

3 – Quaderni del Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente
Università Ca' Foscari Venezia

DIAFONIE

ESERCIZI SUL COMICO

Atti del Seminario di Studi
Venezia, 25 maggio 2006

a cura di

ALBERTO CAMEROTTO

S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria
Padova 2007

INDICE

- 7 *Premessa*
- 13 SIMONE BETA
 Giocare con le parole
 1. Il montaggio - 1.1. Giocare con le preposizioni - 1.2. Giocare con i suffissi: il patronimico -
 1.3. Giocare con i nomi propri - 1.3.1. Composti formati dall'unione di due nomi propri - 1.3.2.
 Composti formati dall'unione di un nome proprio con un sostantivo, un aggettivo o un verbo -
 1.4. Composti formati da due nomi comuni oppure da un nome comune unito a un aggettivo o a
 un verbo - 1.4.1. Le donne - 1.4.2. I vecchi - 1.4.3. La politica (e gli uomini politici) - 1.4.4. La
 pace e la guerra (e i nemici) - 1.4.5. La giustizia, i sicofanti, i ladri e gli assassini - 1.4.6. Il teatro
 (i poeti tragici e comici) - 1.4.7. Il cibo - 1.4.8. Il sesso - 1.4.9. I vizi - 1.4.9.1. I difetti fisici -
 1.4.9.2. I difetti morali - 1.4.10. Le virtù - 2. Lo smontaggio - 3. La fusione - 4. I confini mobili
- 45 MICHELE NAPOLITANO
 L'Aprosdoketon in Aristofane. Alcune riflessioni
- 73 ROBERTO CAMPAGNER
 Simposi imperfetti in Aristofane
 1. Guerra e simposio - 2. Politica e simposio - 3. Simposio e amministrazione della giustizia -
 4. Simposio e società
- 91 FRANCESCO VALERIO
 Il catasterismo di Ione di Chio e la Stella del mattino
- 99 ELEONORA ROCCONI
 Parodia e pastiche musicali in Aristofane
- 111 ENRICO MAGNELLI
 Sovversioni aristofanee. Rileggendo il finale degli Uccelli

129	ALBERTO CAMEROTTO <i>Guerra e pace. Poteri della parodia</i> 1. Immagini di un'opposizione polare - 2. Oggetti e parodia: funzioni perdute, funzioni ritrovate - 2.1. Le armi al mercato della pace - 2.2. Le congiurate della pace e il giuramento dei sette a Tebe - 3. Azioni e poteri della parodia
157	<i>Index locorum</i>
159	<i>Index verborum</i>
163	<i>Index rerum</i>

GUERRA E PACE POTERI DELLA PARODIA

ALBERTO CAMEROTTO
Università Ca' Foscari di Venezia

1. Immagini di un'opposizione polare

Le immagini degli scudi epici di Achille e di Eracle sono i nostri primi paradigmi per quella che può essere definita come la rappresentazione polare della città della pace e della città della guerra¹. Nella tragedia, in particolare nei drammi di Euripide che mettono in scena le sciagure delle guerre di Tebe e di Troia, il rovesciamento sistematico dei codici della pace diviene lo strumento straniante per rappresentare gli effetti della caduta della città così come le conseguenze di ogni conflitto². In direzione inversa, se guardiamo alle creazioni fantastiche della commedia, nella ricerca euforica e tutta utopica di una pace che sulla scena teatrale – e soltanto qui – può trovare compimento, la dimensione eroica e tragica della guerra è annullata attraverso la regolare contaminazione e lo stravolgimento dei codici della guerra: è la programmatica adozione delle prospettive della pace a imporsi e a prevalere, in particolare attraverso il perno di sistemi semiotici articolati e spesso intrecciati tra loro, come quello del banchetto, del simposio e della festa, al quale è associato il principio della soddisfazione alimentare³, e quello del femminile, delle nozze e del piacere sessuale⁴.

¹ Hom. Σ 490-540, Hes. *Scut.* 237-313. Cf. anche l'opposizione tra la città giusta e la città ingiusta in Hes. *Op.* 225-247: a Dike si accompagna la pace e l'assenza di guerre (228 s. εἰρήνη δ' ἀνὰ γῆν κουροτρόφος, οὐδέ ποτ' αὐτοῖς / ἀργαλέον πόλεμον τεκμαίρεται εὐρύοπα Ζεὺς), a Hybris si accompagnano le sciagure e le distruzioni della guerra (246 ἢ τῶν γε στρατὸν εὐρὺν ἀπώλεσεν ἢ ὄ γε τεῖχος). In sintesi la caduta della città e le conseguenze nelle immagini di Hom. I 591-594.

