
- MOROSI F., *Lo spazio della commedia. Identità, drammaturgia e potere in Aristofane*, Roma 2021.
- MOULTON C., *Aristophanic Poetry*, Göttingen 1981.
- MUECKE D.C., *Irony and the Ironic*, London [1970] 1982.
- MÜLLER A. VON, UNGERN-STERNBERG J. VON (edd.), *Die Wahrnehmung des Neuen in Antike und Renaissance*, München - Leipzig 2004 ("Colloquium Rauricum", 8).
- MURRAY G., *Aristophanes. A Study*, Oxford 1933.
- MURRAY O. (ed.), *Symptotica. A Symposium on the Symposium*, Oxford 1990.
- MURRAY O., PRICE S. (edd.), *The Greek City. From Homer to Alexander*, Oxford 1990.
- NAGY G., *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore 1990.
- NAGY G., *Masterpieces of Metonymy: From Ancient Greek Times to Now*, Washington, DC 2015 ("Hellenic Studies Series", 72).
- NEIL R.A. (ed.), *The Knights of Aristophanes*, Cambridge 1901.
- NELSON S., *Aristophanes and his Tragic Muse. Comedy, Tragedy and the Polis in 5th Century Athens*, Leiden - Boston 2016.
- NERVEGNA S., *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge - New York 2013.
- NESSSELRATH H.-G., *Die attische mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin 1990.
- NEWIGER H.-J., *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957.
- NEWIGER H.-J., *War and Peace in the Comedy of Aristophanes*, in SEGAL 1996, 143-61 (= «YCIS» 26, 1980, 219-37).
- NICOLET C. (ed.), *Recherches sur les structures sociales dans l'Antiquité classique*, Paris 1970.

- NOËL M.-P., CUSSET C. (edd.), *Météôrosophistai. Contribution à l'étude des Nuées d'Aristophane*, «Cahiers du GITA» n.s. 1, 2015.
- NUSSBAUM M., *Aristophanes and Socrates on Learning Practical Wisdom*, «YCIS» 26, 1980, 43-97.
- 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., *Cario and the New World of Aristophanes' Plutus*, «TAPhA» 119, 1989, 193-99.
- OLSON S.D., *Economics and Ideology in Aristophanes' Wealth*, «HSPh» 93, 1990, 223-42.
- OLSON S.D. (ed.), *Aristophanes. Peace*, Oxford 1998.
- OLSON S.D. (ed.), *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002.
- OLSON S.D., *Comedy, Politics, and Society*, in DOBROV 2010a, 35-69.
- OLSON S.D. (ed.), *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin - Boston 2014.
- ORFANOS C., *Le Ploutos d'Aristophane: un éloge de la pauvreté?*, in GALBOIS, ROUGIER-BLANC 2014, 213-22.
- ORLANDO F., *Letteratura e psicanalisi : alla ricerca dei modelli freudiani*, in ASOR ROSA 1985, 549-87.
- ORLANDO F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, in *Letteratura, ragione e represso: tre studi freudiani*, vol. 2, Torino [1965, 1973²] 1992.
- OSBORNE R.G. (ed.), *Debating the Athenian Cultural Revolution. Art, Literature, Philosophy, and Politics 430-380 BC*, Cambridge 2007.
- PADEL R., *Making Space Speak*, in WINKLER, ZEITLIN 1990, 336-65.
- PADUANO G., *La città degli uccelli e le ambivalenze del nuovo sistema etico-politico*, «SCO» 22, 1973, 115-44.
- PADUANO G., *Su alcune costanti dell'eroe comico in Aristofane*, «Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio» 16, 1974, 345-69. [a]
- PADUANO G., *Il giudice giudicato. Le funzioni del comico nelle «Vespe» di Aristofane*, Bologna 1974. [b]
- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. Gli Acharnesi, Le nuvole, Le vespe, Gli uccelli*, Milano 1979.
- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. Lisistrata*, Milano 1981.

- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. La festa delle donne*, Milano 1983.
- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. Le donne al parlamento*, Milano 1984.
- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. Pluto*, Milano 1988. [a]
- PADUANO G., *Il teatro*, in MONTANARI 1988, 123-70. [b]
- PADUANO G., *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma - Bari 2005.
- PADUANO G., *Tempo lineare e ringiovanimento in Aristofane*, in PETRONE, BIANCO 2007, 9-25. [a]
- PADUANO G., *Aristofane e Menandro*, intr. a *Il teatro greco. Commedie*, Milano 2007, 6-31. [b]
- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. I cavalieri*, Milano 2009.
- PADUANO G., *Dalle Vespri al Dyskolos. La strutturazione della mania*, in CASANOVA 2014, 41-50.
- PAGNI S., *Il coro del Pluto di Aristofane: giochi paratragici*, «Lexis» 31, 2013, 189-200. [a]
- PAGNI S., *La danza del Ciclope in Aristoph. Plut. 291*, «Prometheus» n.s. 2, 2013, 56-68. [b]
- PARADISO A., *Le rite de passage du Ploutos d'Aristophane*, «Métis» 2, 1987, 249-67.
- PARKE H.W., *Festivals of the Athenians*, Ithaca 1977.
- PARKER H.N., *Crucially Funny or Tranio on the Couch: the Servus Callidus and Jokes About Torture*, «TAPA» 119, 1989, 233-46.
- PARKER L.P.E., *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1997.
- PARKER R., *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford 1983.
- PARKER R., *Polytheism and Society at Athens*, Oxford - New York 2005.
- PASCAL C., *Dioniso. Saggio sulla religione e la parodia religiosa in Aristofane*, Catania 1911.
- PATTERSON C., *The Family in Greek History*, Cambridge 1998.
- PATTERSON O., *Slavery and Social Death. A Comparative Study*, Cambridge, MA. [1982] 2018.
- PAVIS P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris 2002.
- PAVIS P., *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, Ann Arbor 2003.

- PELLEGRINO M., *La maschera comica del Sicofante*, Lecce 2010.
- PELLING C., *Literary Texts and the Greek Historian*, London 2000.
- PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris [1958] 1966 (tr. it. SCHICK C., MAYER M., BARASSI E., Torino 2001).
- PERUSINO F., *Violenza degli uomini e violenza delle donne nella Lisistrata di Aristofane*, «QUCC» 63, 1999, 71-8.
- PERUSINO F. (ed.), *Aristofane. Lisistrata*, Milano 2020.
- PETRONE G. (ed.), *Storia del teatro latino*, Roma 2020. [a]
- PETRONE G., *Plauto*, in PETRONE 2020a, 111-96 [b]
- PETRONE G., BIANCO M.M (edd.), *I luoghi comuni della commedia antica*, Palermo 2007.
- PFISTER M., *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge 1988 (München 1977).
- PICKARD-CAMBRIDGE A.W., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1927.
- PICKARD-CAMBRIDGE A.W., *The Dramatic Festivals of Athens*, ed. J. GOULD, D.M. LEWIS, Oxford 1988.
- PIERCE KAREN F., *Ideals of masculinity in New Comedy*, in FOXHALL, SALMON 1998b, 130-47.
- PLATTER C., *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore 2007.
- POE J.P., *Entrances, Exits, and the Structure of Aristophanic Comedy*, «Hermes» 127, 1999, 189-207.
- POE J.P., *Multiplicity, Discontinuity, and Visual Meaning in Aristophanic Comedy*, «RhM» 143, 2000, 256-95.
- PÖHLMANN E. (ed.), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt am Main 1995.
- POMEROY S., *Families in Classical and Hellenistic Greece: Representations and Realities*, Oxford 1997.
- PROPP V.J.A., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino [1946; 1949] 2012.
- PROPP V.J.A., *Morfologija Skazki*, Leningrad 1928 (tr. it. *Morfologia della fiaba*, ed. G.L. BRAVO, Torino 1988; Eng. tr. *Morphology of the Folktale*, ed. L.A. WAGNER, Austin, TX 1968).
- PRUSAK B.G., *Le rire à nouveau: Rereading Bergson*, «Jour. of Aesth. and Art Critic.» 62.4, 2004, 377-88.

