

# DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE  
DEL DRAMMA ANTICO  
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA  
2018 - nuova serie, numero 8

Edizioni ETS

## **DIONISO**

Rivista di Studi sul Teatro Antico

### EDITORIAL TEAM

#### **Editor in chief**

Guido Paduano

#### **Scientific Committee**

Remo Bodei, Massimo Cacciari, Bruno Cagli†, 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,  
Alfonso Traina, Giuseppe Voza

#### **Editorial board**

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

#### **Editorial assistants**

Francesco Morosi, Elena Servito

#### **Journal layout**

Fabio Impera

#### **Graphics**

Carmelo Iocolano

*This is a peer-reviewed journal*

ISSN 1824-0240

ISBN 978-884675566-7

- 5 GUIDO PADUANO  
Colpa e diritto nella produzione tragica del V secolo  
sul mito dei Sette a Tebe
- 33 ALESSANDRO GRILLI  
«Investigare il destino nella necessità del caso»:  
ragione e religione nei *Sette contro Tebe*
- 89 MARIA PIA PATTONI  
Zeus tiranno e Prometeo maestro delle arti:  
sviluppi tragici e distorsioni parodiche  
dal *Prometeo incatenato* al *Pluto* di Aristofane
- 121 ELENA FABBRO  
La trasgressione felice nelle commedie ‘pacifiste’ di Aristofane
- 165 MATTEO VERZELETTI  
*La Nef* di Élémir Bourges e i suoi modelli epici
- 183 ANDREA CERICA  
Pasolini e l'*Antigone* di Sofocle: un laboratorio di traduzione
- 217 CORRADO CUCCORO  
I Labdacidi sulla scena portoghese:  
due drammi di Armando Nascimento Rosa
- 243 FLAVIA ZISA  
Elena e Menelao nella ceramica ateniese a figure nere  
e a figure rosse da Siracusa e Camarina
- 259 GIANMARCO DE FELICE  
Il nuovo allestimento della cavea del teatro greco di Siracusa



ELENA FABBRO

## La trasgressione felice nelle commedie 'pacifiste' di Aristofane

Col termine 'commedie pacifiste' mi riferisco all'insieme delle tre commedie che Aristofane fece rappresentare in tre momenti profondamente diversi della guerra del Peloponneso adottando un modello costante di azione drammatica: un protagonista ateniese esprime la necessità di uscire dallo stato di guerra e attraverso un'azione straordinaria e mirabolante raggiunge il suo scopo. Sono gli *Acarnesi*, rappresentati nel 425, in un momento caldo del conflitto che vedeva la periodica invasione del retroterra rurale attico da parte dell'esercito spartano; la *Pace*, che appartiene allo stesso anno 421 in cui la fase detta 'archidamica' si chiudeva con la pace di Nicia; infine la *Lisistrata*, del 411, che ha alle spalle il disastro della spedizione ateniese in Sicilia e si inquadra nelle più pessimistiche previsioni sull'incombente fine dell'impero di Atene.

'Pacifiste' è senza dubbio un termine ambiguo<sup>1</sup>, dal momento che il pacifismo nell'accezione per noi abituale, fondato cioè sull'ideologia della non violenza, è un concetto del tutto estraneo al pensiero della Grecia classica: credo però che possa essere in parte giustificato dal bisogno di definire in maniera unitaria l'impegno coerente e appassionato di Aristofane contro la guerra, intesa come fonte perpetua di disagi, sofferenze, negatività.

Questo atteggiamento costituisce una sua peculiarità, che merita attenta considerazione: a differenza, ad esempio, di Eschilo e di Euripide, Aristofane non si pronuncia mai a favore della guerra<sup>2</sup>, e gli è estranea anche la considerazione di essa come

<sup>1</sup> La critica è spesso (e giustamente) restia, o almeno cauta nell'usare tale definizione: vd. NEWIGER 1980, 236; DOVER 1972, 84. CORSINI (1991, 76) nota che Aristofane non riflette mai sugli aspetti teorici del problema.

<sup>2</sup> Altra cosa è l'esaltazione del valore in occasione delle guerre persiane, riferimento ineludibile nell'ideologia della polis democratica del V-IV secolo. Si consi-

palestra di gloria e valori eroici, che, sviluppatasi con l'*Iliade*<sup>3</sup>, si è conservata nella cultura europea fino al Novecento e al secondo conflitto mondiale.

Una critica sempre più intensa e agguerrita si divide fra l'ipotesi che questo impegno del poeta corrisponda a una 'seria' proposta politica e quella che costituisca un semplice espediente per la fantasia comica<sup>4</sup>, ma si tratta di una falsa antitesi<sup>5</sup>: anzi, se si considera la commedia come la realizzazione di un sogno di felicità che è il rovesciamento del sogno d'angoscia inscenato dalla tragedia<sup>6</sup>, allora si deve ritenere che quanto più è ardita e surreale, tanto più si radichi nell'autenticità di bisogni e desideri<sup>7</sup>.

È un altro, tuttavia, il paradosso che intendo affrontare in questo lavoro.

Non c'è dubbio che agli occhi di Aristofane la guerra polarizzi la massima anomalia sociale, in grado di scardinare l'organizzazione delle attività umane (come si evince soprattutto dagli *Acarnesi*) e delle relazioni affettive (rappresentate soprattutto nella *Lisistrata*); emerge in tal senso una sostanziale sintonia con la visione che ricorre in Tucidide III 82, dove la guerra, divenendo

deri anche che la glorificazione nei *Cavalieri* di un episodio minore della guerra del Peloponneso, la battaglia di Soligea, non solo polarizza i due principali orientamenti politici ad Atene, costituendo gloria esclusiva dei cavalieri, ma è incentrata su un singolare antropomorfismo dei cavalli, che dà luogo a un delizioso bozzetto (*Eq.* 595-610). Qualche altro fugace cenno alle virtù militari, come in *Lys.* 665, è giustamente ricondotto da EHRENBERG 1957, 423 a una dimensione non politica, ma passatista e nostalgica. Per l'interpretazione delle sezioni paraboliche degli *Acarnesi* come funzionali a un'espressione bellicista del poeta vd. n. 56.

<sup>3</sup> Al riguardo è esemplare il trattamento della tradizione omerica nel finale della *Pace* (1127-1328). Per le tensioni tra le due componenti sociali (*laos* e *demos*) e le diverse attese in campo nell'*epos* omerico vd. KIRK 1999<sup>2</sup>, 148 e DETIENNE 1999<sup>2</sup>, 188.

<sup>4</sup> Una messa punto del problema è in FISHER 1993, 31-32; «seriousness» è la parola chiave anche dello studio di CAREY 1993, 245-263.

<sup>5</sup> Vd. ad es. DE STE. CROIX 1972, 357, secondo cui l'autore comico «must always be funny: this is the precondition of his genre. But he can be, and very often is, serious at the same time. The funnier he is, the more likely will be that his 'message' will be received and make an impression on the reader's mind». Analogamente WRIGHT 2007, 431: «the war both is and is not a joking matter, because comedy [...] never lets us forget that it is a serious genre».

<sup>6</sup> Vd. MAURON 1964 (per quanto la trattazione dell'*archaia* sia in questo libro molto lacunosa).

<sup>7</sup> Sul peculiare profilo del pacifismo comico vd. GRILLI 1992, 13-18.

maestra di violenza (βίαιος διδάσκαλος 82, 2) corrompe la natura e distorce la denominazione dei valori (82, 4-7).

Ma questo sovvertimento, che si declina in una violazione dell'ordine naturale sulla terra ma anche in una degradazione nell'assetto dei rapporti tra gli dei dell'Olimpo, non può essere combattuto né tanto meno estirpato se non infrangendo altre norme che hanno anch'esse valore fondante per l'insieme sociale: è dalla trasgressione che rinasce, con un *tour de force* inaudito, la regola suprema.

Esaminiamo in questo senso le tre commedie, che presentano campi trasgressivi differenti, benché tutti rischiosi. Negli *Acarnesi* la pace privata che Diceopoli stipula con gli Spartani viola le norme della comunità politica; nella *Pace* Trigeo, chiedendo conto a Zeus della sorte dei Greci in guerra contravviene all'obbligo della corretta subordinazione degli uomini agli dei; nella *Lisistrata* lo sciopero sessuale delle donne viola il principio naturale su cui si fonda l'istituzione familiare.

### Gli *Acarnesi*

Negli *Acarnesi* l'obiettivo della pace viene raggiunto dal protagonista stipulando col nemico una pace separata<sup>8</sup>, valida unicamente per lui e per la sua famiglia (vv. 130-132), aggirando gli organi decisionali della polis: ciò comporta risolvere il vincolo di appartenenza dell'individuo alla patria, un vero e proprio cordone ombelicale, se adottiamo l'equiparazione della terra natale alla madre che, ricorda Eteocle all'inizio dei *Sette a Tebe* di Eschilo, «quando da piccoli strisciavate sul suo benigno suolo, si è assunta interamente l'incarico della vostra educazione, e vi ha allevato come abitanti e guerrieri, perché foste fedeli a questo dovere» (vv. 16-20).

Il carattere trasgressivo di iniziative individuali in questo campo<sup>9</sup>, ben più modeste per la buona ragione che appartengono

<sup>8</sup> Scelta fra le tre σπονδαί offerte, valide rispettivamente cinque, dieci e trent'anni (vv. 187-200). Sulla durata prevista dai trattati di pace vd. GIOVANNINI 2007, 245-246.

<sup>9</sup> Su cui vd. ZUNINO 2009, 290.

non a un immaginario onnipotente, ma alla storia militare e diplomatica, è ripetutamente attestato da Tucidide.

Nell'inverno del 432 gli abitanti di Potidea, assediata e ridotta allo stremo, avanzano proposte di accordo agli strateghi ateniesi che le accettano perché anche l'esercito si trova in condizioni precarie. L'accordo prevedeva che i cittadini di Potidea potessero uscire dalla città con figli e donne portando con sé una veste, due per le donne, e la somma di denaro necessaria per il viaggio. Ma gli Ateniesi «rimproverarono (ἐπιητιάσαντο) agli strateghi di aver concluso l'accordo senza consultarsi con loro (ἄνευ αὐτῶν)»<sup>10</sup>.

Dopo la pace di Nicia due Argivi, Trasillo e Alcifrone, concludono una tregua di quattro mesi col re spartano Agide di propria iniziativa e non per ordine del popolo (ἀφ' ἑαυτῶν καὶ οὐ τοῦ πλήθους κελεύσαντος), e lo stesso Agide «accolse le proposte da solo, senza il consenso della maggioranza» (αὐτός, καὶ οὐ μετὰ τῶν πλεόνων) ma semplicemente informando uno solo dei magistrati che partecipavano alla campagna. Grande è il malcontento fra gli Spartani, mentre gli Argivi «mossero accuse ancor più gravi a coloro che avevano concluso la tregua senza il consenso del popolo» (ἐν πολλῷ πλέονι αἰτία εἶχον τοὺς σπεισαμένους ἄνευ τοῦ πλήθους): Trasillo rischia di essere lapidato e si salva soltanto rifugiandosi a un altare<sup>11</sup>.

Nel codice legislativo delle *Leggi* platoniche (955c) viene regolarmente prevista la pena di morte:

<sup>10</sup> Thuc. II 70, 4. Peraltro lo stratego Senofonte non fu destituito (come ricorda GOMME 1956, 204): Diodoro Siculo (XII 47, 3) lo dà presente alla successiva battaglia di Spartolo, né il termine ἐπιητιάσαντο indica necessariamente una messa formale in stato d'accusa (vd. FANTASIA 2003, 520-521). ROBERTS 1982, 34-36 sottolinea il fondamento giuridico del malcontento ateniese.

<sup>11</sup> Thuc. V 60, 1-6. Cfr. anche V 28, 1, dove gli Argivi eleggono dodici plenipotenziari che hanno facoltà di stipulare patti con tutte le città greche, tranne Atene e Sparta, nei confronti delle quali hanno il divieto di trattare «senza l'intervento del popolo argivo» (ἄνευ τοῦ δήμου τοῦ Ἀργείων). In Thuc. VIII 89, 2 si riferisce di un timore diffuso in Atene che gli ambasciatori inviati a Lacedemone agiscano senza l'avallo della maggioranza (ἄνευ τῶν πλεόνων), causando qualche danno alla città. PRITCHETT (1974, 47-49) registra altri passi tucididei da cui risulta la competenza sovrana del demos su tali questioni (i più rilevanti II 70, 4; III 4-5; III 28, 1; IV 15-22; IV 54, 2; VII 48, 2; VIII 18, 37 e 57); vd. anche KAGAN 1974, 98, 306-307.

ἐὰν δέ τις ἰδίᾳ ποιῆται πρὸς τινὰς εἰρήνην ἢ πόλεμον ἄνευ τοῦ κοινού, θάνατος ἔστω καὶ τούτῳ ζημία· ἐὰν δέ τι μέρος τῆς πόλεως εἰρήνην ἢ πόλεμον πρὸς τινὰς ἑαυτῶ ποιῆται, τοὺς αἰτίους οἱ στρατηγοὶ ταύτης τῆς πράξεως εἰσαγόντων εἰς δικαστήριον, ὀφλόντι δὲ θάνατος ἔστω δίκη.

Se qualcuno privatamente con qualcuno fa pace o guerra indipendentemente dalla comunità, anche questo sia punito con la morte; se qualche parte della città fa pace o guerra con qualcuno per conto suo, gli strateghi portino in tribunale i responsabili di questa azione e per chi è riconosciuto colpevole ci sia la pena di morte.

Nella commedia di Aristofane, peraltro, la secessione del protagonista si configura come il risultato, razionale e anzi consequenziale, di un'analisi impietosa della struttura politico-istituzionale di Atene, la democrazia celebrata nell'epitafio di Pericle<sup>12</sup>.

L'autore dello strappo porta un nome che è stato spesso considerato garanzia sufficiente ad avvalorare la sua posizione<sup>13</sup>: lo credo anch'io, ma l'argomento non può considerarsi conclusivo, non potendosi escludere in linea di principio che ne venga fatto un uso ironico.

Lui stesso si definisce ai vv. 595-596 «buon cittadino» (πολίτης χρηστός) «e da quando c'è la guerra soldato», allo stesso modo che nei *Sette* di Eschilo di fronte all'emergenza il ruolo sociale genera la funzione militare come necessaria parte di sé (vv. 10-15). Diceopoli è un contadino costretto come tanti all'inurbamento forzato dalle incursioni spartane, ma anche dal piano adottato da Pericle all'inizio della guerra (Thuc. I 143, 4-5), che aveva lasciato le campagne attiche esposte alle ricorrenti razzie spartane prefe-

<sup>12</sup> Giustamente NEWIGER (1980, 220), definisce «highly political» l'azione degli *Acarnesi*.

<sup>13</sup> Sull'interpretazione di questo *Sprechende Name* di conio probabilmente aristofaneo (ma coincidente con l'epiteto eulogistico di Egina in Pind. *Pyth.* 8, 22), da intendersi come «someone 'having to do with right behaviour in public affairs'» (KANAVOU 2011a, 24-26), vd. anche EDMUNDS 1980, 1-2; MACDOWELL 1995, 78-79; MOORTON 1999, 28. Per una interpretazione del nome Diceopoli come «verbal trickery» allusivo al rivale Eupoli vd. BOWIE 1988, 184-185 e la replica di PARKER 1991, 204-208. Come nota SLATER 2002, 45 (ma vd. anche OLSON 1992, 307, 319), risponde a una precisa strategia autoriale se Diceopoli rivela il suo nome soltanto a v. 406, quando si era già identificato come uno spettatore teatrale (vv. 1-16), un cittadino esasperato (vv. 17-42) e un contadino (v. 32), poiché «the very use of this name can be a distortion of our experience of the play at this point».

rendo reagire sullo scacchiere navale. Vittima di questa situazione, il protagonista rimpiange con toni accorati il suo villaggio<sup>14</sup>, che gli offriva una tranquillità agiata, mentre ora è costretto a pagare per il suo faticoso sostentamento, e ne ricava una risoluzione indomabile a far cessare la causa dei disagi, vale a dire lo stato di guerra.