² Sulla rappresentazione polare della guerra e della pace nel teatro attico vd. Zimmermann 2001, 265-281, nella commedia Newiger 1980, pp. 219-237. Per la rappresentazione della *persis* troiana nella tragedia vd. Anderson 1997, pp. 105-176.

³ Per valutare la complessità e le potenzialità di questi sistemi, si può osservare come per esempio la dimensione del simposio comprenda in sé l'intera serie dei piaceri in un intreccio sinestetico che tocca tutti i sensi e che costituisce una realtà *altra* organicamente articolata. Rinvio per questa prospettiva a Camerotto 2005, pp. 118-121. Sui banchetti e il loro significato utopico nelle commedie di Aristofane vd. Carrière 2003, pp. 175-202. Inoltre vd. Pellegrino 1993, pp. 50 s. (con bibliografia) che sottolinea

Per anticipare qualche indicazione su questi sistemi di immagini e di significati e sul loro funzionamento nella commedia, vediamo quello che accade nella parabasi della *Pace* di Aristofane, dove il programma è proprio quello di costituire sulla scena il regno di Eirene. Il coro intona un canto che è una invocazione alla Musa⁵ e che può rappresentare il manifesto irenico del poeta comico. Nel canto funziona esplicitamente l'opposizione che definisce i valori e le pratiche della pace, ossia la guerra deve essere rimossa (πολέμους ἀπωσαμένη, cf. *Pax* 1090), mentre l'unica realtà riconosciuta e ammessa è quella delle nozze, dei banchetti e delle feste (Ar. *Pax* 775-81)⁶:

Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους
ἀπωσαμένη μετ' ἔμοῦ
τοῦ φίλου χόρευσον,
κλείουσα θεῶν τε γάμους
ἀνδρῶν τε δαίτας
καὶ θαλίας μακάρων·
σοὶ γὰρ τάδ' ἐξ ἀρχῆς μέλει.

La Musa e il canto stessi sono per definizione antitetici alla guerra, la quale è anzi bandita pure dai temi del canto, come avviene concretamente nella festa finale di questa

l'importanza dell'opposizione tra guerriero e banchettante come coppia codificata di termini antinomici e complementari.

⁴ Sui due ambiti per un primo quadro sintetico di immagini funzionali vd. Taillardat 1965, pp. 371-373. Sul nesso tra le gioie alimentari e il piacere sessuale in Aristofane, cf. p. es. *Ach.* 1085-1093 (in opposizione ai πάθεια delle campagne militari), il catalogo dei piaceri del tempo di pace in *Pax* 338-345, 1130-1139, e la definizione di Eirene come δέσποινα χορῶν, δέσποινα γάμων, *Pax* 976 (vd. Wilkins 2000, pp. 134-146, Thierry 2003, pp. 17-30). La felicità del sesso e del vino sono associate paradigmaticamente nell'immagine di Dioniso di Ar. *Ra.* 739 s. πῶς γὰρ οὐχὶ γεννάδας, / ὅστις γε πίπειν οἶδε καὶ βινεῖν μόνον;

⁵ Secondo *Schol.* Ar. *Pac.* 775f (p. 122 Holwerda) si tratterebbe di una rielaborazione da Stesicoro (210 P.), probabilmente dall'*Oresteia*, come per i vv. 796-799. Cf. Eur. *Suppl.* 489 per il contatto tematico relativo al rapporto tra la Musa e la pace. Per l'invocazione alla Musa in Aristofane cf. Ar. *Ra.* 674 s., 875-881, *Ach.* 665 s., etc., e vd. ora Beta 2006, pp. 65-68 e p. 74.