- PUCCI P., *Saggio sulle Nuvole*, «Maia» 12, 1960, 3-42; 106-29.
- RAAFLAUB K., VAN WEES H. (edd.), *A Companion to Archaic Greece*, Malden - Oxford 2009.
- RAFFAELLI R., TONTINI A. (edd.), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, VI: *Casina*, Urbino 2003.
- RAKOCZY T., *Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter. Eine Untersuchung zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur*, München 1996.
- RASKIN V., *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht 1985.
- RAU P., *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.
- RECKFORD K.J., *Aristophanes' Old-And-New Comedy. Six Essays in Perspective*, Chapel Hill - London 1987.
- REDEN S. VON, 1998. *The Commodification of Symbols: Reciprocity and Its Perversions in Menander*, in GILL, POSTLETHWAITE, SEAFORD 1998, 255-78.
- REDMOND J. (ed.), *The Theatrical Space*, Cambridge 1987 ("Themes in Drama", IX).
- REHM R., *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton 2002.
- REVERMANN M., *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.
- REVERMANN M. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge 2014. [a]
- REVERMANN M., *Divinity and Religious Practice*, in REVERMANN 2014a, 275-87. [b]
- RICHARDSON, N.J. (ed.), *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974.
- RICHLIN A. (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York - Oxford 1992.
- RICHLIN A., *Talking to slaves in the Plautine audience*, «ClAnt» 33, 2014, 174-226.
- RICHLIN A., *Slave Theater in the Roman Republic. Plautus and Popular Comedy*, Cambridge 2017.
- RIU X., *Dionysism and Comedy*, Lanham 1999.
- ROBERT F., *Le Plutus d'Aristophane et l'Asclépiéion du Pirée*, «RPh» 57, 1931, 132-9.
- ROBSON J., *Beauty and Sex Appeal in Aristophanes*, «EuGeSta» 3 (2013), 43-66.

- ROOS E., *De incubationis ritu per ludibrium apud Aristophanem detorto*, «Oath» 3, 1960, 55-97.
- ROSEN R.M., *Making Mockery. The Poetics of Ancient Satire*, Oxford 2007.
- ROSEN R.M., *Aristophanes*, in DOBROV 2010a, 227-78.
- ROSEN R.M., *The Greek 'Comic Hero'*, in REVERMANN 2014a, 222-40.
- ROSEN R.M., *Prolegomena: Accessing and Understanding Aristophanic Politics*, in ROSEN, FOLEY 2020, 9-23.
- ROSEN R.M., FOLEY H.P. (edd.), *Aristophanes and Politics. New Studies*, Leiden-Boston 2020.
- ROSENBLATT L.M., *Literature as Exploration*, New York [1938] 1995.
- ROSENBLOOM D., *From Ponêros to Pharmakos: Theater, Social Drama, and Revolution in Athens: 428-404 BCE*, «ClAnt» 21, 2002, 283-346.
- ROSIVACH V.J., *When a Young Man Falls in Love. The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*, London 1998.
- ROSIVACH V.J., *The Audiences of New Comedy*, «G&R» 47, 2000, 169-71.
- RÖSLER W., *Michail Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland*, «QUCC» n.s. 23, 1986, 25-44.
- RÖSLER W., ZIMMERMANN B., *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari 1991.
- ROTHWELL K.S., *The Continuity of the Chorus in Fourth-Century Attic Comedy*, in DOBROV 1995, 99-118.
- ROTOLO V., *Il rito della βουλίμου ἐξέλασις*, in φιλίας χάριν. *Miscellanea di studi classici in onore di Eugenio Manni*, vol. VI, Roma 1980, 1947-61.
- ROY J., *An Alternative Sexual Morality for Classical Athens*, «G&R» 44, 1997, 11-22.
- RUFFELL I., *Politics and Anti-Realism in Athenian Old Comedy: The Art of the Impossible*, Oxford - New York 2011.
- RUFFELL I., *Conservative and Radical: Aristophanic Comedy and Populist Debate in Democratic Athens*, in ROSEN, FOLEY 2020, 60-89.
- RUSSO C.F., *Aristofane autore di teatro*, Firenze [1962] 1992.
- SAETTA COTTONE R., *Aristophane et le théâtre du soleil: le dieu d'Empédocle dans le chœur des Nuées*, in LAKS, SAETTA COTTONE 2013, 61-85.
- SAMUEL L.R., *The American Dream: A Cultural History*, Syracuse, N.Y. 2012.
- SANDBACH F.H. (ed.), *Menandri Reliquiae Selectae*, Oxford [1972] 1990.