Ma l'identica situazione produce opposte reazioni emotive e politiche nei carbonai di Acarne, il maggiore dei demi attici e il primo a essere devastato dalle incursioni di Archidamo: la loro esasperazione venne così descritta da Tucidide (II 21, 2):

Quando videro l'esercito nei pressi di Acarne, ad una distanza di sessanta stadi dalla città, ritennero che la situazione non fosse più tollerabile: al contrario, come era naturale, mentre il loro territorio veniva devastato sotto i loro occhi – uno spettacolo mai visto dai più giovani e nemmeno dai più vecchi, se si escludono le guerre contro i Medi – tale situazione apparve loro terribile, e tutti, ma in particolare i giovani, erano del parere di uscire a combattere, e di non lasciare più correre<sup>15</sup>.

Dopo anni di guerra, Aristofane ci presenta gli Acarnesi furanti e esacerbati dal solo sentir parlare di pace, ossessionati come sono dalla ferita inferta alle loro campagne, le «viti tagliate» (vv. 183, 233)<sup>16</sup>, danni che lo stesso Diceopoli (v. 512) dichiarerà di avere subito.

L'attendibilità psico-sociologica di entrambi gli atteggiamenti è evidente<sup>17</sup>, e altrettanto lo è il conflitto valoriale da cui nasce la mitopoiesi comica: il carattere di quest'ultima rende superfluo chiedersi quanto la situazione militare nella primavera del 425 permettesse concrete prospettive di pace<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Anche Tucidide (II 14, 2) non manca di rilevare che il trasferimento in città riuscì gravoso (χάλεπός) ai contadini; vd. in dettaglio PRETAGOSTINI 1989.

<sup>15</sup> Trad. di MOGGI 1984.

<sup>16</sup> In realtà – come nota BERTELLI 1999, 46 – «il ruolo di fiero oppositore della pace del Coro [...] attualizza una situazione dell'inizio della guerra» in quanto almeno nell'estate precedente alla rappresentazione degli *Acarnesi*, gli Spartani si astennero dalla consueta incursione in Attica (cfr. Thuc. III 89, 1).

<sup>17</sup> Vd. NEWIGER 1980, 221.

<sup>18</sup> Ne conviene anche CAREY 1993, 245-246.

Comunque sia, l'incipit della commedia ci mostra Diceopoli pronto e deciso ad affrontare il problema suo e della collettività attraverso l'organo politico competente, l'assemblea che eccezionalmente viene messa in scena<sup>19</sup>:

νῦν οὖν ἀτεχνῶς ἦκω παρεσκευασμένος  
βοᾶν, ὑποκορούειν, λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας,  
ἐάν τις ἄλλο πλὴν περὶ εἰρήνης λέγῃ (vv. 37-39).

Ora sono qui, pronto a gridare, interrompere, insolentire gli oratori, se appena parlano d'altro che non sia la pace<sup>20</sup>.

Ma il primo segnale che comunica l'*ekklesia* è la propria assenza: Diceopoli si ritrova solo sulla Pnice<sup>21</sup>, dove l'adunanza è convocata all'alba (v. 20)<sup>22</sup>, ma di fatto comincerà non prima di mezzogiorno, quando hanno termine il mercato, luogo degli interessi personali, e le futili chiacchiere dell'agorà. Diceopoli sarà buon profeta a dedurne un comportamento noncurante circa il problema della pace, quando verrà trattato (vv. 26-27).

Molte immagini della Camera o del Senato quasi deserte al momento di discutere questioni rilevanti ci rendono familiare la situazione incipitaria degli *Acarnesi*, al punto che dobbiamo stare in guardia da un'eccessiva sovrapposizione di momenti storici così distanti: per esempio dobbiamo ricordare che essendo la

<sup>19</sup> Incapsulate in varie *rheseis* saranno invece le riunioni della *boule* nei *Cavalieri* e dell'assemblea nelle *Ecclesiazuse*, che ne derivano il titolo. Considerato l'alto grado di complementarità tra spazio teatrale e politico (tanto che il teatro di Dioniso poteva accogliere l'assemblea in alcune occasioni cfr. *Ar. Ath. Pol.* 42,4; *Dem.* 21, 8-10; per il teatro del Pireo cfr. *Thuc.* VIII 93-94; vd. PICKARD-CAMBRIDGE 1988<sup>2</sup>, 45, 64, 68-70) il pubblico doveva in questo caso rappresentare simbolicamente l'assemblea dei cittadini: «vewandeln sich die Zuschauer in Ekklesiasten und damit zugleich in Mitspieler ihres einigen Schauspiels» (KANNICHT 1971, 579). All'ipotesi di una scena allargata approdano anche MACDOWELL 1983, 147 («after all, that simply means treating the Athenian citizens as themselves») e PERUSINO 1986, 29: «nel 'popolo' convinto dagli argomenti di Diceopoli non saranno da identificare solo i giudici acarnesi, ossia il Coro, ma il popolo ateniese, impersonato dagli spettatori seduti in teatro». Per le possibili soluzioni di *mise en scène* vd. SLATER 2002, 45-46.

<sup>20</sup> Trad. di PADUANO 1979.

<sup>21</sup> Era lo spazio riservato, verosimilmente sin dall'età della riforma di Efialte, allo svolgimento delle quaranta sedute annuali dell'*ekklesia*, istituzionalmente e ideologicamente connotato come spazio della democrazia; vd. FILENI 2014, 77-86, in particolare 79.

<sup>22</sup> Cfr. *Thesm.* 375; *Eccl.* 20-21, 84-85, 289-291, 739-741.

democrazia ateniese diretta e non rappresentativa, in questo passo viene colpita non l'indifferenza di una 'casta' ai bisogni della cittadinanza – tema che peraltro non tarderà ad affiorare sulla scena comica – ma la colpevole cecità dei cittadini medesimi.

Più rilevante è notare che la solitudine getta Diceopoli nella disperazione: il monologo iniziale ripercorre la sua vita come un'alternanza tra il poco bene e il molto male fino a questo culmine negativo<sup>23</sup>.

Quando finalmente comincia l'assemblea, la causa della pace viene avanzata e subito respinta: Anfiteo, un buffo personaggio che giustifica con una lunga genealogia la natura divina implicita nel suo nome, vanta l'esclusiva prerogativa di negoziare con gli Spartani, delegatagli dagli dei<sup>24</sup>; ma lamenta che la sua missione non viene finanziata dai pritani<sup>25</sup>.

Non è sfuggita in questo dettaglio un'approssimazione istituzionale, perché i pritani non hanno sulla spesa pubblica la facoltà decisionale, di competenza della sola *ekklesia*<sup>26</sup>; a loro spetta soltanto l'iscrizione della questione all'ordine del giorno, cosa che evidentemente non è stata fatta: perciò Anfiteo viene espulso dal-

<sup>23</sup> Sorprende che BOWIE (1993, 18) ed EPSTEIN (2006, 50) leggano nella molteplicità delle esperienze rammentate da Diceopoli un fattore di ridimensionamento della problematica della pace: sembra ovvio che il discorso sia costruito a climax, e sia tutto funzionale alla delusione rappresentata dall'esperienza presente (così EDMUNDS 1980, 26).

<sup>24</sup> Non credo che nella natura divina vantata da Anfiteo - nome parlante che significa «dio per parte di entrambi (i genitori)», in un *excursus* (vv. 46-52) parodicamente modellato sulle performances genealogiche con cui si affrontano in duello i contendenti epici (vd. ΚΑΝΑΒΟΥ 2011b, 388-390) – si debba riconoscere un autentico avallo divino alla causa della pace, come ritiene MOORTON 1999, 29; sembra piuttosto che Anfiteo rappresenti il motore fiabesco dell'azione innescata – secondo quanto suggerisce EDMUNDS 1980, 4 – dalla letteralizzazione da parte di Diceopoli della genealogia «by which Amphitheos has asserted the literal truth of his name»; MURRAY 1933, 30, vede il suo nucleo generativo nell'ecolalia che si produce tra il v. 52 (σπονδάς ποείσθαι πρὸς Λακεδαιμονίους μόνω), dove Anfiteo sostiene che gli dei hanno affidato il compito di fare la pace «a lui solo», e il v. 131 (σπονδάς πόησαι πρὸς Λακεδαιμονίους μόνω), dove Diceopoli lo incarica di fare la pace «per me solo».

<sup>25</sup> I pritani costituivano una commissione permanente cruciale per il disbrigo degli affari correnti: essi sono raggruppati in dieci sezioni, rappresentanti le dieci *phylai*, che convocano il consiglio e l'assemblea, redigono l'ordine del giorno ed esercitano l'ufficio di presidenti con un ordine fissato per sorteggio (vd. in dettaglio HANSEN 1991, 250-253).

<sup>26</sup> Vd. OLSON 2002, 87; PRITCHARD 2015, 16-17.

la riunione. Questa smagliatura istituzionale ci immette in una zona grigia dove le competenze formali, apparentemente neutre, si possono tradurre in condizionamenti o anche violazioni della sovranità popolare<sup>27</sup>; Diceopoli denuncia con forza il conflitto degli organi democratici, con un cortocircuito tipicamente aristofanESCO in cui l'*ekklesia*, identificata con la collettività, deve lamentare, più che l'usurpazione delle sue prerogative, l'occasione perduta di attingere il bene supremo (vv. 56-58):

ᾧνδρες πρυτάνεις, ἀδικεῖτε τὴν ἐκκλησίαν  
τὸν ἄνδρ' ἀπάγοντες, ὅστις ἡμῖν ἤθελεν  
σπονδὰς ποιεῖσθαι καὶ κρεμάσαι τὰς ἀσπίδας.

Fate torto all'assemblea<sup>28</sup>, pritani, cacciando via un uomo che voleva fare la tregua e appendere al muro gli scudi.

In seguito viene dispiegata con dovizia di dettagli la disastrosa politica estera di Atene attraverso le relazioni degli inviati alla corte del Gran Re e a quella del re trace Sitalce.

La prima missione, di abnorme durata e dispendiosissima, è avvertita innanzitutto da Diceopoli come un'ostentazione di lusso e privilegio da parte di una classe dirigente parassitaria, che suona provocatoria rispetto alle sofferenze del popolo («già, stavo meglio io, disteso in trincea nel fango», è il commento sarcastico del protagonista ai vv. 71-72); in seguito, viene da lui smascherata come una totale falsificazione: il messaggero del Gran Re<sup>29</sup> e i due eunuchi che lo accompagnano sono tre ateniesi, impostori che recitano una parte. Si vanifica così l'illusione ateniese di essere sostenuti finanziariamente dai Persiani nella guerra, ma i risultati dell'indagine condotta da Diceopoli vengono ignorati dall'establishment, che imperterritito prosegue nella finzione sostenuta dalla credulità dell'assemblea: il falso persiano viene accolto con tutti gli onori, e a Diceopoli si torna ad intimare il silenzio, come già

<sup>27</sup> Vd. PADUANO 2008, 10. Un ulteriore slittamento di attribuzioni si insinua surrettiziamente quando il falso ambasciatore persiano è invitato al pritaneo dalla *boule* anziché dall'*ekklesia* (vv. 124-126, su cui OLSON 2002, 111-112).

<sup>28</sup> LANZA 2012, 177 la intende come una formula politica d'uso.

<sup>29</sup> Sulla valenza scenica di Pseudartabas che sembra incarnare «la polarità stessa del Vero/Falso che attraversa tutto il prologo», vd. le osservazioni di TREU 2011, 360-363.

era stato fatto dopo la sua protesta per l'espulsione di Anfiteo.

Di fatto una luce beffarda si riverbera a distanza sul vanto del Pericle tucidideo che nel sistema politico ateniese «se qualcuno è in grado di rendere qualche buon servizio alla città, non ne viene impedito dall'oscurità della sua condizione» (II 37, 1), essendo Diceopoli un cittadino ἀφανής cui viene impedito di rendere alla città l'inestimabile servizio che consiste nell'accertamento della verità.

La seconda ambasceria, altrettanto inconcludente, risponde alla richiesta ateniese di ricevere sostegno militare da Sitalce, capo della tribù tracia degli Odomanti, introducendo senz'altro in scena le truppe alleate<sup>30</sup>: ma il loro esoso pagamento è a carico del bilancio ateniese, e per di più il rischio che commettano atti di violenza ai danni della popolazione si realizza immediatamente, perché rubano l'aglio a Diceopoli. Egli allora adduce un impedimento superstizioso alla continuazione dell'assemblea:

ἀλλ' ἀπαγορεύω μὴ ποεῖν ἐκκλησίαν  
τοῖς Θραξί περὶ μισθοῦ· λέγω δ' ὑμῖν ὅτι  
διοσημία 'στὶ καὶ ῥάνις βέβληκέ με (vv. 169-171).

Mi oppongo a che si tenga l'assemblea per deliberare la paga ai Traci. Vi dico che c'è un segno del cielo: mi ha colpito una goccia di pioggia.

All'interno di un universo sociale e di un linguaggio che si è rivelato tutto improntato alla mistificazione e sensibile solo ad essa, Diceopoli vi ricorre a sua volta con successo<sup>31</sup>, dopo avere invano provato le vie della persuasione razionale: è una svolta che risponde opportunamente alle esigenze drammaturgiche, perché tra la prima e la seconda ambasceria è stata imboccata la

<sup>30</sup> Secondo Thuc. V 6, 2 Cleone nell'estate del 422 avrebbe inviato dei messaggeri in Tracia per arruolare mercenari in vista della riconquista di Anfipoli allo spartano Brasida.

<sup>31</sup> Escluderei che la battuta di Diceopoli chiami in causa il tema della volontà divina, come vorrebbe MOORTON 1999, 30; la sua pretestuosità sembra tra l'altro provata dalla dimensione minuscola del fenomeno atmosferico che viene inventato e che rispetto a quelli che potevano effettivamente impedire l'assemblea, assume un valore schiettamente comico (vd. MASTROMARCO 1983, 129).

via del δεινὸν ἔργον καὶ μέγα (v. 128), la grande e straordinaria impresa dell'eroe<sup>32</sup>, che ora richiede su di sé la focalizzazione piena, a cominciare dalla necessità di difenderlo contro gli Acarnesi infuriati.

Ma l'indecoroso spettacolo della democrazia resta a motivare, confermare, rinnovare la scelta: quando dopo il discorso giustificativo di Diceopoli il Coro si divide e la parte oltranzista evoca a suo campione Lamaco<sup>33</sup>, a questi vengono rinfacciati i privilegi della classe dirigente, e in particolare proprio la lucrosa pratica delle ambascerie, dalla quale è escluso il cittadino comune – Diceopoli come i coreuti (vv. 609-614). La diseguaglianza sociale, evidenziata e aggravata dall'emergenza bellica, assume efficacia epigrammatica in una nitida contrapposizione: Diceopoli si definisce «un buon cittadino, che non cerca cariche, e da quando c'è la guerra, soldato; tu, da quando c'è la guerra, mercenario» (vv. 595-597)<sup>34</sup>. La replica di Lamaco, che giustifica il privilegio legittimandolo col voto popolare («Ma mi hanno votato!» v. 598)<sup>35</sup> subisce a sua volta in risposta il più devastante attacco al sistema democratico<sup>36</sup>, scolpito nella sua concisione perentoria, che suona come non confutabile: «Sì, tre rincitrulliti»<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> Sull'autorappresentazione della propria impresa da parte dell'eroe comico vd. CAMEROTTO 2006-2007, 278-283.