⁶ Per l'opposizione tra guerra e pace e per l'associazione a quest'ultima del simposio (con l'esclusione della prima) cf. p. es. Theogn. 885 s. Εἰρήνη καὶ πλοῦτος ἔχοι πόλιν, ὄφρα μετ' ἄλλων / κωμάζοιμι· κακοῦ δ' οὐκ ἔραμαι πολέμου (a cui si può aggiungere come norma di comportamento per la *charis* del simposio 494 ἀλλήλων ἔριδος δὴν ἀπερυκόμενοι). Cf. anche la definizione di Pind. *N.* 9.48 ἡσυχία δὲ φιλεῖ μὲν συμπόσιον, i beni di Eirene in opposizione ai segni della guerra in Bacchyl. fr. 4.24-40 e in Pind. *P.* 10.37-44 il paradigma felice degli Iperborei, che da un lato comprende musica e banchetti, mentre dall'altro esclude proprio le sofferenze della guerra, 42 πόνων δὲ καὶ μαχῶν ἄτερ). E se Dioniso ama la pace (Eur. *Bacch.* 419 s. φιλεῖ δ' ὀλβοδότειραν Εἰρήνην), per contro Ares è definito come estraneo al simposio in Eur. *Phoen.* 785 Βρομίου παράμουςος ἑορταῖς, e quello del dio della guerra è un κῶμος ἀναυλότατος (791). Vd. Bowie 1997, p. 12. Per la prospettiva opposta e complementare della relazione tra simposio, poesia e guerra, espressa in particolare dall'elegia parenetica di tema militare, vd. tra gli altri Murray 1991, pp. 95-98.

Poteri della parodia

commedia e come sappiamo che vogliono le regole di un simposio all'insegna della *charis* e della *euphrosyne*⁷.

Afrodite poi, prendendo un'immagine dalla *Lisistrata*, un'altra delle commedie che inseguono l'utopia di un mondo senza guerra, è la dea che genera la pace (*Lys.* 1289 s. ἡσυχίας πέρι τῆς ἀγανόφρονος, / ἦν ἐπόησε θεὰ Κύπρις)⁸, e conseguentemente Atena, che è la protettrice della città, come dea nell'Atene fantastica della commedia assume una rinnovata funzione a sostegno dell'azione pacifista delle donne e, anche se è dea della guerra con i tradizionali attributi, è proprio la guerra che essa è chiamata ad allontanare dalla Grecia insieme alle donne (*Lys.* 342 πολέμου καὶ μανιῶν ῥυσαμένης Ἑλλάδα καὶ πολίτας)⁹.

L'obiettivo che qui mi propongo è non tanto – o non solo – di valutare queste dinamiche dei codici rappresentativi della guerra e della pace: l'intento è in particolare quello di verificare quali sono le funzioni specifiche della parodia e quali potenzialità essa rivela nel produrre significati attraverso il conflitto semiotico dei sistemi della guerra e della pace, un conflitto che nel teatro del V secolo e in particolare nella commedia dei tempi della guerra del Peloponneso ha un eccezionale e motivato rilievo.

2. Oggetti e parodia: funzioni perdute, funzioni ritrovate

2.1. Le armi al mercato della pace

Nel nuovo mondo di Eirene, inventato dall'impresa dell'eroe comico Trigeo e costruito sui paradigmi dell'utopia, quando siamo ormai alle ultime scene prima dell'esodo, si verifica un evento minimo, che però ci può suggerire una prospettiva per valutare i funzionamenti del reimpiego comico della parola poetica. Entra in gioco sulla scena un oggetto d'uso del tempo della guerra, un tempo che a questo punto della commedia si

⁷ Ar. *Pax* 1270-1304 (vd. Compton-Engle 1990, pp. 325 s.). Xenoph. 1.21-23 G.-P. tra le altre regole di un simposio perfetto propone di bandire i canti che trattino di battaglie del mito e di lotte politiche (vd. Defradas 1962, pp. 359-363, Markos 1989, pp. 97-100). Cf. anche Anacr. *El.* 2.1-2 W.² οὐ φιλέω, ὅς κρητῆρι παρὰ πλέωι οἰνοποτάζων / νείκεα καὶ πόλεμον δακρύνοντα λέγει. Sulla relazione oppositiva tra la Musa (insieme ad Apollo e al canto) e la guerra vd. Slater 1981, pp. 205-209 (lo stesso Ares si placa al suono della musica, Pind. *P.* 1.10-12).