- SAPIR J.D., CROCKER J.C. (edd.), *The Social Use of Metaphor. Essays on the Anthropology of Rhetoric*, Philadelphia 1977.
- SARTORI F., *Aristofane e il culto attico di Asclepio*, «AAPat» 85, 1972-1973, 363-78.
- SAVATTERI G., *Non c'è più la Sicilia di una volta*, Roma - Bari 2017.
- SCHEIDEL W., REDEN S. VON, *The Ancient Economy*, Edinburgh 2002.
- SCHIRONI F., *The Trickster Onstage: the Cunning Slave from Plautus to Commedia dell'Arte*, in OLSON 2014, 447-78.
- SCHMID H., VAN KESTEREN A. (edd.), *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, Amsterdam - Philadelphia 1984.
- SCHMITT PANTEL P., *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques* ("Collection de l'École Française de Rome", 157), Rome 1992. [a]
- SCHMITT PANTEL P. (ed.), *A History of Women in the West*, vol. I: *From Ancient Goddesses to Christian Saints*, Cambridge, MA 1992. [b]
- SCHÖNBERGER J.K., *Εἰρησιώνη*, «Glotta» 29, 1941 (1942), 85-7.
- SCHÖNBERGER O., *Griechische Heischelieder, übersetzt und besonders aus deutschem Brauchtum erklärt*, Meisenheim am Glan 1980.
- SCODEL R. (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor 1993.
- SCOLNICOV H., *Theatre Space, Theatrical Space, and the Theatrical Space Without*, in REDMOND 1987, 11-26.
- SEAFORD R., *Money and the Early Greek Mind. Homer, Philosophy, Tragedy*, Cambridge 2004.
- SEGAL C., *The Character and Cults of Dionysus and the Unity of Frogs*, «HSP» 65, 1961, 207-42.
- SEGAL E., *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, Cambridge, MA [1968] 1987.
- SEGAL E. (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford - New York 1996.
- SEN A., *The Impossibility of a Paretian Liberal*, «Jour. of Polit. Econ.», 78.1, 1970, 152-7.
- SERPIERI A., *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*, Milano 1978, 11-54 (= «Strumenti Critici» 32, 1977, 90-137).
- SETTIS S. (ed.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, vol. I: *Noi e i Greci*, Torino 1996.

- SFYROERAS P.V., *What Wealth Has to Do with Dionysus: From Economy to Poetics in Aristophanes' Plutus*, «GRBS» 36, 1995, 231-61.
- SFYROERAS P.V., *The Battle of Marathon: Poetry, Ideology, Politics*, in BURASELIS, KOULAKIOTIS 2013, 75-94.
- SHAW M., *The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama*, «CP» 70, 1975, 255-66.
- SHEAR, J.L., *Serving Athena: The Festival of the Panathenaia and the Construction on Athenian Identities*, Cambridge 2020.
- SIDWELL K., *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy During the Peloponnesian War*, Cambridge 2009.
- SIFAKIS G.M., *Towards a Modern Poetics of Old Comedy*, «Mètis» 3, 1988, 53-67.
- SIFAKIS G.M., *The Structure of Aristophanic Comedy*, «JHS» 112, 1992, 123-42.
- SILK M.S., *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000.
- SKINNER M.B., *Sexuality in Greek and Roman Culture*, Malden, MA 2014².
- SLATER N.W., *The Lenaeon Theatre*, «ZPE» 66, 1986, 255-64.
- SLATER N.W., *Making the Aristophanic Audience*, «AJPh» 120, 1999, 351-68.
- SLATER N.W., *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia 2002.
- SMITH B.R., *Ancient Scripts and Modern Experience on the English Stage 1500-1700*, Princeton 1988.
- SMITH N.D., *Diviners and Divination in Aristophanic Comedy*, «ClAnt» 8, 1989, 140-58.
- SMITH W.S., *Satiric Advice on Women and Marriage From Plautus to Chaucer*, Ann Arbor 2005.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Lysistrata, The Acharnians, The Clouds*, London 1973.
- SOMMERSTEIN A.H., *Aristophanes and the Demon Poverty*, «CQ» 34, 1984, 314-33.
- SOMMERSTEIN A.H., *The Decree of Syrakosios*, «CQ» 36, 1986, 101-08.
- SOMMERSTEIN A.H., *Aristophanes and the Demon Poverty*, in SEGAL 1996, 252-81 (= «CQ» 34, 1984, 314-33).
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Ecclesiazusae*, Warminster 1998. [a]
- SOMMERSTEIN A.H., *The Theatre Audience and the Demos*, in LÓPEZ FÉREZ 1998, 43-62. [b]