<sup>33</sup> Eletto più volte stratego forse sin dal 435 (PA 898I, DEVELIN 1989, 96) Lamaco, convinto sostenitore della politica bellicista perseguita da Cleone, cui indirizza anche il nome parlante (qui risemantizzato di valenza paretimologica, su cui vd. MASTROMARCO 2002, 212-213) assurge a bersaglio polemico di Aristofane in quel periodo, come una figura-simbolo della cieca volontà di una guerra ad oltranza (v. 1080, Pax 304, 473-474, 1270-1294) combattuta, come si insinua, più per il miraggio di un compenso (μισθαρχΐδης v. 597) che per leale patriottismo (πολιτικῆς χρηστός ... στρατωνΐδης, vv. 595-596).

<sup>34</sup> Il rilievo dato alla determinazione temporale è giustamente sottolineato da LANZA 2012, 204.

<sup>35</sup> Il verbo ἐχειροτόνησαν indica la procedura consueta di votazione nell'*ekklesia* per alzata di mano, su cui vd. HANSEN 1977.

<sup>36</sup> OLSON 2002, XLI: «what goes on on stage leaves little doubt that the 'democratic' leadership's insistence that it continue is merely a way of ensuring that they and their friends remain well-fed and on the public payroll».

<sup>37</sup> L'iperbolica esiguità del numero dei votanti - un evento non raro, illustrato anche da Dem. 18, 149 (προβληθεὶς πυλάγορος οὗτος καὶ τριῶν ἢ τετάρων χειροτονησάντων αὐτὸν ἀνερορήθη) - sembra qui rievocare il deserto iniziale dell'*ekklesia* (v. 20).

La sacertà della votazione per alzata di mano, celebrata cinquant'anni prima con toni commossi da Eschilo a proposito dell'assemblea di Argo che aveva deliberato il generoso accoglimento delle Danaidi (*Suppl.* 605-610), qui è trascinata nell'abisso dell'indifferenza e della fatale dabbenaggine che rende il popolo cieco agli imbrogli subiti: va ricordato che, quasi a sfidarla, lo stesso presunto inviato del re di Persia ha smentito gli agognati finanziamenti (v. 104).

Peraltro l'idea della pace separata con gli Spartani perseguita da Diceopoli traghetta l'azione entro un quadro istituzionale nuovo e diverso, dove perdono di colpo valore le coordinate politiche su cui si fondava il mondo di cui si assiste in scena al tracollo: il punto essenziale è che d'allora in poi Diceopoli deve essere considerato non solo un cittadino fra i cittadini, ma insieme lui stesso una istituzione statale, una polis<sup>38</sup>.

Questo punto deve essere tenuto fermo con la coerenza assoluta che Aristofane pretende anche e soprattutto per la sua logica dell'assurdo, e le sue conseguenze non sono eludibili.

Diceopoli non risponde alla giurisdizione ateniese: i critici che l'accusano di essere un «traditore della patria» ripetono<sup>39</sup>, indubbiamente *ad litteram* un'accusa rivoltagli dal Coro (ὦ προδότα τῆς πατρίδος v. 290, cfr. 316) nel momento della massima contrapposizione, ma dimenticano che il Coro recederà, prima in parte e poi totalmente, dalla propria posizione.

In questa prospettiva, si svuota di senso la polemica moralistica sull'individualismo di Diceopoli<sup>40</sup>: dove è operante una totale coincidenza tra orizzonte politico dell'individuo e dello stato si

<sup>38</sup> Cruciale svolta sottolineata da EDMUNDS 1980, 14; MOORTON 1999, 30, 37, 50 n. 41; FISHER 1993, 41; PADUANO 2008, 29.

<sup>39</sup> Le componenti di ambiguità e opportunismo nell'etopea di Diceopoli sono sottolineate da FOLEY 1988, 33-47 e BOWIE 1993, 32 che, a proposito dei trattati di pace privi dell'avallo della comunità, cita Plat. *Leg.* 955c ove si prevede la pena di morte dei singoli. E se Bowie riconosce che l'immagine di Diceopoli da lui contrapposta alla vulgata è considerata «from the viewpoint of the community» (p. 34), è proprio questo punto di vista che il testo non ci permette di assumere, screditandolo costantemente e inequivocabilmente.

<sup>40</sup> Vd. in particolare le considerazioni di DOVER 1972, 88; NEWIGER 1980, 223; FISHER 1993, 39-41; ZUMBRUNNEN 2012, 14 e 90.

approda anche alla perfetta convergenza dei due atteggiamenti che esprimono la devozione esclusiva a queste due realtà, occupando spazi valoriali opposti, la virtù del patriottismo e il vizio dell'egoismo.

L'avvio del progetto si dispiega con la declinazione peculiare – fra le più brillanti perché limpidamente dedotta dall'azione drammatica – di un tema essenziale del teatro aristofanescò, dove l'appropriazione del benessere da parte del protagonista non subisce mai remore di carattere etico<sup>41</sup>, ma si ispira a uno spregiudicato *Machtwille*, e dove d'altra parte la gratificazione può restare individuale o riverberarsi sulla collettività mantenendo la medesima raffigurazione<sup>42</sup>: un paradigma illustrato dalla profonda affinità tra il finale della *Pace*, in cui la ierogamia di Trigeo con Opora suggella la felicità universale, e quello degli *Uccelli*, che con la ierogamia di Pistetero con Basileia sancisce la tirannide cosmica dell'uomo.

Non ha senso neppure affermare che il successo di Diceopoli si risolve nell'esibizione degli stessi vizi che venivano rimproverati alla città<sup>43</sup>, cioè soprattutto nella sfrontata cura dell'interesse privato, vizio endemico nel potere demagogico e negli ingranaggi democratici sussidiari del potere dei demagoghi: in realtà, se il loro individualismo è stigmatizzato sul piano etico come una perversione del mandato politico, quello del protagonista si confronta con l'investimento primario dell'io su se stesso, una gigantesca ed euforica iperbole del principio di conservazione<sup>44</sup>: in tal senso nessuna corrispondenza ironica è praticabile. Ne deriva che sono altrettanto inutili (prima che, a mio parere, sfocate) le difese che di Diceopoli hanno tentato Edmunds e MacDowell, soprattutto a proposito dell'episodio di Dercete, a prima vista il

<sup>41</sup> Si pensi alla *poneria*, definita tratto assiologico dell'eroe comico nell'indagine pionieristica di WHITMAN 1964, 29-36.

<sup>42</sup> L'alternativa dipende in sostanza dal considerare il bene desiderato come una risorsa limitata o illimitata: nel caso degli *Acarnesi* sembra che la consideri limitata il Coro in una battuta che avalla, o almeno registra come fatto oggettivo, non investendolo di alcuna negatività, l'individualismo di Diceopoli: «ormai ha assaporato il piacere della pace, e sembra che non voglia farne parte a nessuno» (vv. 1037-1039).

<sup>43</sup> FISHER 1993, 44; FOLEY 1988, 45.

<sup>44</sup> Vd. PADUANO 2005, 202.

più sconcertante, perché Diceopoli rifiuta di fare partecipe dei benefici della pace un contadino come lui, che per causa della guerra ha subito danni anche maggiori, venendo privato dei suoi preziosissimi buoi. La risposta di Diceopoli, limpida e glaciale, οὐ δημοσιεύων τυγχάνω («non svolgo servizi pubblici» v. 1030), riafferma l'estraniamento dalla polis come giustificazione necessaria e sufficiente del comportamento del protagonista; se tuttavia volessimo cercare una motivazione del rifiuto pertinente alla vittima, basterà tenere presente che Dercete è, come tutti i cittadini ateniesi, responsabile di non essersi sottratto alla vessazione e alle lusinghe del potere demagogico (vv. 370-374)<sup>45</sup>.

Lo stesso varrebbe per lo sposo che invia a Diceopoli la carne del banchetto nuziale, se nel suo caso il rifiuto non fosse strumentale a rimarcare l'inattesa concessione fatta alla sposina perché «è donna, e non è responsabile della guerra» (v. 1062). La solidarietà scatta tra due estraneità alla vita politica, l'una istituzionale, l'altra creativa.

Prima ancora era stato il generale Lamaco a subire un rifiuto (vv. 623ss.) che certo non è sorprendente, non solo perché tra i due si è svolta una serrata polemica, e il finale della commedia li riserva a un incalzante confronto dialettico, ma anche perché la vittoria di Diceopoli comporta il rovesciamento dei poteri: Lamaco, che deteneva privilegi e gratificazioni edonistiche, non può adesso non essere frustrato nella sua richiesta a Diceopoli che, per sé e per la sua classe sociale, ne lamentava l'assenza.

MacDowell interpreta il finale come il luogo di una raggiunta o recuperata integrazione<sup>46</sup>, che sarebbe testimoniata dal carat-

<sup>45</sup> MACDOWELL 1983, 159-160, individuando in Dercete una figura storica (sulla base di *IG II<sup>2</sup>* 75,7 e 1698, 5-6 databili alla prima metà del IV sec. a.C.), sospetta che Aristofane gli addebitasse qualche azione specifica a favore del partito della guerra che a noi resta sconosciuta; per EDMUNDS 1980, 21 l'insistenza di Dercete sulla sua digrazia (ἀνήρ κακοδαίμων v. 1019a) susciterebbe in Diceopoli il desiderio superstizioso di allontanare dalla festa della pace un cattivo augurio (κατὰ σεαυτὸν νυν τρέπου v. 1019b «keep your misfortune to yourself» STARKIE 1909, 204). BOWIE (1982, 34) avanza l'ipotesi che l'arbitraria crudeltà nei confronti di Dercete vendichi il torto subito nella prima parte da Anfiteo, altra figura rurale.

<sup>46</sup> MACDOWELL 1983, 158; ma vd. i persuasivi rilievi di CAREY 1993, 250. Anche per EPSTEIN 2006, 56-57 «only in a State festival has Dikaiopolis gained the enjoyment he has been searching for. [...] The true comedy lies in the journey of Dikaiopolis from the

tere pubblico della cerimonia che vi si celebra (le Antesterie)<sup>47</sup> e dell'agone di cui Diceopoli si proclama vincitore: in realtà non privo di rilievo è che l'iniziativa sia assunta dalla polis, nella persona del sacerdote di Dioniso, non da Diceopoli, che si limita a goderne i benefici; anche l'appassionata dichiarazione del Coro, ravveduto a favore della pace (vv. 971-999), rende conto di un desiderio, non del suo soddisfacimento<sup>48</sup>.

Mi pare molto significativo, a questo proposito, come negli *Acarnesi* non venga mai meno l'identificazione emotiva col protagonista, inequivocabilmente e irreversibilmente fissata nella scena iniziale nella sua contrapposizione al regime demagogico e alimentata da uno sviluppo della funzione protagonista ricco e compatto, che è la caratteristica prevalente del teatro di Aristofane<sup>49</sup>: essa è peraltro rafforzata da una peculiarità di questa commedia, l'insistita sovrapposizione del personaggio al poeta, che per forza e per valore tematico non trova riscontro altrove. Tale identificazione, sostenuta in molti punti dell'azione drammatica, emerge innanzitutto quando, per giustificare l'iniziativa da lui assunta, Diceopoli annuncia agli Acarnesi un intervento apologetico in favore degli Spartani (vv. 509ss.), che si svilupperà attraverso la ripresa parodica della situazione del *Telefo* di Euripide<sup>50</sup>, ma solo dopo che lo stesso tragico avrà fornito uno strumentario patetizzante.

La via della pace passa dunque attraverso il superamento della demonizzazione del nemico. L'anticonformismo e la tolleranza che questo gesto presuppone sono parsi talora inverosimili<sup>51</sup>:

corruption of the city at war to a deep self-assertion that is manifestly absurd that he can find only in a return to the life of the city the satisfaction that he craves».

<sup>47</sup> Delle quali peraltro FISHER (1993, 42-43) richiama il carattere basilariamente individualistico.

<sup>48</sup> Al più si può ammettere con CAREY 1993, 250, una deliberata vaghezza nell'estensione della pace.

<sup>49</sup> Non sono d'accordo con chi nega a Diceopoli lo statuto di carattere unitario (vd. EDMUNDS 1980, 25; FISHER 1993, 36; EPSTEIN 2006, 49 «the comic poet himself (as Dikaio-polis) is the main character» e neppure con NUSSBAUM 2005, 171 che circoscrive la sua personalità a tratti di ordinarietà degradata.

<sup>50</sup> Sulla sua funzione scenica vd. SLATER 1987, 410-411 con le riserve di LAURIOLA 2010, 187 n. 42 e REINDERS 2001, 152-156.

<sup>51</sup> FORREST 1963, 6-7. Ma opportunamente MURRAY (1933, 31) rivendica l'alto livello di civiltà del pubblico: cinquant'anni prima con i *Persiani* era stata rappresentata una

quanto difficili e rischiosi siano è indicato dallo stesso Diceopoli (vv. 370-376). Ad esemplificazione del rischio, il protagonista cita il processo intentatogli da Cleone «a motivo della commedia dell'anno scorso» (v. 378)<sup>52</sup>: né l'intrusione del poeta è un momento occasionale, perché, al ritorno dalla visita a Euripide, Diceopoli si rivolge agli spettatori (vv. 496-507) stigmatizzando ancora Cleone come suo avversario e riscattando così il ruolo etico e paideutico della sua *trygōdia* (v. 500). Già dichiarando a Euripide, peraltro, la sua necessità di recitare coperto di cenci da tragedia la parte di Telefo che si fingeva mendico, Diceopoli aveva rivendicato uno scarto fra il Coro, destinato ad essere ingannato dalla finzione drammatica, e gli spettatori che ne sono invece consapevoli:

δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,  
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή·  
τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ,  
τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἡλιθίους παρεστάναι,  
ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω (vv. 440-444)<sup>53</sup>.

Bisogna che per oggi io passi per un mendico, rimanere quel che sono, ma sembrare diverso. Gli spettatori sappiano chi sono; i coreuti invece saranno presenti come stupidi, perché li possa prendere in giro con le mie paroline.

Più precisamente, si proietta in scena un sistema complesso, modellato su una prolungata *mise en abyme*, dove dentro la finzione costituita dallo spettacolo comico si attiva una finzione di secondo grado attraverso la forma metateatrale della parodia del *Telefo* euripideo, e dentro questa una di terzo grado che coincide con lo stratagemma di Telefo.

altissima meditazione sull'esperienza del dolore spostando il focus drammatico sui vinti, così da comunicare una solidarietà angosciata e intensa con il dolore dei nemici per un annientamento che gli Ateniesi stessi avevano loro inflitto, e con la connotazione di Dario, lo sconfitto di Maratona, come sovrano magnanimo e ideale.

<sup>52</sup> Sui vari livelli di identificazione tra Diceopoli e il poeta comico vd. HUBBARD 1991, 43-47; DOBROV 1995, 82-83; EDMUNDS 1980, 9; MACDOWELL 1995, 77-78. TRELAWNY-CASITY 2008, 2 pone in relazione la minaccia di Diceopoli di «insultare» (λοιδορεῖν v. 38) in assemblea chiunque rifiuti di discutere la pace con la missione poetica del poeta che «by speaking abusively» (εἴποι κακὰ πολλά v. 649) continuerà a parlare in commedia di cose giuste (v. 655).

<sup>53</sup> Vd. in dettaglio LAURIOLA 2010, 185-192.