⁸ *Lys.* 252, 551, 556, 749, 858. Per opposizione si può valutare l'esclusione di Afrodite dai drammi di Eschilo secondo l'indicazione di Ar. *Ra.* 1045 οὐδὲ γὰρ ἦν τῆς Ἀφροδίτης οὐδέν σοι.

⁹ Per gli attributi di Atena come dea della guerra cf. Ar. *Lys.* 317 Δέσποινα Νίκη (è così invocata dal semicoro maschile che si oppone al piano delle donne), 344 s. χρυσολόφα πολιοῦχε (invocata in soccorso dalle donne), *Lys.* 1320 s. τὰν κρατίσταν παμμάχων, che si può confrontare con Aesch. *Sept.* 127-130 ὃ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος / ῥυσίπολις γενοῦ. Nella scena del banchetto di Demos dei *Cavalieri*, Atena è coinvolta con i suoi epiteti militari (part. *Eq.* 1172 Πυλαιμάχος, 1177 Φοβεσιστράτη, 1181 Γοργολόφα), ma con dissonanti funzioni di dispensatrice di ogni sorta di vivande. Cf. anche *Nub.* 967 περσέπολις, *Thesm.* 318 χρυσόλογος. Su Atena e Afrodite nella *Lisistrata* vd. Elderkin 1940, pp. 387-396. Sulla dea Atena e i suoi attributi in Aristofane vd. Anderson 1995, part. pp. 39-55 sulla *Lisistrata* (a p. 74 è segnalato anche che nella *Pace* e negli *Acarnesi*, le altre due commedie della pace, Atena ha una presenza marginale e che non ha alcun ruolo nell'azione). Per una definizione del ruolo di Atena come divinità specificamente guerriera cf. *Hy. Aphr.* 8-13 (Atena vs Afrodite), *Hy. Hom.* 11.1-4 e la scena in *Hom. E* 733-747 (vd. Deacy 2000, pp. 285-294).

vuole ormai per sempre rimosso. Si tratta di un oggetto che rimane per noi più o meno misterioso e che, secondo la definizione che ne dà lo stesso protagonista, è diventato ora assolutamente inutile (οὐδὲν ὄφελος). Ha perduto la normale funzione che esso prima aveva, ma nel contesto utopico della pace tutto è cambiato e tutto trova un suo rovesciamento o una sua risemantizzazione¹⁰: proprio nel momento festivo e trionfale del banchetto di nozze che si prepara a concludere l'azione della commedia, questo oggetto torna a essere funzionale in una prospettiva nuova. Dopo la celebrazione dei beni della pace da parte del coro entusiasta, Trigeo rientra in scena e dà gli ordini al servo per la preparazione del banchetto. Si devono riordinare le tavole e imbandire le abbondanti vivande. E per l'appunto Trigeo porge al servo un oggetto con il quale ripulire le tavole (*Pax* 1193 s.):

ἔχ', ἀποκάθαιρε τὰς τραπέζας ταυτή·
πάντως γὰρ οὐδὲν ὄφελός ἐστ' αὐτῆς ἔτι.

Gli *scholia* parlano di una περικεφαλαία, ovvero intendono che si tratti dell'elmo¹¹, un oggetto che ha a che vedere con la guerra, coerentemente con la sequenza di stravolgimenti funzionali che sta per iniziare. Secondo S.D. Olson si tratta più probabilmente della vecchia ἐξωμίς¹², la veste misera e consunta che Trigeo indossava prima del nuovo ordine. In effetti un evento e un segno analogo siglano l'avvento del nuovo regno di ricchezza, felicità e giustizia nel *Pluto*: le vecchie vesti dell'uomo onesto, che questi indossava nel passato regime di ingiustizia, vengono smesse ma trovano comunque un nuovo utilizzo (935-943)¹³. E per il tipo di segnale si può fare un confronto con ciò che avviene nelle *Ecclesiastuse* (676-686)¹⁴, dove contro la guerra sono unite le due più importanti prospettive del rovesciamento nel passaggio dalle logiche della guerra alle logiche della pace, ossia si adottano e si combinano insieme la dimensione euforica del banchetto e il paradosso della ginocrazia: nel regime utopico instaurato dall'eroina Prassagora e dalle donne che finalmente hanno conquistato il potere, si prepara una

¹⁰ L'utopia si costituisce a partire da un rovesciamento sistematico della realtà e di tutto ciò che ne fa parte attraverso un processo di risemantizzazione o di rifunzionalizzazione, vd. tra gli altri Bertelli 1983, pp. 239-241 a proposito dei riti di fondazione della nuova città negli *Uccelli*.