- SOMMERSTEIN A.H., *Rape and Manhood in Athenian Comedy*, in FOXHALL, SALMON 1998b, 100-14. [c]
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Wealth*, Warminster 2001.
- SOMMERSTEIN A.H., *Talking about Laughter. And Other Studies in Greek Comedy*, Oxford 2009.
- SOMMERSTEIN A.H., *The Politics of Greek Comedy*, in REVERMANN 2014a, 291-305. [a]
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Menander in Contexts*, London 2014. [b]
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *The Encyclopedia of Greek Comedy*, 3 voll., New York 2019.
- SOMMERSTEIN A.H., HALLIWELL S., HENDERSON J., ZIMMERMANN B. (edd.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari 1993.
- SOURVINOU-INWOOD C., *What is Polis Religion?*, in MURRAY, PRICE 1990, 295-322.
- SPENCE I.G., *The Cavalry of Classical Greece*, Oxford 1993.
- SPIELVOGEL J., *Wirtschaft und Geld bei Aristophanes. Untersuchungen zu den ökonomischen Bedingungen in Athen im Übergang vom 5. zum 4. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2001.
- STAFFORD E., *Masculine Values, Feminine Forms: On the Gender of Personified Abstractions*, in FOXHALL, SALMON 1998b, 43-56.
- STÄRK E., *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen 1989.
- STARKIE W.J.M. (ed.), *The Acharnians of Aristophanes*, London 1909.
- DE STE. CROIX G.E.M., *The Origins of the Peloponnesian War*, London 1972.
- STONE L.M., *Costume in Aristophanic Comedy*, New York 1981.
- STOREY I., *Eupolis*, Oxford 2003.
- STOREY I. (ed.), *Fragments of Old Comedy*, 3 voll., Cambridge, MA 2011.
- STRAUSS L., *Socrates and Aristophanes*, Chicago 1966.
- STRAUSS B.S., *Athens After the Peloponnesian War: Class, Faction and Policy, 403-386 BC*, London - New York 2014².
- SÜSS W., *Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes*, «RhM» 97.2, 1954, 115-59. [a]

- SÜSS W., *Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in den Dramen des Aristophanes* (Fortsetzung), «RhM» 97.3, 1954, 229-54. [b]
- SUSANETTI D., DISTILO N. (edd.), *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità a oggi*, Roma 2013.
- SÜVERN J.W., *Über Aristophanes' Vögel*, Berlin 1827.
- TAAFFE, L.K., *Gender, Deception, and Metatheater in Aristophanes' Ecclesiazusae*, diss. Ithaca, NY 1987.
- TAILLARDAT J., *Les images d'Aristophane: études de langue et de style*, Paris [1963] 1965.
- TAPLIN O., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek tragedy*, Oxford 1977.
- TAPLIN O., *Fifth-century Tragedy and Comedy: A Synkrisis*, «JHS» 106, 1986, 163-74.
- TAPLIN O., *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Painting*, Oxford 1993.
- TAPLIN O., *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.
- TELÒ M. (ed.), *Eupolidis Demi*, Firenze 2007.
- TELÒ M., *Embodying the Tragic Father(s): Autobiography and Intertextuality in Aristophanes*, «ClAnt» 29, 2010, 278-326.
- TELÒ M., *Aristophanes and the Cloak of Comedy*, Chicago - London 2016.
- THIERCY P., *Aristophane: Fiction et Dramaturgie*, Paris 1986.
- THIERCY P., *L'unité de lieu chez Aristophane*, in CUSSET, CARRIÈRE, GARELLI-FRANÇOIS, ORFANOS 2002, 15-23.
- TODD S.C., *A Commentary on Lysias, Speeches 12-16*, Oxford 2020.
- TODOROV T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970 (tr. it. E. KLERSY IMBERCIADORI, Milano 1970).
- TOMPKINS J.P. (ed.), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore 1980.
- TORCHIO M.C. (ed.), *Aristofane. Pluto*, Alessandria 2001.
- TORDOFF R., *Aristophanes' Assembly Women and Plato, Republic Book 5*, in OSBORNE 2007, 242-63.
- TORDOFF R., *Coins, Money, and Exchange in Aristophanes' Wealth*, «TAPhA» 142, 2012, 257-93. [a]