Per quanto riguarda i rapporti tra questa mirabile costruzione speculare e il motivo della pace, risulta sfocata – credo – la lettura di Forrest, secondo cui la mimesi parodica elide ogni possibilità di un intento di seria denuncia sui responsabili della guerra<sup>54</sup>, e anche quella di Foley, che lega l'*exemplum* mitico non alla vicenda di Diceopoli, che considera screditata, ma a quella del poeta<sup>55</sup>: una divaricazione non illuminata dal testo, per quanto da parte di altri critici si sia cercato di fondarla su una stravagante interpretazione della parabasi, in cui Aristofane, tutt'al contrario di Diceopoli, propugnerebbe la continuazione della guerra<sup>56</sup>.

Il passo in questione attribuisce al Gran Re di Persia l'opinione che

τούτους γὰρ ἔφη τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους γεγενῆσθαι  
καὶ τῷ πολέμῳ πολὺ νικήσειν τοῦτον ξύμβουλον ἔχοντας.  
Διὰ τοῦθ' ὑμᾶς Λακεδαιμόνιοι τὴν εἰρήνην προκαλοῦνται  
καὶ τὴν Αἴγιναν ἀπαιτοῦσιν· καὶ τῆς νήσου μὲν ἐκείνης  
οὐ φροντίζουσ', ἀλλ' ἵνα τοῦτον τὸν ποιητὴν ἀφέλωνται  
(vv. 650-654).

<sup>54</sup> «The speech is parody from start to finish. We cannot with confidence take it seriously at any level and, without clear guidance from the *parabasis*, we should automatically assume that the audience would take it as a joke at every level» FORREST 1963, 8-9; per una diversa interpretazione dell'impatto parodico vd. MACDOWELL 1983, 149-150. Per CAREY (1993, 256) la scelta della mimesi parodica produceva l'effetto di ricordare al pubblico che «this account of the war is fantasy rather than fact».

<sup>55</sup> FOLEY 1988, 37-38; ma vd. le obiezioni di MOORTON 1999, 36. Nell'insieme il saggio di Foley è un'analisi sottile dei meccanismi teatrali e metateatrali, che vengono suggestivamente posti a confronto con i tratti distintivi dell'*epic theater* di Brecht (pp. 44-45): resta in ombra, tuttavia, l'opposto atteggiamento dei due autori verso la tradizione teatrale, per Aristofane di adesione entusiastica, per Brecht di polemica e sconfessione.

<sup>56</sup> Vd. CAREY 1993, 261; BOWIE 1982, 40; SIDWELL 2009, 118 «the statements on behalf of — and then by (659f.) — the parabolic poet are embedded in a comic discourse which, albeit humorously, *supports* the continuation of the war». Non persuasiva neppure la lettura di MOORTON 1999, 45, che arruola senz'altro l'Aristofane della parabasi nel partito della guerra nel caso la negoziazione avesse coinvolto la strategica Egina («the abdication of Athenian *arche*, entirely too high a price for a patriot like Aristophanes to accept»), mentre con pragmatico tatticismo gli fa accettare la pace qualora la negoziazione comportasse solo la revoca dell'embargo di Megara. La scarsa attrattiva delle proposte di pace spartane del 425 (Thuc. IV 15, 17-22, 41) troverebbe indizi anche nella rinuncia ad enfatizzarne la portata politica nei *Cavalieri*; vd. WORTHINGTON 1987, 56-67.

Sosteneva infatti che questi uomini, [*scil.* gli Ateniesi] con lui erano diventati di gran lunga migliori e prendendolo a consigliere avrebbero senz'altro avuto la meglio nella guerra. È per questa ragione che gli Spartani stanno trattando per la pace, e vi chiedono Egina<sup>57</sup>. Dell'isola non gliene importa nulla, ma vogliono prendersi il poeta. Voi non lo lascerete andare però, e lui continuerà a sostenere la giustizia nelle sue commedie.

Per quanto poco perspicua risulti la natura dei rapporti tra il poeta ed Egina<sup>58</sup>, è evidente che la strategia argomentativa sottesa alla *boutade* dal tono iperbolico<sup>59</sup> sceglie di affidarsi «proprio alla viscerale ostilità antispertana di cui la commedia sembra invece auspicare la fine»<sup>60</sup> e nel quadro di una brillante apologia autoriale il poeta si trasforma nel più saldo strumento di vittoria militare. Del resto non si vede come sia possibile scambiare per *volontà* di guerra un *pronostico* burlesco messo in bocca al monarca persiano, considerato arbitro e terzo, e intendere come incitamento al rifiuto delle trattative la richiesta che la comunità confermi o piuttosto ricambi il rapporto di appartenenza affettiva che il poeta manifesta con la sua attività teatrale e con i valori etico-politici che in essa vengono investiti.

A mio parere la divergenza essenziale che emerge tra la parabasi e la trama comica è quella che strutturalmente spetta alle parabasi: un ritorno provvisorio e controllato dal regime della fantasia onnipotente al presente storico-sociale: in esso lo stato di guerra si identifica con lo *status quo*, una realtà non suscettibile di essere risolta da un magico colpo d'ala, con la quale la polis

<sup>57</sup> Se questi versi sembrano sottendere una recente proposta di pace spartana con una clausola che imponeva il ripristino dell'autonomia dell'isola (vd. KAGAN 1974, 82-83) e la restituzione dei territori egnetici assegnati nel 431 a.C. a cleruchi ateniesi (su cui Thuc. II 27, 1; Plut. *Per.* 34, 2), il silenzio di Tucidide in proposito non lascia dubbi che a questi tentativi non fu dato seguito.

<sup>58</sup> Sulle varie ipotesi messe in campo fin dagli esegeti antichi vd. IMPERIO 2004, 135-137.

<sup>59</sup> Riconosciuto per tale da FORREST 1963, 4, (vd. anche HEATH 1987, 19), che tuttavia aggiunge: «a joke, of course, but hardly the joke a pacifist would choose»: queste parole ci richiamano all'improprietà di definire la posizione di Aristofane con un termine che in assoluto escluda la guerra dall'orizzonte delle relazioni umane (vd. *supra*).

<sup>60</sup> GRILLI 1992, 84.

deve fare i conti, confinando nell'esperienza artistica il sogno di evaderne<sup>61</sup>.

### La *Pace*

Rappresentata alle Dionisie del 421 pochi giorni prima che effettivamente la fase archidamica della guerra si concludesse con la pace di Nicia<sup>62</sup>, la *Pace*, risente di un diffuso sentimento di speranza e di un clima non conflittuale: solo a posteriori le cupe riflessioni di Tucidide (V 26) metteranno in luce la fragilità di quella che si rivelerà ben più breve della più breve fra le *σπονδαί* offerte a Diceopoli e che lo storico giudicherà non idonea neppure a interrompere il periodo bellico considerato nel suo complesso<sup>63</sup>.

Per quanto il desiderio di pace del protagonista Trigeo, nome parlante che indica l'appartenenza alla stessa classe rurale di Diceopoli<sup>64</sup>, sia destinato a rivelarsi concorde a quello della collettività, l'iniziativa da lui presa per realizzarlo è marcata da tratti che

<sup>61</sup> «Critical of the city's policies in the war, the poet nonetheless shows here he is not a pacifist who advocates peace at any price; nor does his critique of the city's policies indicate any disloyalty to Athens. He views his role not as revolutionary, but as didactic» (HUBBARD 1991, 52). Sulla dimensione ambigua e pulsionale del pacifismo comico vd. GRILLI 1992, 38-40 e il netto *distinguo* di SOMMERSTEIN 2009, 235-236: «Aristophanes neither believed, nor wished his audience to believe, that war was invariably, or even usually, a terrible evil to be avoided at all costs; and [...] that even when Sparta was the enemy, nothing in any of his plays suggests that he would have accepted a peace that did not leave Athens free to maintain her empire and indeed [...] to expand it».

<sup>62</sup> Thuc. V 20 Αὐται αἱ σπονδαὶ ἐγένοντο [...] ἐκ Διονυσίων εὐθὺς τῶν ἀστικῶν.

<sup>63</sup> Sul versante opposto rispetto a una consolidata linea esegetica, SICKING (1967, 123-124 = 1998, 83-84) riconosce i tratti dell'utopia nel quadro di felicità universale che si va coagulando intorno a una astratta dimensione agreste, il cui declino sarebbe accelerato da un pacifismo corrivo. Richiama a una prudente considerazione della contestualizzazione storica anche MOULTON 1981, 82-83: «it is unwise to infer that the progress of the negotiations had a limiting effect on Aristophanes' imagination». CHRONOPOULOS (2016, 2) sottolinea la distonia di valori e interessi economici connessi al passaggio tra pace e guerra che questo «social drama» problematizza sulla scena.

<sup>64</sup> Derivato da τρυγ- (τρύγη "vedemmia", τρύξ "mosto", etc.), il nome Τρυγαῖος significa infatti 'vignaiolo' (vd. ΚΑΝΑΒΟΥ 2011a, 98-99 che ne segnala l'assonanza anche con τρυγῶδια, p. 99). Al pari di Diceopoli (vv. 595ss.), anch'egli come cittadino è un combattente, passibile come lui di essere richiamato alle armi senza preavviso (*Ach.* 1065, *Pax* 1178-1186).

ne enfatizzano l'isolamento, definendolo per bocca di un servo «pazzo di una forma nuova di pazzia» (v. 54)<sup>65</sup>:

δί' ἡμέρας γὰρ εἰς τὸν οὐρανὸν βλέπων  
ὥδι κεχηνῶς λαιδορεῖται τῷ Διὶ  
καὶ φησιν· “ὦ Ζεῦ, τί ποτε βουλευεῖ ποιεῖν;  
Κατάθου τὸ κόρημα· μὴ ἴκκορει τὴν Ἑλλάδα” (vv. 56-59).

Tutto il giorno sta a bocca aperta a guardare il cielo,  
e insolentisce Zeus: “O Zeus, che vuoi fare di noi?  
Metti via la scopa, non spazzare via la Grecia!”<sup>66</sup>.

È significativo che «insolentisce» (λαιδορεῖται)<sup>67</sup> connoti parimenti l'aggressività verbale che contrapponeva Diceopoli (*Ach.* 38) agli avversari a vario titolo responsabili della guerra<sup>68</sup>: da un dibattito serrato senza esclusione di colpi, nel clima bruciante del conflitto politico, contro un'autorità guerrafondaia e militarista, la prospettiva ora si allarga a un orizzonte di universalità cosmica e la riflessione sulla guerra e sulla pace assurge a una dimensione metafisica approdando nella sede suprema dei valori senza dismettere asprezza e radicalità dei toni: Zeus stesso è accusato di essere il responsabile della carneficina bellica<sup>69</sup>. Un appello al divino che ne evidenzia la problematicità richiamando alla no-

<sup>65</sup> Sulla peculiare deviazione dalla normalità da cui si innesca l'energia in grado di dare forma al progetto comico vd. GRILLI 2006, 178 n. 18. La *pointe* del servo: οὐχ ὄνπερ ὑμεῖς, ἀλλ' ἕτερον καινὸν πᾶνυ («non come voi, proprio in tutt'altro modo», v. 55), oltre che «a generalized abuse of the audience» potrebbe costituire «a prophetic allusion to the various reckless behaviours denounced in detail in 605-47, 665-9» (OLSON 1998, 79), in particolare al cieco bellicismo a cui gli Ateniesi erano coartati dai loro demagoghi (cfr. v. 669); vd. anche ZUMBRUNNEN 2012, 32.

<sup>66</sup> Trad. di PADUANO 2002.

<sup>67</sup> «In this case openly calling another individual to account for his actions with the (naturally unwelcome) implication that he is in the wrong» (OLSON 1998, 79).

<sup>68</sup> Vd. *supra* p. 127-129.

<sup>69</sup> Tale è la sua χολή che, se Zeus non gli darà ascolto, si dichiara pronto a usare contro di lui uno strumento proprio della lotta politica ateniese, che comportava la rovina dell'avversario: la surreale accusa di medismo e dunque di tradimento (γοάψομαι / Μηδουσιν αὐτὸν προδιδόναι τὴν Ἑλλάδα vv. 107-108), le cui pene previste comprendevano l'esilio, per evitare la pena di morte, e la confisca dei beni (HARRISON 1971, 59 e 185). Di converso, deciso a conquistarsi il favore di Ermes, Trigeo non esiterà a coinvolgere nell'accusa di cospirazione contro gli olimpi il Sole e la Luna, rei di voler consegnare l'Ellade ai barbari (vv. 403-413).

stra mente il modello euripideo<sup>70</sup> già prima che la trama comica sviluppi dettagliatamente la parodia del *Bellerofonte*<sup>71</sup>, tragedia che inscenava l'ascesa al cielo dell'eroe, già rievocata nel suo epilogo come *exemplum* di tracotanza punita in Pind. *Isth.* 7, 44-47 «ὄ τοι πτερόεις ἔρριψε Πάγασος / δεσπότην ἐθέλοντ' ἐς οὐρανοῦ σταθμούς / ἐλθεῖν μεθ' ὀμάγυριν Βελλεροφόνταν / Ζηγνός»<sup>72</sup>. Della tragedia perduta ci sono conservati frammenti che testimoniano considerazioni amare della condizione umana e della teodicea<sup>73</sup>.

Nella *Pace* la volontà del protagonista si avventura sulla strada della trasgressione religiosa, che annulla indebitamente la distanza tra l'uomo e il dio: una metafora letterarizzata, perché proprio l'itinerario vertiginoso intrapreso da Trigeo assurge a elemento propulsore della scena iniziale della commedia. Mentre la polemica di Diceopoli contro il regime ateniese si inquadrava a sua volta nella legittimità della vita sociale, l'aggressione al divino tocca qui in profondo gli equilibri valoriali<sup>74</sup> e richiede di essere esorcizzata dai meccanismi specifici del comico.

Il primo messo in atto è il repentino rovesciamento tra il sublime e il triviale, che trasforma il nobile Pegaso (γενναῖον πτερόν

<sup>70</sup> L'ipotesi avanzata da Trigeo che Zeus stia «sgranando le città» (ἐκκοκκίσας) «senza accorgersene», (λήσεις) v. 63, sollecita il confronto con la conclusione della grande requisitoria di Anfitrione nell'*Eracle* (ἀμαθής τις εἶ θεὸς ἢ δίκαιος οὐκ ἔφυσ v. 347). «Tr.'s implication, whether sincere or not, is that he is that Zeus cannot intend the result of his actions» (OLSON 1998, 79).

<sup>71</sup> Su cui in dettaglio vd. RAU 1967, 89ss. e DOBROV 2001, 90-93. Lambiccata e poco persuasiva l'interpretazione di TELÒ 2010, 308-317 che nell'intertestualità euripidea legge «a discursive medium» attraverso cui Aristofane drammatizza un punto di svolta della propria autobiografia poetica. Il motivo scatologico che percorre l'intera scena connoterebbe per LAURIOLA (2010, 111-114) indirettamente la cattiva poesia tragica in particolare euripidea, non meno che con un fulmineo scarto polemico la cattiva politica (vv. 47-48).

<sup>72</sup> Sulle diverse formulazioni gnomiche del motivo encomiastico del *non plus ultra*, secondo la definizione di THUMMER 1968, 118, vd. *ibid.* 67-81.

<sup>73</sup> Cfr. e.g. fr. 285-286 Kn., in particolare fr. 286, 7 Kn. εἰ θεοί τι δοῶσι φαῦλον, οὐκ εἰσιν θεοί.