¹¹ *Schol. Ar. Pac.* 1193 (p. 170 Holwerda) περικεφαλαίαν δίδωσιν, ἵνα τοῖς λόφοις ἀπομάττη τὴν τράπεζαν.

¹² Vd. Olson 1998, p. 296, che discute le varie interpretazioni antiche e moderne. La nota al passo di van Daele nell'edizione di Coulon (1969) suggerisce che possa trattarsi di «une casaque militaire, probablement», per collegare significativamente l'oggetto in questione alla dimensione della guerra, di cui esso dovrebbe costituire un simbolo sul quale operare lo stravolgimento, come avviene poi per le armi del mercante. Analoga indicazione anche in Paduano 2004, p. 159 n. 305.

¹³ Si può confrontare anche il gioco simbolico sulla veste consunta del poeta che viene a chiederne una nuova nella città utopica degli uccelli (*Av.* 915, 933-935). Così un tempo nuovo, tutto ἐπὶ τὸ τρυφῶν καὶ μαλακόν, è segnato dalle nuove vesti che Filocleone – pur con qualche paradossale riluttanza iniziale – riceve dal figlio Bdelicleone, *Vesp.* 1122-1171. E analogamente in *Eq.* 1331 il nuovo ordine vede anche in questo caso per Demos l'adozione di una veste nuova, che è quella del buon tempo antico (ἀρχαίῳ σχήματι λαμπρός), e similmente una veste nuova è anche per il suo salvatore (1406).

¹⁴ Vd. Paduano 2004, p. 160 n. 306.

Poteri della parodia

nuova δίαυτα: l'intera città rivoluziona il suo ordinamento politico (*Eccl.* 673 κοινὴν πᾶσι), ma muta anche più concretamente – e sempre coerentemente – il suo assetto urbanistico con un'azione 'violenta' che cancella le vecchie divisioni funzionali dello spazio cittadino per farne un *open space* domestico senza più divisioni, dove tutto è comune (*Eccl.* 673 s. μίαν οἴκησιν ... συρρήξασ' εἰς ἓν ἅπαντα)¹⁵. Si arriva qui sino alla trasformazione dell'intero sistema semiotico della *polis*: da ἄστῳ la città diviene un'unica οἴκησις¹⁶ e conseguentemente tutti gli oggetti delle istituzioni mutano funzione (*Eccl.* 677 τί σοι χρήσιμον). V'è un rivolgimento (*Eccl.* 681 ποῖ τρέψεις) nella direzione euforica del paese di Cuccagna, oltre che del mondo alla rovescia. I luoghi e gli oggetti assumono nuovo significato nella dimensione del banchetto, del simposio e del *komos*, i tribunali e i portici saranno refettori, la tribuna servirà per i crateri e vi saliranno i bambini per i canti, le urne dei sorteggi politici troveranno un reimpiego per le distribuzioni dei posti a tavola: la trasformazione nominale e funzionale diviene un ποιεῖν, un *fare* tutto concreto (*Eccl.* 673, 674, 676), che suscita lo stupore e l'ammirazione – all'interno e all'esterno della finzione teatrale (*Eccl.* 680 χάριέν γε).

Così, per il Trigeo della *Pace*, la fine dell'uso consueto di quel primo oggetto – che doveva ovviamente appartenere all'esperienza comune e che era davanti agli occhi di tutti gli spettatori – diviene segnale metonimico della fine del vecchio ordine e la nuova funzione rappresenta l'annuncio del rovesciamento che coinvolge l'intero codice di valori¹⁷.