- TORDOFF R., *Carion down the Piraeus: The Tragic Messenger Speech in Aristophanes' Wealth*, in MARSHALL, KOVACS 2012, 141-57. [b]
- TOTARO P., *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart - Weimar 1999.
- TOULMIN S.E., *The Uses of Argument*, Cambridge [1958] 2003.
- TSAGALIS C.C., *Inscribing Sorrow. Fourth-Century Attic Funerary Epigrams*, Berlin - New York 2008.
- TUCKER T.G., HARRISON J.E., *The Mysteries in the Frogs of Aristophanes*, «CR» 18, 1904, 416-8.
- TURRA V., *Ermeneutica del riconoscimento: fondazione filologica di un concetto*, Milano 2018.
- UBERSFELD A., *Lire le théâtre II: L'école du spectateur*, Paris 1981.
- UGLIONE R. (ed.), *La città ideale nella tradizione classica e biblico cristiana. Atti del convegno nazionale di studi*, Torino, 2-4 maggio 1985, Torino 1987.
- USENER H., *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Bonn [1896] Frankfurt a.M. 1948³.
- USSHER R.G. (ed.), *Aristophanes. Ecclesiazusae*, Oxford 1973.
- VAIO J., *Manipulation of Theme and Action in Aristophanes' Lysistrata*, «GRBS» 14, 1973, 369-79.
- VAN GENNEP A., *Les rites de passage: étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris 1909 (tr. it. F. REMOTTI, Torino 1981).
- VAN DIJK T.A., *Action, Action Description, and Narrative*, «New Literary History» 6, 1975, 273-94.
- VAN LEEUWEN J. (ed.), *Aristophanis Plutus, cum prolegomenis et commentariis*, Leiden 1904.
- VAN STEEN G., *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton 2000.
- VAN WEES H., *The Economy*, in RAAFLAUB, VAN WEES 2009, 444-67.
- VATIN C., *Recherches sur le mariage et la condition de la femme mariée à l'époque hellénistique*, Paris 1970.
- VEGETTI M. (ed.), *Platone. La Repubblica*, vol. IV: *Libro V*, Napoli 2000.