<sup>74</sup> A differenza degli *Uccelli*, dove il conflitto investe soltanto la cruda dinamica del potere e viene lungamente preparato dalla costruzione fantastica dello stato degli uccelli, nella *Pace* costituisce un tratto strutturale della trama, marcato dall'invasione di Trigeo dell'Olimpo e dall'assillo di trovare confronto con Zeus; vd. SICKING 1967, 119 (= 1998, 80) e HUBBARD 1991, 142 n. 9.

v. 76) in uno scarabeo dell'Etna<sup>75</sup>, in ossequio a istanze economiche:

ἀλλ', ὦ μέλ', ἄν μοι σιτίων διπλῶν ἔδει  
 νῦν δ' ἄττ' ἄν αὐτὸς καταφάγω τὰ σιτία,  
 τούτοισι τοῖς αὐτοῖσι τοῦτον χορτάσω (vv. 137-139).

Avrei avuto bisogno di cibo per due, mentre con quello che mangio poi darò da mangiare anche a lui.

Anche il corto circuito stilistico alto/basso viene letteralizzato, perché la descrizione del viaggio ai vv. 154-176, compiuta da Trigeo con forte e direi sperimentale arditezza rappresentativa, è tutta sospesa tra i due poli della tensione verso la meta eccelsa e dell'irresistibile attrazione che esercita sullo scarabeo, richiamandolo verso terra, il cibo stercorario<sup>76</sup>, già motivo ossessivo dell'incipit<sup>77</sup>.

All'arrivo di Trigeo alla dimora di Zeus, il secondo movimento di esorcizzazione risiede naturalmente nel fatto che non incontra Zeus, ma Hermes, figura per eccellenza mediatrice tra l'umano e il divino (cfr. ὦ φιλανθρωπότατε καὶ μεγαλοδωρότατε δαιμόνων vv. 392-394)<sup>78</sup>, e per questo esposta a un facile degrado: se qui è rappresentato come guardiano presso la porta degli dei<sup>79</sup>, nel *Pluto* Hermes compirà all'inverso il percorso di Trigeo, disertando

<sup>75</sup> Secondo una nota favola di Esopo (*Fab.* 3 P. = 4 Ch.; *Vit. Aesop.* 135-139), lo scarabeo stercorario (κάνθαρος) era l'unico animale alato a volare presso gli dei, colpendo anche per errore la testa di Zeus con una palla di sterco (cfr. *Vesp.* 1448-1449, *Lys.* 695). Vd. SCHIRRU 2009, 100-103; HALL 2013, 294-296 e MANN 2017, 299-307 a proposito della collisione dei generi comico e tragico associati allo scarabeo e all'aquila, fautori nella favola rispettivamente di pace e di guerra.

<sup>76</sup> I fitti riferimenti scatologici che costellano la parte iniziale della commedia, osserva persuasivamente HENDERSON (1991<sup>2</sup>, 63), contribuiscono a connotare «the corruption and unnaturalness of wartime Athens», un mondo maleodorante sterile o dalla sessualità violenta (vd. p. 64).

<sup>77</sup> Come sottolinea Russo 1984, 217 con la ripresa a v. 173 dei trimetri giambici, l'ascesa al cielo corrisponde scenicamente a una discesa sulla scena con un movimento di transvolo da un lato all'altro della scena; in dettaglio vd. SLATER 2002, 117-119. Per un esame delle varie componenti paratragiche, relative al linguaggio verbale, scenico e musicale, messe in atto nella scena vd. MASTROMARCO 2012.

<sup>78</sup> Cfr. gli altri epiteti con cui Trigeo cerca di conquistarsene il favore: v. 422 ἀλεξικάκω, v. 428 ὦ θεῶν σοφώτατε, v. 429 δημιουργικῶς, v. 602 ὦ θεῶν εὐνοῦστατε.

<sup>79</sup> Un ruolo compatibile con le sue prerogative di custode delle porte e dei confini (vd. CASSIO 1985, 63; BOWIE 1993, 139).

dagli dei per portare agli uomini un messaggio minaccioso che peraltro si converte quasi subito in un'umile richiesta di impiego (vv. 1149-1170).

Ermes lo investe subito con un'aggressività che dovrebbe marcare l'indignazione per l'empietà paratragica, in un'articolata invettiva (ὦ μιὰρὲ καὶ τολμηρὲ κἀναίσχυντε σὺ / καὶ μιὰρὲ καὶ παμμίᾳρε καὶ μιὰρῶτατε, / πῶς δεῦρ' ἀνῆλθες, ὦ μιὰρῶν μιὰρῶτατε; v. 182-184) che Trigeo peraltro recepisce senza scomporsi, appropriandosene anzi in una burlesca torsione come nome del padre e del *ghenos* (vv. 185-187) prima di qualificarsi con la propria identità, ma diventa improvvisamente benigno e accondiscendente (v. 193b), quando l'uomo adduce come primo scopo del suo viaggio, prima di confessare quello vero, «portarti questa carne» (v. 192b). L'offerta, che materializza fisicamente nella dicotomia sacrificale carne-fumo la parte riservata agli officianti<sup>80</sup>, provvede a marcare la venalità e la corruttibilità del dio, una caratterizzazione, che avrà valore decisivo al momento dell'effettivo recupero della pace.

Il viaggio di Trigeo sembra destinato all'insuccesso perché – come lo informa Ermes – Zeus e le altre divinità olimpiche hanno 'traslocato', andandosene a stare lontanissimo, il più alto possibile (vv. 198-199, 207-209), abbandonando i mortali al loro destino<sup>81</sup> e anzi, lasciando il campo a Polemos<sup>82</sup>, il dio della guerra che intende polverizzare le città greche (vv. 195-219)<sup>83</sup>.

Questa notizia cambia del tutto le prospettive drammaturgi-

<sup>80</sup> Vd. OLSON 1998, 106 «Sacrifice is essentially a way of delivering food to the gods [...] so as to win their favour [...] and Tr. simply makes the process concrete». Alla luce della dicotomia sacrificale fissata dal paradigma prometeico (Hes. *Th.* 535-557), Ermes, che beneficia della carne e non del fumo del rito, assume il ruolo 'umano' che spetterebbe a Trigeo.

<sup>81</sup> Un esodo di massa degli Olimpici non sembra conoscere altri paralleli nel mito greco, come osserva BOWIE 1993, 142.

<sup>82</sup> Sulla caratterizzazione di Polemos (e di Kydoimos) non come semplici allegorie ma come reali personaggi-simbolo che prendono abbrivio dalla metafora convertita in azione teatrale vd. le osservazioni di NEWIGER 1957, 111-122.

<sup>83</sup> Sulle valenze metaforiche, culinarie, sessuali o relative a danni fisici messe in campo dalla costellazione di τριβεῖν e suoi composti (vv. 8, 27, 231, 246, 259, 265, 269, 282, 355, 369) che associano la 'festa' di Polemos con quella dello scarabeo nella prima scena vd. MOULTON 1981, 89.

che, giacché il conflitto con Zeus viene meno non solo a causa della sua assenza, ma perché risultano infondate le certezze di Trigeo al momento di intraprendere il viaggio: Zeus non è il responsabile della guerra e la condanna, secondo quanto riferito da Hermes. Motivo della sua scomparsa è proprio la collera nei confronti di entrambe le parti belligeranti che si ostinano a rifiutare la pace, fidando stolidamente nelle situazioni di prevalenza in cui volta a volta si trovano, e che nella loro stessa successione rivelano il proprio carattere illusorio:

ὅτι ἡ πολεμεῖν ἤρεισθ' ἐκείνων πολλάκις  
 σπονδὰς ποιοῦντων· κεί μὲν οἱ Λακωνικοὶ  
 ὑπερβάλοιτο μικρόν, ἔλεγον ἂν ταδί  
 “ναὶ τῶ σιῶ, νῦν Ὀττικίων δωσεῖ δίκαν”.  
 Εἰ δ' αὖ τι πράξαιτ' ἀγαθόν, Ἀττικωνικοί,  
 κἄλλοιεν οἱ Λάκωνες εἰρήνης πέρι,  
 ἐλέγετ' ἂν ὑμεῖς εὐθύς: “ἔξαπατώμεθα,  
 νῆ τὴν Ἀθηνᾶν.” – “Νῆ Δί, οὐχὶ πειστέον. –  
 Ἥξουσι καῦθις, ἦν ἔχωμεν τὴν Πύλον”(vv. 211-219).

Per quante occasioni di tregua vi abbiamo dato, voi avete sempre preferito fare la guerra. Se i Laconici prendevano appena un qualche vantaggio, dicevano subito: “Per i Dioscuri, l’Attichetto ce la pagherà”. Se qualcosa andava bene a voi Atticonici, e gli Spartani venivano a proporre la pace, voi subito dicevate: “È un inganno, per Atena”. “Non dobbiamo dargli retta. Torneranno, se teniamo Pilo”.

Diagnosi che riceve l’avallo entusiastico di Trigeo: ὁ γοῦν χαρακτηρὸς ἡμεδαπὸς τῶν ῥημάτων («le nostre precise parole», v. 220).

Parimenti si richiama a cause esclusivamente umane l’origine della guerra<sup>84</sup> sviscerata nel successivo discorso di Hermes (vv. 603-648)<sup>85</sup>, che la attribuisce a una serie di intrighi miserabili, agenti con effetto domino; prima l’interesse privato di Pericle, timoroso di essere coinvolto in uno scandalo che colpiva Fidia; poi l’interesse degli alleati di Atene ad essere sgravati del tributo corrompendo i capi spartani; poi la vessazione di quegli stessi

<sup>84</sup> Vd. ZUMBRUNNEN 2012, 24-25.

<sup>85</sup> Su cui vd. la puntuale analisi di CASSIO 1985, 87-103.

alleati da parte dei demagoghi. Questa catena, le cui cause si coagulano intorno a due persone con diversi livelli di responsabilità nel tempo, conferisce al conflitto la marca di un sinistro automatismo universale:

ὡς δ' ἄπαξ τὸ πρῶτον ἄκουσ' ἐψόφησεν ἄμπελος  
καὶ πίθος πληγείς ὑπ' ὀργῆς ἀντελάκτισεν πίθῳ,  
οὐκέτ' ἦν οὐδεὶς ὁ παύσων, ἦδε δ' ἠφάνιζετο (vv. 612-614).

Così una volta che involontariamente una vigna si è messa a crepitare, e un'anfora urtata a prendere a calci un'altra anfora, in preda alla collera, non c'era più nessuno in grado di fermarli, e la Pace è scomparsa.

Rispetto a questo quadro rigorosamente laico<sup>86</sup>, il ruolo di Zeus si differenzia se considerato dal punto di vista ideologico o da quello drammaturgico: il primo lo qualifica come alleato di Trigeo, il secondo lo investe al contrario di una funzione ostativa al progetto umano, che approda ora al compito concreto di dissepellire la Pace dalla grotta in cui l'ha nascosta Polemos (v. 223).

Quando infatti Trigeo si dispone alla fase operativa («vediamo allora come fare a togliere queste pietre» v. 361), alla guida del Coro appena entrato, che ha manifestato un'allegria incontenibile e a fatica repressa, ecco che irrompe in scena Hermes, replicando la sua iniziale accoglienza aggressiva, compreso lo *Stichwort* *μιαρέ* (v. 362), e richiamandosi all'autorità superiore:

ἄρ' οἴσθα θάνατον ὅτι προεῖφ' ὁ Ζεὺς ὅς ἂν  
ταύτην ἀνοούτων εὐρεθῆ; (vv. 371-372)

Non sai che Zeus ha comminato la morte a chi viene sorpreso a dissepellirla?

L'azione che parrebbe avviata ad ripiegarsi su stessa, perché Hermes, sordo alle suppliche di Trigeo e del Coro di non riferire l'iniziativa tentata, si limita a ripetere il suo espresso obbligo di

<sup>86</sup> Risulta nel complesso sfocata l'interpretazione di Cassio 1985, 30, secondo cui la guerra sarebbe contemporaneamente l'effetto della volontà divina e di azioni umane, sul modello della doppia motivazione che Lesky 1961, 4 nel suo fondamentale studio adotta per l'epos omerico.

denuncia (vv. 380-381), riceve un'improvvisa svolta quando la richiesta si converte in corruzione: il dio si piega cedendo infine non alle iperboliche promesse di sacrifici e privilegi di culto (vv. 416-422) ma all'offerta di una coppa per libare, un gesto simbolico che egli prontamente traduce in offerta venale: «Ahimè, quanto sono sensibile... agli oggetti d'oro» (v. 425).

A quel punto il lavoro può cominciare con il fattivo sostegno<sup>87</sup> dello stesso Hermes dopo la composizione economica del conflitto con Trigeo<sup>88</sup>; l'ombra minacciosa di Zeus scompare definitivamente dall'orizzonte della commedia, dopo avere esercitato la sola funzione di conservare all'azione di Trigeo il respiro e la tensione dell'avventura trasgressiva. Non essendo infatti verisimile che Zeus si sia trasformato *ex abrupto* in un partigiano della guerra<sup>89</sup>, il suo interdetto al recupero della Pace lo qualifica piuttosto come il garante del principio di realtà che sanziona la sua impotenza al riguardo<sup>90</sup>: proprio per questo si è ritirato «il più in alto possibile, per non vedervi più combattere e non sentire più le vostre preghiere» (vv. 207-209).

Doppia è dunque la recessione del divino che innerva la commedia<sup>91</sup>: la prima in quanto si adegua suo malgrado alle perverse intenzioni degli uomini (vv. 211-212), la seconda per l'inefficacia delle minacce, che non sono in grado di impedire l'intervento risanatore.

<sup>87</sup> Indirizzano in tal senso i pressoché speculari inviti al coordinamento dell'azione rivolti dal Coro a Trigeo (πρὸς τὰδ' ἡμῖν, εἴ τι χρὴ δρᾶν, φράζεε κἀρχιτεκτόνει v. 305) e a Hermes (σὺ δ' ἡμῖν, ὦ θεῶν σοφώτατε, / ἅττα χρὴ ποιεῖν ἐφεστῶς φράζεε δημιουργικῶς vv. 428-429).

<sup>88</sup> «Hermes' actions here thus set something of a divine seal on Trygaeus' liberation of Peace» (Bowie 1993, 142).

<sup>89</sup> Né tanto meno, come vorrebbe OLSON 1998, 148, nel virtuale *alter ego* di Polemos. Ma l'equivoco è di antica origine, se *Schol* 236c V (p. 42 Holw.) ricorda che il magniloquente ingresso in scena del dio della guerra è attribuito da alcuni commentatori a Zeus (τινὲς φασὶ τὸν Δία ταῦτα λέγειν).

<sup>90</sup> Di conseguenza, credo che debba essere ridimensionato il pur suggestivo parallelismo con la situazione del *Prometeo*, a cui indirizzerebbe in particolare il v. 320 che, intuito da ALBINI 1971, 24 (vd. anche CASSIO 1985, 29-30 e OLSON 1998, 135-136), è stato ben approfondito da MOROSI 2013, 61-96.

<sup>91</sup> A Trigeo non resta che adattarsi a un ambiente più basso e di second'ordine in cui trova a operare, con Hermes, un dio-servo e con Polemos, una personificazione; CASSIO 1985, 54-56; OLSON 1998, XXXIX-XL.

Il potere degli dei, che negli *Uccelli* verrà attaccato e sconfitto dal desiderio umano di onnipotenza, qui esce silenziosamente di scena<sup>92</sup>, senza neppure suscitare dubbi inquietanti, perché il suo posto è preso da una luminosa fiducia nell'umanità: nell'individuo eroico, perché il ruolo di Trigeo si ridetermina passando dal regime riflessivo e cognitivo a quello dell'azione creativa; e più ancora nella collettività che magicamente fiorisce attorno a quella che all'inizio era apparsa una devianza, portando allo stesso livello dell'avventura celeste un coro panellenico entusiasta e collaborativo – tranne poi distinguere residui di particolarismi epicorici<sup>93</sup> e focalizzare un nucleo indefettibile di valore nell'esaltazione della classe rurale.

A differenza degli *Acarnesi*, la conquista della Pace, con la sua *hidrysis* pubblica, diventa appannaggio dell'intera comunità<sup>94</sup> che si organizza attorno al banchetto di nozze del protagonista con Opora<sup>95</sup>, preceduto dalla consegna di Theoria, della dea della festa alla *boule* ateniese (vv. 871ss.)<sup>96</sup>. Ma tale fase transizio-

<sup>92</sup> «The world imagined in *Peace* is thus one in which the traditional gods still exist but not longer have much to do with real human life» (OLSON 1998, XL). La caratterizzazione divina della Pace e delle sue compagne, Opora e Theoria, personificazioni rispettivamente della raccolta dei frutti e della celebrazione festiva, corrisponde con tutta evidenza alla loro idealizzazione iperbolica come oggetti del desiderio umano, senza nessuna implicazione di potere.

<sup>93</sup> Per l'oscillazione tra ottica ateniese e ottica panellenica nella fluida identità drammatica del Coro che da gruppo indifferenziato (v. 302 ὦ Πανέλληνες, cfr. 292 ὠνδρες Ἕλληνες), dopo il dissotterramento della Pace si identifica stabilmente con un gruppo di contadini (v. 508 αὐτοὶ δὲ μόνοι [...] οἱ γεωργοί, vv. 562-563) cui si rivolge Ermes (v. 603) nell'epirrema dedicato a un quadro eziologico dell'origine tutta umana della guerra, per approdare infine a un'esplicita assimilazione ai contadini ateniesi (1034-1036), vd. DOVER 1972, 138-139 e ZUMBRUNNEN 2012, 35-36: «the spectators are invited, encouraged, prompted to consider themselves alternately as humans, as Greeks, and as Athenians (and even, as the chorus transforms into a group of farmers, particular sort of Athenians). [...] But the inability of the chorus-as-all-Greeks to rescue Peace seems to mock panhellenism as ineffectual. It is a typical Aristophanic outcome: everything is mocked, yet we end with a celebration of liberation [...] a kind of freedom from the stultification of political identities that normal political argument involves».

<sup>94</sup> NEWIGER 1980, 227. La dimensione panellenica di Trigeo è del resto invocata esplicitamente dal protagonista stesso o dagli altri personaggi in numerose occasioni (vv. 58-59, 62-63, 104-106, 435-436, 865-867, 1320-1321).

<sup>95</sup> Vd. CASSIO 1985, 137.

<sup>96</sup> Per una ricostruzione della messa in scena vd. SLATER 2002, 127-128 che interpreta il passaggio di Theoria condotta per mano da Trigeo verso l'orchestra come un

nale dalle logiche della guerra a quelle della pace è correlata da una dichiarata tensione sociale connessa al bilancio tra perdite e guadagni delle parti implicate in pace e in guerra<sup>97</sup>: nel sovvertimento dei valori che il nuovo ordine sancisce, perdono prestigio simbolico e pregio economico i personaggi e gli oggetti di guerra<sup>98</sup>; anche Trigeo, come Diceopoli, finisce per promuovere una strategia monopolista sui vantaggi ottenuti, stabilendo un criterio di ammissione al godimento dei beni e allo spazio ad esso collegato che conosce come discriminante la nuova proiezione valoriale<sup>99</sup>.

### *Lisistrata*

Dieci anni dopo, *Lisistrata* ripropone la volontà e la speranza di pace in un contesto all'apparenza impraticabile<sup>100</sup>, enormemente deteriorata com'è Atene dal disastro siciliano, dalle manovre di Alcibiade, dalle interferenze persiane<sup>101</sup>.

Ma l'ateniese Lisistrata, con la fondamentale adesione della

espediente per rinsaldare spazio drammatico e Atene reale: «while the play then focuses relentlessly on the here and now of the performance, Theoria looks forward to the opening out of peace to encompass the whole world at the end» (p. 128).

<sup>97</sup> Vd. CHRONOPOULOS 2016, 2-4.

<sup>98</sup> Il passaggio tra il codice semiotico della guerra a quello della pace comporta anche una rifunzionalizzazione o risemantizzazione degli oggetti d'uso fondate su una valutazione tutta economica, su cui vd. CAMEROTTO 2007, 131-138.

<sup>99</sup> Nella sintassi della scena attica il criterio monopolista che dà diritto all'accesso allo spazio (e ai beni) del protagonista è innanzitutto spaziale: non a caso anche ai vantaggi tutti privati promossi dalla pace, come ad es. il banchetto nuziale, il discrimine sarà l'accesso alla casa di Trigeo, attraverso la porta (vd. POE 1999, 206) che costituisce «l'epicentro visivo e simbolico» del conflittuale rapporto oppositivo dentro *vs* fuori: MOROSI 2018, 89-91.

<sup>100</sup> «Aristophanes betrays here and there, perhaps unwittingly, his awareness that Athens is engaged in a struggle for survival» WESTLAKE 1980, 41, ma vd. 38-43; NEWIGER 1980, 235 considera la riflessione della *Lisistrata* orientata sui problemi della concordia interna piuttosto che sullo scacchiere internazionale (così anche ZIMMERMANN 2001, 280) e disseminata, secondo lo stesso Westlake (pp. 44-54), in un reticolo di allusioni a singole vicende e situazioni ateniesi.

<sup>101</sup> Il tema della *soteria* della città doveva essere dominante nella politica del tempo se Tuciddide (VIII 2) retrospettivamente annota che gli Ateniesi disperavano in quel frangente di potersi salvare; vd. BEARZOT 2013, 113-115; TUCI 2013, 39-40, 128; FARAONE 1997, 55-58.

spartana Lampitò, trova un piano di lotta vincente<sup>102</sup>, le donne si rifiuteranno ai loro uomini finché questi non accetteranno di patteggiare la pace<sup>103</sup>, un ricatto che si definisce attraverso il canonico scambio di mezzo e fine tra le due parti: le donne che hanno per fine la pace, usano come mezzo il desiderio sessuale degli uomini, mentre gli uomini, che hanno per fine il recupero della gratificazione sessuale, accettano loro malgrado come mezzo la trattativa per la pace.

Come rilevato da Paduano<sup>104</sup>, questo sistema relazionale non si rivela in realtà simmetrico perché, se piena e autentica è la strumentalizzazione degli uomini che perfino nella grande scena della conciliazione alle ragioni politiche di Lisistrata<sup>105</sup> rispondono solo con espressioni quasi inarticolate di concupiscenza<sup>106</sup>, le donne invece proiettano nel loro 'mezzo' un fortissimo investimento emotivo. Basti pensare alle potenti resistenze che nella comunità femminile incontra il progetto di Lisistrata, sia nella fase della sua concezione – dove la prima reazione che incontra è il sinistro slogan del partito della guerra, ὁ πόλεμος ἐρπύτω («continui la guerra!» v. 129; cfr. *Eq.* 673) – sia, e più, nella sua messa in opera, quando una dopo l'altra tre donne cercano di eludere la sorveglianza ricorrendo a pretesti per riunirsi ai loro mariti.

<sup>102</sup> Come annunciato dalla protagonista stessa «ὄλης τῆς Ἑλλάδος / ἐν ταῖς γυναιξίν ἐστιν ἡ σωτηρία» (vv. 29-30) e ricorrente con insistita frequenza in punti cruciali dell'esposizione del suo piano (κοινή σώσομεν τὴν Ἑλλάδα v. 41, ἡμῖν εὐθὺς ἔδοξεν σῶσαι τὴν Ἑλλάδα v. 525, cfr. πολέμου καὶ μανιῶν ὄυσαμένης Ἑλλάδα καὶ πολίτας vv. 342-343).

<sup>103</sup> Se per la rinuncia agli elementi soprannaturali presenti negli *Acarnesi* e nella *Pace*, l'azione di *Lisistrata* risulta «less fantastic and impossible» (NEWIGER 1980, 231), l'assemblea panellenica delle donne rifrange nei suoi esiti la stessa strategia di creatività taumaturgica.

<sup>104</sup> PADUANO 1981, 13-36 (in particolare p. 16).

<sup>105</sup> Nel discorso ai vv. 1125 sgg. – «serious and persuasive» (HENDERSON 1987, 196 e vd. anche 1980b, 212) – culmina l'idealizzazione della protagonista, su cui restano ancora fondamentali le osservazioni di MURRAY 1933, 178-179. Ne percorre un aspetto peculiare, la devozione alla comunità, RECKFORD 1987, 304-308.

<sup>106</sup> Con la sola eccezione dell'intervento dell'Ateniese a v. 1147, che comunque documenta l'incomprensione maschile delle idealità proclamate dalla protagonista, perché si associa con miope particolarismo all'accusa di ingratitudine rivolta agli Spartani, mentre Lisistrata subito dopo ne rintuzzerà la pretestuosità imputando la stessa accusa agli Ateniesi (vv. 1149-1156).

In ambedue le situazioni Lisistrata fronteggia vittoriosamente la minaccia, ma è rilevante che nella seconda renda omaggio al sentimento comune con un plurale, βινητιῶμεν «moriamo dalla voglia» (v. 715)<sup>107</sup>, di cui, pur non coinvolta di persona, riconosce l'universalità. Nella stessa occasione, è addirittura costretta a ricordare alle sue compagne che il loro desiderio (πόθος) è condiviso dagli uomini, quando proprio l'incoercibilità del desiderio maschile era fondamento e garanzia del piano delle donne:

παύσασθε τῶν τερατευμάτων.  
 Ποθεῖτ' ἴσως τοὺς ἄνδρας; ἡμᾶς δ' οὐκ οἶει  
 ποθεῖν ἐκείνους; Ἀργαλέας γ' εὖ οἶδ' ὅτι  
 ἄγουσι νύκτας. Ἄλλ' ἀνάσχεσθ', ὦγαθαί,  
 καὶ προσταλαιπωρήσατ' ἔτ' ὀλίγον χρόνον (vv. 762-766).

Piantatela con queste fandonie. Avete desiderio dei vostri uomini: ma pensate che loro non ne abbiano? Sono sicura che le loro notti sono angosciose. Resistete e sopportate ancora un poco.

Peraltro il πόθος femminile preesisteva al piano stesso, giacché Lisistrata aveva esposto l'imprescindibile bisogno di pace con queste parole:

τοὺς πατέρας οὐ ποθεῖτε τοὺς τῶν παιδίων  
 ἐπὶ στρατιᾶς ἀπόντας; Εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι  
 πάσαισιν ὑμῖν ἐστιν ἀποδημῶν ἀνὴρ (vv. 99-101).

Non avete desiderio dei padri dei vostri bambini, che sono lontani, in guerra? So bene che tutte voi avete i vostri uomini lontani<sup>108</sup>.

Come è stato notato<sup>109</sup>, la dinamica argomentativa evidenzia una smagliatura dell'azione drammatica – lo sciopero sessuale per essere efficace ha bisogno di colpire uomini *presenti* – pur di affermare il principio della guerra distruttrice del sistema familiare e affettivo, sottolineato ai vv. 591-592:

<sup>107</sup> Si tratta di neologismo comico coniato per analogia con verbi in -(ι)ᾶν che connotano malattie; vd. RUTHERFORD 1881, 153.

<sup>108</sup> Sul lessico e il ruolo del desiderio nella commedia vd. ROBSON 2013, 258-261.

<sup>109</sup> VAIÒ 1973, 370.

εἶθ' ἡνίκα χρῆν εὐφρανθῆναι καὶ τῆς ἥβης ἀπολαῦσαι,  
μονοκοιτοῦμεν διὰ τὰς στρατιάς.

Quando avremmo potuto essere felici e goderci la nostra giovinezza, per colpa della guerra siamo costrette a dormire sole.

In questa prospettiva si chiarisce una battuta di Mirrina che prelude la scena di seduzione col marito Cinesia, a torto intesa come un semplice vezzo della civetteria<sup>110</sup>:

φιλῶ φιλῶ γὰρ τοῦτον· ἀλλ' οὐ βούλεται  
ὑπ' ἐμοῦ φιλεῖσθαι. Σὺ δέ με τοῦτω μὴ κάλει (vv. 870-871)<sup>111</sup>.

Io gli voglio bene, certo, ma è lui che non vuole lasciarsene volere.  
Non farmi andare da lui.

Sono i maschi che, ostinandosi a perpetuare la guerra, attuano nei confronti dell'eros una negazione profonda e strutturale, mentre le donne mettono in essere una negazione strategica e provvisoria (ἀλλ' ἀνάσχεσθ', ὦγαθαί, / καὶ προσταλαιπωρήσατ' ἔτ' ὀλίγον χρόνον «resistete e sopportate ancora *un poco*» è l'incoraggiamento decisivo di Lisistrata ai vv. 765-766), una via paradossale per giungere alla sua trionfale restaurazione<sup>112</sup>.

L'astinenza propugnata da Lisistrata, in quanto volontaria, e

<sup>110</sup> Civetteria e seduzione che è ingiustificato attribuire – come HENDERSON 1987, 177 – all'ambiente delle etere piuttosto che a quello familiare; su questa linea si inoltra la tesi più argomentata, ma non persuasiva, di CULPEPPER STROUP 2004, 42-49, secondo cui il momento cruciale della presunta «hetairization» delle mogli ateniesi sarebbe costituito dal giuramento delle donne (vv. 193-237) che trasformerebbe la commedia in un «fantastic, political *Hetärensymposion*» (p. 41). Più convincente FLETCHER (2012, 224-240) che associa la distorsione dei paradigmi nell'articolazione della performance del giuramento alle peculiari trasformazioni sociali messe in atto. Quanto al lavoro di FARAONE (2006, 207-223), credo che la sua speciosa quanto semplificatoria polarizzazione tra le giovani mogli come «sex-crazed "whores"» vs le anziane del semicoro intese come modello di eroismo civico (pp. 212-214) e il doppio ruolo della stessa eroina comica «as an enterprising courtesan and madam» (p. 209) mi esoneri dal discuterlo nei dettagli.

<sup>111</sup> Vd. l'illuminante commento di WHITMAN 1964, 209: «all that she means is that her husband, merely by being male, stands with the belligerents as a violator of the total vision, peace-love-home. If he will not settle for the whole, he can do without the part».

<sup>112</sup> Sul profilo controllato, funzionale allo spazio civico, dell'eros messo qui in campo vd. KONSTAN 1993, 436-440.

non subita come una fatalità<sup>113</sup> si connota quindi come una trasgressione della legge di natura, prima ancora che come un atto sovversivo alla norma sociale che ratificava con la loro esclusione dal corpo politico una piena sottomissione anche al desiderio maschile<sup>114</sup>. Come nelle due commedie precedenti la trasgressione prelude e motiva il ripristino di una norma più alta e più vasta, dove «l'uomo stia accanto alla donna e la donna all'uomo» (vv. 1275-1276), un precetto che ha insieme valore assoluto e funzione simbolica dell'equilibrio sociale<sup>115</sup>.

Proprio perché fondato su un desiderio comune, il piano di Lisistrata non può strutturare la parte statutariamente agonale della commedia: l'astinenza sessuale non può neppure rivelarsi alla controparte nella sua natura progettuale perché la sua efficacia consiste nell'ambiguità prolungata in cui mantiene la controparte medesima, avvolgendola nella suggestione preparatoria dell'amplesso e prolungando i preliminari con dilazione esasperante, finché solo alla fine si esprime un rifiuto univoco. Questo scenario, che la commedia rappresenta come situazione privata nel caso di Mirrina e Cinesia, tale deve restare nella moltitudine dei casi che il progetto ha previsto – finché solo quando il disagio generalizzato ha prodotto l'istanza di una soluzione politica, al maschio è consentito di rendersi conto della 'cospirazione'<sup>116</sup> con un'espressione che riproduce il modulo tragico della respiscenza sofferente: ἄρτι νυνὶ μανθάνω («ora infine capisco», v. 1008)<sup>117</sup>.