- VÉRILHAC A.-M., VIAL C., *Le mariage grec: du VI^e siècle av. J.-C. à l'époque d'Auguste*, Paris 1998 ("Bulletin de Correspondance Hellénique", Supplément 32).
- VERSNEL H.S., *Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three Studies in Henotheism*, Leiden 1990.
- VERSNEL H.S., *Inconsistencies in Greek and Roman Religion II. Transition and Reversal in Myth and Ritual*, Leiden 1993.
- VERSNEL H.S., *Coping with the Gods. Wayward Readings in Greek Theology*, Leiden - Boston 2011.
- VETTA M. (ed.), *Aristofane. Le donne all'assemblea*, Milano 1998.
- VEYNE P., *L'empire romain*, in DUBY, ARIÈS 1985, 19-223 (tr. it. Roma - Bari 1987).
- VICKERS M.J., *Alcibiades on Stage: Aristophanes' Birds*, «Historia» 38, 1989, 267-99.
- VICKERS M.J., *Alcibiades at Sparta: Aristophanes Birds*, «CQ» 45, 1995, 339-54.
- VICKERS M.J., *Pericles on Stage. Political Comedy in Aristophanes' Early Plays*, Austin 1997.
- VIDAL-NAQUET P., *Esclavage et gynécocratie dans la tradition, le mythe, l'utopie*, in NICOLET 1970, 63-80.
- VOGT-SPIRA G., *Dramaturgie des Zufalls. Tyche und Handlung in der Komödie Menanders*, München 1992 ("Zetemata", 88).
- WALLACE R.W., *Speech, Song and Text, Public and Private: Evolutions in Communications Media and Fora in Fourth-Century Athens*, in EDER 1995, 199-217.
- WALSH P. (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aristophanes*, Leiden-Boston 2016.
- WELSH D., *The Ending of Aristophanes' 'Knights'*, «Hermes» 118, 1990, 421-9.
- WATZLAWICK P., JACKSON D., BAVELAS J., *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, London 1967 (tr. it. M. FERRETTI, Roma 1971).
- WEBSTER T.B.L., *Studies in Menander*, Manchester 1960.
- WEINREICH O., *Antike Heilungswunder. Untersuchungen zum Wunderglauben der Griechen und Römer*, Gießen 1909.
- WHITAKER B., *Unspeakable Love. Gay and Lesbian Life in the Middle East*, Berkeley 2006.

- WHITMAN C.H., *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, MA 1964.
- WILES D., *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge 1991.
- WILES D., *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge 1997.
- WILES D., *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge 2000.
- WILKINS J., *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000.
- WILLI A., *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford 2003. [a]
- WILLI A., *New Language for a New Comedy: A Linguistic Approach to Aristophanes' Plutus*, «PCPhS» 49, 2003, 40-73. [b]
- WILLI A., *The Language(s) of Comedy*, in REVERMANN 2014a, 168-85.
- WILSON N.G. (ed.), *Aristophanis Fabulae*, 2 voll., Oxford 2007.
- WINKLER J.J., ZEITLIN F.I. (edd.), *Nothing to Do With Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context*, Princeton 1990.
- WINN J.E., *American Dream and Contemporary Hollywood Cinema*, London 2007.
- WÖLFLE E., *Plutos, eine literar-kritische Untersuchung der letzten erhaltenen Komödie des Aristophanes*, diss. Freiburg i. Br. 1981.
- WRIGHT J., *Dancing in Chains. The Stylistic Unity of the Comoedia Palliata*, Rome 1974.
- ZAMPERINI A., *Aggressività*, in BARALE et al. 2009, vol. I, 24-31.
- ZANETTO G. (ed.), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano 1987.
- ZEITLIN F.I., *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Ancient Greek Drama*, «Representations» 11, 1985, 63-84.
- ZEITLIN F.I., *Eros*, in SETTIS 1996, 369-430. [a]
- ZEITLIN F.I., *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago - London 1996. [b]
- ZEITLIN F.I., *Aristophanes and the Performance of Utopia in the Ecclesiazousae*, in EASTERLING, GOLDHILL 1999, 167-97.
- ZIMMERMANN B., *Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes*, «WJA» 9 (1983), 57-77 (rist. *Nephelokokkygia. Riflessioni sull'utopia comica*, in RÖSLER, ZIMMERMANN 1991, 53-101).

ZIMMERMANN B., *Pathei mathos: strutture tragiche nelle Nuvole di Aristofane*, in MEDDA, MIRTO, PATTONI 2006, 327-35.

ZOGG F., *Lust am Lesen. Literarische Anspielungen im Frieden des Aristophanes*, München 2014.

ZUMBRUNNEN J., *Fantasy, Irony, and Economic Justice in Aristophanes' Assemblywomen and Wealth*, «The American Political Science Review» 100, 2006, 319-33.

ZWEIG B., *The Mute Nude Female Characters in Aristophanes' Plays*, in RICHLIN 1992, 73-92.

ZWICKER J., *Plutos*, in RE XXI.1 (1951), coll. 1027-52. [a]

ZWICKER J., *Pluton*, in RE XXI.1 (1951), coll. 990-1027. [b]

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di luglio 2021