<sup>113</sup> Vd. *infra*.

<sup>114</sup> Nell'unica reazione maschile che sia focalizzata, quella di Cinesia, l'accento non cade mai su un diritto o un privilegio negato, ma sulla sofferenza che da fisica – come tale confermata dall'araldo spartano a v. 1002 – si fa psicologica, con moduli che richiama l'infelicità tragica: *Alc.* 941, *Hipp.* 1408, *Med.* 226; vd. HENDERSON 1987, 176-177; *Id.* 1980b, 207. In termini generali il tema dell'eccitazione amorosa maschile è associato dalla Nussbaum (2005, 159-161) a una condizione di patologica debolezza rispetto ai modelli culturali e sociologici.

<sup>115</sup> «The "female intruder" of the *Lysistrata*, then moves in response to male violation of those ideal values of domestic and inter-Greek relations that encourage the survival of the oikos and of Greece as whole [...]. She has no ambitions for political power and a permanent transformation of the status quo» FOLEY 1982, 12.

<sup>116</sup> Le schermaglie di Mirrina erano state prima intese da Cinesia come moti di eccentrica irrazionalità: κάμ'ε τ' ἄχθεσθαι ποτεῖς / αὐτὴ τε λυπεῖ. «mi fai star male e soffri anche tu» (vv. 892-893).

<sup>117</sup> Cfr. Eur. *Alc.* 940 (anche *Bacch.* 1296); vd. HENDERSON 1980b, 209.

Se esiste dunque un rapporto conflittuale tra i sessi, esso si situa totalmente nell'ambito cognitivo, sia dal punto di vista formale, fra una parte consapevole che lo guida e una ignara che lo subisce, sia da quello dei contenuti: benché condiviso, l'impulso sessuale è per gli uomini un'urgenza cieca, che richiede una soddisfazione momentanea, per le donne un valore che richiede di «crearsi uno spazio solidale e armonico, per diventare il centro di un'esistenza coerente – non più l'intervallo strappato alla guerra, la valvola funzionale alla sua logica»<sup>118</sup>.

Nella cornice di questa opposizione acquista un alto valore ideologico, per il suo sforzo di riequilibrare le dinamiche tra privato e pubblico, una dichiarata aggressione condotta da Lisistrata contro il probulo in quanto rappresentante della classe politica e dell'establishment ateniese:

All'inizio della guerra abbiamo sopportato, per nostra moderazione, tutto quello che facevate voi uomini. Non ci lasciavate aprir bocca, e peraltro il vostro comportamento non ci piaceva affatto. Stavamo bene attente e spesso, benché fossimo chiuse in casa, sentivamo che avevate preso qualche decisione sbagliata su qualche faccenda importante (vv. 507-511).

...  
stavo zitta e a casa. Ma poi venivamo a sapere di qualche altra decisione ancora peggiore della precedente, e chiedevamo: "Come mai vi siete comportati così stupidamente?" (vv. 516-518).

Il probulo è accorso a fronteggiare gli esiti della seconda parte della strategia femminile, un 'piano B' che prende avvio da un'osservazione nazionalistica pretestuosa di Lampitò: mentre dagli Spartani ci si può aspettare un comportamento *δικαίως ἄδολον* «senza imbrogli e ingiustizie» (v. 169), non altrettanto può dirsi della democrazia ateniese, indicata con lo spregiativo *ῥυάχeton*, «feccia» (v. 170), che ha il controllo della flotta e delle risorse finanziarie. Persuasa dall'obiezione, Lisistrata ha peraltro già deciso per un'azione attiva di lotta, condotta con modalità peculiarmente maschili: l'occupazione da parte delle anziane

<sup>118</sup> PADUANO 1981, 19.

dell'Acropoli e il blocco del tesoro statale<sup>119</sup>.

A lungo nell'azione drammatica i due piani saranno mutualmente indipendenti, tranne un'inattesa interferenza del tema dello sciopero sessuale nel confronto con il probulo:

Ma se il soave Eros ed Afrodite spirano desiderio sui seni e le cosce, e agli uomini donano una dolce e robusta tensione, penso che un giorno tra i Greci avremo la gloria di avere finito la guerra (vv. 551-554).

Ma proprio perché il commissario è del tutto ignaro dello sciopero in atto, tale dichiarazione d'intenti risulta indirizzata piuttosto al pubblico stesso<sup>120</sup>, cui non sarà sfuggito l'ironico contrappunto tra l'enunciazione da parte maschile (il probulo e il semicoro di vecchi intervenuti a sgomberare l'Acropoli) dei più inveterati luoghi comuni sulla frivola dissolutezza delle donne (vv. 403-419, 676-679) e il lucido autocontrollo di cui esse sono capaci quando anche il mondo familiare rischia la sopravvivenza<sup>121</sup>.

A differenza dallo sciopero sessuale, il 'piano B' che, rivendicando una soggettualità politica femminile, comporta una clamorosa violazione dell'ordine sociale, assume consistenza drammatica solo in quanto è proclamato e contestato e fornisce al contempo l'indispensabile cornice dell'agone<sup>122</sup> che nella sua articolazione drammatizza organicamente quel corto circuito tra privato e pubblico<sup>123</sup> che nello sciopero sessuale si affermava come realtà immediata.

<sup>119</sup> Sui diversi modelli di azione politica sottesi ai due piani vd. OLSON 2012, 76 e in più generale 74-79 a n. 119; ma vd. anche KONSTAN 1993, 440.

<sup>120</sup> «This part of the agon sounds much like the sort of address to the audience that in other plays forms the anapestic section of a parabasis» (HENDERSON 1980b, 199).

<sup>121</sup> *Ibid.*, 196, 204.

<sup>122</sup> Vd. HULTON 1972, 35.

<sup>123</sup> Sulla complessa reciprocità simbolica tra *oikos* e *polis* vd. FOLEY 1982, 6-13 che, in polemica con SHAW 1975, in part. 264-266, sottolinea il ruolo pubblico femminile nella tradizionale partecipazione alla sfera culturale poleica (su cui anche MACDOWELL 1995, 239-243; HENDERSON 1987, XXXII-XXXV; Id. 1980b, 187-188). Sul modello alternativo di solidarietà civica e di relazioni internazionali offerto dalla collettività femminile in virtù della loro emarginazione dai consueti gerarchici circuiti politici maschili, «as an extension of their local organization within Athens itself, a kind of subterranean cohesion outside the public spaces where men regularly convened», vd. KONSTAN 1993, 440-444, in part. 441.

Quando all'inizio della commedia Cleonice giustifica il ritardo delle donne con le incombenze domestiche («c'è chi deve occuparsi del marito, chi svegliare lo schiavo, chi mettere a letto il bambino, chi lavarlo, chi dargli da mangiare», vv. 17-19), Lisistrata ribatte, in tono più ancora che perentorio, definitivo: «Ma ci sono anche altre cose, ben più urgenti di queste» (vv. 20-21)<sup>124</sup>. Nella vita politica, di cui queste parole marcano l'appropriazione, Lisistrata rivendicherà contro il malgoverno degli uomini proprio il modello positivo dell'amministrazione casalinga: al probulo, sbigottito all'idea che le la gestione delle finanze pubbliche passi in mano femminile, viene replicato: «che c'è di strano? Non siamo noi ad amministrare tutto il bilancio di famiglia?» (vv. 494-495). Ma c'è di più: l'azione politica delle donne metterà in campo competenze acquisite nello spazio privato applicando per via metaforica i modi della lavorazione della lana alla ricomposizione di un tessuto sociale di ordine e armonia (vv. 574-586)<sup>125</sup>.

Nel tentativo di giustificare l'esclusione delle donne dalla compagine politica il probulo si appella ancora alla loro marginalità sociale («ma non è assurdo che queste, che con la guerra non entrano niente, la trattino con i loro bastoni e i loro gomitoli?», vv. 587-588), ma resta disarmato da una rivendicazione di tremendo spessore: *πρώτιστον μὲν γε τεκοῦσαι / κάκπεμψασαι παῖδας ὀπλίτας* («Partoriamo i nostri figli e li mandiamo a fare gli opliti» vv. 589-590).

Sul cruciale tema della guerra si rinserra dunque il discorso politico, che suona però impoverito rispetto alle commedie precedenti nella stessa misura in cui si è logorata la situazione di Atene<sup>126</sup>. La causa della pace rinuncia a fondarsi sulla ricostruzione dell'origine del conflitto<sup>127</sup> e si esprime con una concisione tautologica, che rispecchia la naturalità dei bisogni primari: *ἀλλ' οὐδὲν δεῖ πρώτον πολεμεῖν* («Non c'è nessun bisogno di

<sup>124</sup> Vd. HENDERSON 1980b, 171; BUONAGURO 2012, 3.

<sup>125</sup> Vd. MOULTON 1981, 49-58, HENDERSON 1987, 141-144; ANDÒ 2005, 63-70.

<sup>126</sup> Cfr. HENDERSON 1980b, 197-198.

<sup>127</sup> Sul rilievo di questo tema nella produzione comica del V secolo vd. WRIGHT 2007.

farla, la guerra» v. 497)<sup>128</sup>.

Alla stessa tautologia si appella la causa opposta, ma è la tautologia dell'abitudine, di una logora, ma non per questo meno sinistra coazione a ripetere, ben lontana dal fiammeggiante entusiasmo del Lamaco degli *Acarnesi*<sup>129</sup>: la guerra continua perché non si riesce a intravedere nessuna diversa possibilità. «È come ci salveremo, allora? (πῶς γὰρ σωθησόμεθ' ἄλλως; v. 497)» è la sola reazione da parte del probulo che già prima aveva mostrato di brancolare nel buio, non comprendendo ad esempio l'essenziale dialettica tra politica e finanza: «Perché, si fa la guerra per il denaro?» (διὰ τὰργύριον πολεμοῦμεν γάρ; v. 489)<sup>130</sup>.

È soprattutto perché non comprende le ragioni di merito, le autentiche istanze politiche che il probulo si rifugia nella rivendicazione formalistica del privilegio maschile con un'ostinazione, «non possiamo lasciarci battere dalle donne» (vv. 450-451), che riproduce nel codice comico quella di Creonte nell'*Antigone* (v. 678)<sup>131</sup>. Il terreno di scontro resta ancora la parola pubblica e, se al probulo risulta inaccettabile stare ad ascoltare una donna con il velo sul capo (σοί γ', ὦ κατάρατε, σιωπῶ γώ, καὶ ταῦτα

<sup>128</sup> Ai vv. 342-346 il semicoro femminile invoca Atena di proteggere come alleata la loro impresa di salvare «la Grecia e i cittadini dalla guerra e dalla follia» (πολέμου καὶ μανιῶν ὄυσαμένης Ἑλλάδα καὶ πολίτας vv. 342-343); sulla dimensione collettiva di quest'ultima, vd. ZUMBRUNNEN 2012, 24-25: «this madness stems from and is manifested through the dysfunction of Athenian democratic politics, understood as the interaction of dishonest and manipulative elites with an irresponsible and inconstant people». L'endiadi πόλεμος – μανία, declinata da Lisistrata anche ai vv. 555-556 (ἦν παύσωμεν πρῶτιστον μὲν ἔνν ὄπλοισιν / ἀγοράζοντας καὶ μαινομένους), richiama un topos tragico che raggiunge il massimo rilievo, e la massima contraddizione, nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide.

<sup>129</sup> Una stanca posizione di retroguardia li vede aggrappati alla rievocazione di episodi assurdi ormai nella mitologia patriottica ateniese (vv. 273-282, 283-285, 616-620, 631-635, 667-671); vd. PERUSINO 1998, 58-61. Potendo fare appello solo a una limitata sfera di esperienza, le donne nella parabasi esaltano invece il loro ruolo nel contesto rituale poleico (vv. 636-651); vd. HARRIOTT 1985, 17.

<sup>130</sup> «La funzione del commissario è qualitativamente così ridotta, così esposta alla violenza di Lisistrata, che non è facile decidere se domande come questa e come altre in seguito siano segnale di smarrita ingenuità o di malafede diversiva» (PADUANO 1981, 111).

<sup>131</sup> Vd. PADUANO 1981, 109 n. 46; SOMMERSTEIN 1990, 176-177. Meno persuasivo il confronto tra il prologo della stessa tragedia, in particolare i vv. 61 sgg., e quello di *Lisistrata* operato da HENDERSON 1987, 66 e 72; 1980b, 172.

κάλυμμα φορούση / περὶ τὴν κεφαλὴν; vv. 530-531), con ineccepibile ritorsione comica non resterà allora che farlo indossare al probulo stesso, riducendolo con allegria carnascialesca alla condizione femminile<sup>132</sup>: d'ora in poi πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει<sup>133</sup>, «la guerra sarà affare di donne» (v. 538)<sup>134</sup>.

#### ABSTRACT

This paper examines the dramatic model adopted by Aristophanes in his 'pacifist' comedies (*Acharnians*, *Peace* and *Lysistrata*). In spite of the ambiguity of the term 'pacifist', since the ideology of non-violence is a completely foreign concept to the thought of ancient Greece, the definition may be justified by the need to define the coherent commitment of Aristophanes against the war, that polarizes the maximum social anomaly, able to disrupt the organization of human activities. This subversion, which involves not only the breaking of the natural order on earth, but also a decay of relations among the Olympian gods, cannot be fought or eradicated without breaking other rules that also have core value for the society as a whole: just thanks to the transgression, the supreme rule is reborn, with an unprecedented *tour de force*.

#### KEYWORDS

Aristophanes – *Acharnians* – *Peace* – *Lysistrata* - peace - war - subversion and restoration of social values.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBINI, U., *La Pace di Aristofane: una commedia minore?*, «Parola del Passato», 26, 1971, 14-25.

ANDÒ, V., *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma 2005.

<sup>132</sup> Vd. CARRIÈRE 1979, 126. L'inversione infatti, a differenza delle *Ecclesiazuse*, non è strutturale ma subordinata al ristabilimento dell'ordine tradizionale con la pace: sul carattere temporaneo (e perciò rassicurante) della loro irruzione nella sfera pubblica vd. FOLEY 1982, 7; HENDERSON 1980b, 186.

<sup>133</sup> Inversione verbale (e situazionale) dell'omerico πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει (*Il. VI 492*) appena ricordato dal probulo, con cui Ettore cercava di stornare da Andromaca la precoce consapevolezza del suo destino.

<sup>134</sup> Sulle proiezioni politiche future implicite nel quadro di pace tracciato da *Lysistrata* ai vv. 1112-1178, vd. le considerazioni di MASTROMARCO 2015, 30-34.

- BEARZOT, C., *Soteria oligarchica e soteria democratica tra 411 e 404*, in N. Cusumano, D. Motta (a c. di), *XENIA. Studi in onore di Lia Marino*, Caltanissetta-Roma 2013, 113-122.
- BERTELLI, L., *Gli Acarnesi di Aristofane: commedia della memoria?*, «Seminari Romani», 2, 1999, 39-62.
- BOWIE, A.M., *The parabasis in Aristophanes: Prolegomena, Acharnians*, «Classical Quarterly», 32, 1982, 27-40.
- BOWIE, A.M., *Who is Dicaeopolis?*, «Journal of Hellenic Studies», 108, 1988, 183-185.
- BOWIE, A.M., *Aristophanes. Myth and Ritual*, Cambridge 1993.
- BONAGURO, H., *Women and War: Language, Sex, and Power in Aristophanes' Lysistrata*, 2012, 1- 8 (<https://www.academia.edu/4894212/>).
- CAMEROTTO, A., *Come diventare un eroe. Le virtù e le imprese di Trygaios Athmonous*, «Incontri triestini di filologia classica», 6, 2006-2007, 257-287.
- CAMEROTTO, A., *Guerra e pace. Poteri della parodia*, in Id. (a c. di), *Diafonie. Esercizi sul comico*, Padova 2007, 129-154.
- CAREY, C., *The purpose of Aristophanes' Acharnians*, «Rheinisches Museum», 136, 1993, 245-263.
- CARRIÈRE, J.-C., *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris 1979.
- CASSIO, A.C., *Commedia e partecipazione: La Pace di Aristofane*, Napoli 1985.
- CHRONOPOULOS, S., *The difficult passage from war to peace in Aristophanes' Peace*, 1-11 (<https://www.academia.edu/27368451/>).
- CORSINI, E., *Aspetti della pace in Aristofane*, in R. Uglione (ed.), *La pace nel mondo antico. Atti del Convegno Nazionale di Studi su La Pace nel Mondo Antico* (Torino 9-10-11 aprile 1990), Torino 1991, 73-93.
- CULPEPPER STROUP, S., *Designing Women: Aristophanes' Lysistrata and the "Hetairization" of Greek Wife*, «Arethusa», 37, 2004, 37-73.
- DETIENNE, M., *La phalange: problèmes et controverses*, in VERNANT 1999<sup>2</sup>, 157-188.
- DEVELIN, R., *Athenian Officials 684-321 B.C.*, Cambridge 1989.
- DOBROV, G.B., *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta 1995.
- ID., *Figures of Play: Greek Drama and Metaphictional Poetics*, Oxford 2001.
- DOVER, K. J., *Aristophanic Comedy*, London 1972.

- EDMUNDS, L., *Aristophanes' Acharnians*, in HENDERSON 1980a, 1-41.
- EHRENBERG, V., *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della commedia attica antica* (tr. it.), Firenze 1957 [Oxford 1943].
- EPSTEIN, P., *Aristophanes on war: Acharnians*, «Animus», 11, 2006, 49-57.
- FANTASIA, U. (a c. di), *Tucidide. La guerra del Peloponneso*, II, Pisa 2003.
- FARAONE, C.A., *Salvation and Female Heroics in the Parodos of Aristophanes' Lysistrata*, «Journal of Hellenic Studies», 117, 1997, 38-59.
- ID., *Priestess and Courtesan: the Ambivalence of Female Leadership in Aristophanes' Lysistrata*, in C.A. Faraone, L.K. McClure (eds.), *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, Madison 2006, 207-223.
- FILENI, M.G., *I luoghi dell'oratoria nell'Atene di Aristofane: l'agora e la Pnice*, in Angeli Bernardini, P. (a c. di), *La città greca. Gli spazi condivisi*, Convegno del centro internazionale di studi sulla grecità antica, Urbino 26-27 settembre 2012, Pisa-Roma 2014, 75-91.
- FISHER, N.R.E., *Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' Acharnians*, «Greece & Rome», 40, 1993, 31-47.
- FLETCHER, J., *Swearing off sex the women's oath in Aristophanes' Lysistrata*, in EAD. (ed.), *Performing Oaths in Classical Greek Drama*, Cambridge 2012, 220-240.
- FOLEY, H.P., *The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' Lysistrata and Ecclesiazusae*, «Classical Philology», 77, 1982, 1-21.
- EAD., *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, «Journal of Hellenic Studies», 108, 1988, 33-47.
- FORREST, W.G., *Aristophanes' Acharnians*, «Phoenix», 17, 1963, 1-12.
- GIOVANNINI, A., *Les relations entre États dans la Grèce antique: du temps d'Homère à l'intervention romaine (ca. 700-200 av. J.-C.)*, Stuttgart 2007.
- GOMME, A.W., *A Historical Commentary on Thucydides*, II, Oxford 1956.
- GRILLI, A., *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*, Pisa 1992.
- EAD. (ed.), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano 2006.
- HALL, E., *The Aesopic in Aristophanes*, in E. Bakola, L. Prauscello, M. Telò (eds.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge 2013, 277-297.
- HANSEN, M.H., *How Did the Athenian Ecclesia Vote?*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies» 18, 1977, 123-137.

- ID., *The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes: Structure, Principles and Ideology*, (tr. engl.), Oxford-Cambridge 1991.
- HARRIOT, R., *Lysistrata: action and theme*, in J. Redmond (ed.), *Drama, Sex and Politics*, Cambridge 1985 ('Theme in Drama' VII), 11-22.
- HARRISON, A.R.W., *The Law of Athens. Procedure*, Oxford 1971.
- HEATH, M., *Political Comedy in Aristophanes*, Göttingen 1987.
- HENDERSON, J. (ed.), *Aristophanes. Essay in Interpretation*, «Yale Classical Studies», 26, 1980, 1-237 [a].
- ID., *Lysistrata: the play and its themes*, in HENDERSON 1980, 153-218 [b].
- ID. (ed.), *Aristophanes, Lysistrata*, Oxford 1987.
- ID., *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford 1991<sup>2</sup>.
- HUBBARD, T.K., *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca-London 1991.
- HULTON, A.O., *The Women on the Acropolis: a Note on the Structure of the 'Lysistrata'*, «Greece & Rome», 19, 1972, 32-36.
- IMPERIO, O., *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli, Bari 2004.
- KAGAN, D., *The Archidamian War*, Ithaca-London 1974.
- KANAVOU, N., *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin-New York 2011 [a].
- EAD., *Political Myth in Aristophanes: Another Form of Comic Satire?*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies», 51, 2011, 382-400 [b].
- KANNICHT, R., *Aristophanes Redivivus: über die Aktualität der 'Akarnen'*, «Dioniso» 45, 1971, 573-591.
- KIRK, G.S., *La guerre et le guerrier dans les poèmes homériques*, in VERNANT 1999<sup>2</sup>, 121-156.
- KONSTAN, D., *Women and the Body Politic: The Representation of Women in Aristophanes' Lysistrata*, in SOMMERSTEIN, HALLIWELL, HENDERSON, ZIMMERMANN 1993, 431-444 [repr. in adapted form in D. Konstan, *Greek Comedy and Ideology*, New York-Oxford 1995, 45-60].
- LANZA, D. (a c. di), *Aristofane. Gli Acarnesi*, Roma 2012.
- LAURIOLA, R., *Aristofane serio-comico. Paideia e geloion. Con una lettura degli Acarnesi*, Pisa 2010.

- LESKY, A., *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, «Sitz. Akad. Wiss., phil. hist. Kl.» 4, Heidelberg 1961.
- MACDOWELL, D.M., *The nature of Aristophanes' Akharnians*, «Greece & Rome», 30, 1983, 143-162.
- ID., *Aristophanes and Athens*, Oxford 1995.
- MANN, K., *The Rejected Eagle in Aristophanes' Peace*, «Mnemosyne», 70, 2017, 299-307.
- MASTROMARCO, G. (a c. di), *Aristofane, Commedie, I*, Torino 1983.
- ID., *Onomastì komodeîn e spoudaiogeloion*, in A. Ercolani (a c. di), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie, Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Bd. 11, Stuttgart 2002, 205-223.
- ID., *Dal Bellerofonte di Euripide alla Pace di Aristofane*, in A. Melero, M. Labiano, M. Pellegrino (eds.), *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo; problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce 2012, 93-118.
- ID., *Aristofane e le Termopili*, in M. Taufer (a c. di), *Studi sulla commedia attica*, Freiburg im Breisgau, Berlin-Wien 2015, 21-38.
- MAURON, C., *Psychocritique du genre comique*, Paris 1964.
- MOGGI, M. (ed.), *Tucidide. La guerra del Peloponneso*, Milano 1984.
- MOORTON, R.F., *Dionysus or Polemos? The Double Message of Aristophanes' Acharnians*, in F.B. Titchener, R.F. Moorton (eds.), *The Eye Expanded. Life and the Arts in Greco-Roman Antiquity*, Berkeley 1999, 24-51.
- MOROSI, F., *Prometeo comico. Un paradigma trascurato nella Pace di Aristofane*, «Dioniso», n.s. 3, 2013, 61-96.
- ID., *Su e giù, qua e là. Lo spazio in Aristofane*, Diss. SNS di Pisa 2018 (di prossima pubblicazione).
- MOULTON, C., *Aristophanic Comedy*, Göttingen 1981.
- MURRAY, G., *Aristophanes. A Study*, Oxford 1933.
- NEWIGER, H.-J., *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957.
- ID., *War and Peace in the Comedy of Aristophanes*, in HENDERSON 1980a, 219-237 [=Krieg und Frieden in der Komödie des Aristophanes, in A.D. Skiadas (ed.),  $\Delta\Omega\text{PHMA}$ : Hans Diller zum 70. Geburtstag. Dauer und Überleben des antiken Geistes, Athens 1975, 175-194].

- NUSSBAUM, M.C., *The Comic Soul: Or, This Phallus That Is Not One*, in V. Pedrick, S.M. Oberhelman (eds.), *The Soul of Tragedy: Essays on Athenian Drama*, Chicago 2005, 155-180.
- OLSON, S.D., *Names and Naming in Aristophanic Comedy*, «Classical Quarterly», 42, 1992, 304-319.
- ID. (a c. di), *Aristophanes, Peace*, Oxford 1998.
- ID. (a c. di), *Aristophanes, Acharnians*, Oxford 2002.
- ID., *Lysistrata's Conspiracy and the Politics of 412 BC*, in C.W. Marshall, G. Kovacs (eds.), *No Laughing Matter. Studies in Athenian Comedy*, London 2012, 69-81.
- PADUANO, G. (a c. di), *Aristofane. Gli Acarnesi, Le Nuvole, Le Vespe, Gli Uccelli*, Milano 1979.
- ID. (a c. di), *Aristofane, Lisistrata*, Milano 1981.
- ID. (a c. di), *Aristofane, Pace*, Milano 2002.
- ID. (a c. di), *Il teatro antico*, Bari-Roma 2005.
- ID. (intr.), LAURIOLA, R. (a c. di), *Aristofane. Gli Acarnesi*, Milano 2008.
- PARKER, L.P.E., *Eupolis or Dicaeopolis?*, «Journal of Hellenic Studies», 111, 1991, 203-208.
- PERUSINO, F., *Dalla commedia antica alla commedia di mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino 1986.
- EAD., *I coreuti "Piedi di lupo" nella "Lisistrata" di Aristofane*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 58, 1998, 57-67.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1988<sup>2</sup> (riv. e corr. Gould, J., Lewis, D.M.).
- POE, J.P., *Entrances, Exits, and the Structure of Aristophanic Comedy*, «Hermes», 127, 1999, 189-207.
- PRETAGOSTINI, R., *Gli inurbati in Atene durante la guerra archidamica nelle commedie di Aristofane*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 32, 1989, 77-88.
- PRITCHARD, D.M., *Public Spending and Democracy in Classical Athens*, Austin (Tex.) 2015.
- PRITCHETT, W.K., *The Greek State at War, Part II*, Berkeley-Los Angeles-London 1974.
- RAU, P., *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967

- RECKFORD, K.J., *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Chapel-Hill & London 1987.
- REINDERS, P., *Demos Pyknotes. Untersuchungen zur Darstellung des Demos in der Alten Komödie*, Stuttgart-Weimar 2001.
- ROBERTS, J.T., *Accountability in Athenian Government*, Madison Wi. 1982.
- ROBSON J., *The Language(s) of Love in Aristophanes*, in E. Sanders, C. Thumiger, C. Carey, N.J. Lowe (eds.), *Erôs in Ancient Greece*, Oxford 2013, 251-266.
- RUSSO, C. F., *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984.
- RUTHERFORD, W.G. (a c. di), *The new Phrynichus: being a revised text of the Ecloga of the grammarian Phrynichus*, London 1881.
- SCHIRRU, S., *La favola in Aristofane*, Berlin 2009.
- SHAW, M., *The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama*, «Classical Philology», 70, 1975, 255-266.
- SICKING, C.M.J., *Aristophanes Laetus?*, in R.E.H. Westendorp Boerma (ed.), *ΚΟΜΩΙΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ: Studia Aristophanea Viri Aristophanei W.J.W. Koster in Honorem*, Amsterdam 1967, 115-124 (= Id., *Distant Companions. Select Papers*, Leiden-Boston-Köln 1998, 77-84).
- SIDWELL, K., *Aristophanes the Democrat*, Cambridge 2009.
- SLATER, N.W., *Space, character and ἀπάτη: transformation and transvaluation in the Acharnians*, in SOMMERSTEIN, HALLIWELL, HENDERSON, ZIMMERMANN 1993, 397-415.
- Id., *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia 2002.
- SOMMERSTEIN, A.H. (ed.), *The Comedies of Aristophanes*, 7: *Lysistrata*, Warminster 1990.
- 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.
- SOMMERSTEIN, A.H., *Lysistrata the Warrior*, in *Talking about Laughter and other studies in Greek comedy*, Oxford 2009, 223-236.
- STARKIE, W.J.M., *The Acharnians of Aristophanes*, London 1909 (repr. Amsterdam 1968).
- DE STE. CROIX, G.E.M., *The Origins of the Peloponnesian War*, London 1972.

- TELÒ, M., *Embodying the Tragic Father(s): Autobiography and Intertextuality in Aristophanes Author(s)*, «California Studies in Classical Antiquity», 29, 2010, 278-326.
- THUMMER, E. (ed.), *Pindar. Die Isthmischen Gedichte, I. Analyse de pindarischen Epinikien. Text und Übersetzung*, Heidelberg 1968.
- TRELAWNY-CASSITY, L., «Comic Patriotism” in *Times of War: Aristophanes Acharnians*, 2008, 1-9 (<https://www.academia.edu/>).
- TREU, M., *Diceopoli e il ‘Falso-Giusto’. Gli Acarnesi di Aristofane tra verità e finzione*, «Deus ex machina», 2, 2011, 357-371.
- TUCI, P.A., *La fragilità della democrazia. Manipolazione istituzionale ed eversione nel colpo di Stato oligarchico del 411 a.C. ad Atene*, Milano 2013.
- VAIO, J., *The manipulation of Theme and Action in Aristophanes’ Lysistrata*, «Greek Roman, and Byzantine Studies», 14, 1973, 369-380.
- VERNANT, J.P. (ed.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris 1999<sup>2</sup> [1968].
- WESTLAKE, H.D., *The Lysistrata and the War*, «Phoenix», 34, 1980, 38-54.
- WHITMAN, C., *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge MA 1964.
- WORTHINGTON, I., *Aristophanes’ Knights and the Abortive Peace Proposals of 425 B.C.*, «L’Antiquité Classique», 56, 1987, 56-67.
- WRIGHT, M., *Comedy and the Trojan War*, «Classical Quarterly», 57, 2007, 412-431.
- ZIMMERMANN, B., *Krieg and Frieden im attischen Drama des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, «ΕΛΛΗΝΙΚΑ», 51, 2001, 265-281.
- ZUMBRUNNEN, J., *Aristophanic Comedy and the Challenge of Democratic Citizenship*, Rochester 2012.
- ZUNINO, M., [Xen.] Ἀθηναίων Πολιτεία 2.17: *il δῆμος assente, gli altri e il fallimento della pace di Nicia*, «Hermes», 137, 2009, 285-301.

Edizioni ETS  
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa  
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com  
Finito di stampare nel mese di luglio 2019