Non è che l'avvio, o meglio l'anticipazione, di una sequenza in cui il procedimento trova un'applicazione che diviene sistema, con una ben precisa direzione. E, in effetti, il medesimo spostamento di funzione si ripropone pochi versi dopo per i pennacchi (*Pax* 1214 τοῖν λόφοιν, 1216 σφήκωμα) che il venditore d'armi, ora che le armi sono diventate inutili, tenta di svendere a Trigeo. Ma le armi proprio non servono e sul mercato del nuovo mondo rovesciato possono valere qualcosa solo se cambiano la loro funzione

¹⁵ Nella dimensione dell'utopia si costituisce oltre a uno spazio comune anche un vero e proprio non-spazio. È probabilmente uno dei motivi per cui a Nephelokokkygia non serve il pur atteso intervento dell'urbanista Metone che è pronto a definire gli spazi della nuova città utopica secondo le regole del quadrato e del cerchio, *Av.* 995 s., vd. Konstan 1997, p. 11 (e sullo spazio utopico de Tobia 1994, pp. 93-113, Jay-Robert 2003, pp. 418-444; sull'utopia urbanistica nella Grecia antica e in particolare su Ippodamo di Mileto vd. Bertelli 1982, pp. 507-520). Del resto anche la polarità tra uccelli e umani funziona sulla base della definizione dello spazio, come osserva Konstan 1997, p. 9: «boundaries versus unboundedness, rest versus motion, a here and a there [...] versus everywhere. The domain of the birds is without termini, without the marks of difference». Così nella *Pace* l'allontanamento finale di Trigeo dalla città verso la campagna è una fuga verso uno spazio utopico al di fuori del tempo della storia, in sostanza anche in questo caso un non-spazio (vd. Cassio 1985, p. 145).

¹⁶ Sull'opposizione *polis-oikos* in relazione alle categorie femminili che agiscono e intervengono in maniera stravolgente sugli assetti sociali e politici nella *Lisistrata* e nelle *Ecclesiazuse* vd. Vaio 1973, pp. 369-380, Foley 1982, pp. 1-21 (part. 15 il progetto di Prassagora è definito «a domestic utopia»).

¹⁷ La perdita della funzione precedente è avvertita come fatto rilevante anche dai commentatori antichi: *Schol. Ar. Pac.* 1194 (p. 170 Holwerda) πεπαυμένου γὰρ τοῦ πολέμου οὐκ ἔστιν οὐδεμία χρῆια τῶν πολεμικῶν σκευῶν. La necessità di cercarne un'altra è poi di nuovo sottolineata in sequenza dalla ripetuta domanda «che uso ne farò?» o simili per la corazza (*Pax* 1224 s. Τί δαὶ δεκάμνῳ τῷδε θώρακος κύτει / ἐνημένῳ κάλλιστα χρήσομαι τάλας;), per la tromba (1240 Τί δ' ἄρα τῇ σάλπιγγι τῷδε χρήσομαι), per gli elmi (1256 s. Ἀλλὰ τί / ἔτ' ἐστὶ τοῖσι κράνεσιν ὅ τι τις χρήσεται;).

originaria. Al codice semiotico della guerra si sostituisce il codice *altro* della pace. Il cimiero è elaborato e costoso simbolo del prestigio militare e in quanto tale è oggetto di un vero e proprio sovvertimento dei valori. Qui, nelle parole di Trigeo, esso arriva addirittura a diventare una malattia (*Pax* 1211 λοφῶς)¹⁸, ma va detto che Aristofane ha una vera e propria passione polemica per cimieri e pennacchi vari, in particolare in questa commedia come negli *Acarnesi*¹⁹. Nella scena la svalutazione comunque è prima di tutto economica, perché per le leggi del mercato della pace ora delle armi non v'è più alcuna necessità. Al prezzo di tre chenici di fichi secchi il cimiero potrebbe trovare ancora un uso nella dimensione del quotidiano, ossia con la ripetizione di quelle stesse parole che abbiamo visto per la logora *exomis* i boriosi pennacchi potrebbero servire anch'essi a ripulire la tavola per il banchetto²⁰ – e anche qui va sempre tenuto presente il paradigma per cui banchetto e simposio appartengono regolarmente al catalogo di quelle cose felici che fanno la pace (*Pax* 343 ἐστιῶσθαι, κοτταβίζειν) e che invece sono escluse dalla guerra²¹:

Pax 1218 ἴν' ἀποκαθαίρω τὴν τράπεζαν τουτοῖ.

L'oggetto in sé non subisce trasformazioni materiali: il cimiero così com'è continua comunque a veicolare i significati e i valori che in esso vengono regolarmente avvertiti²². Ma una qualche trasformazione c'è e nel nuovo contesto il cimiero appare come

¹⁸ Cf. altre strane malattie aristofanee, come p. es. quella celebre di Filocleone, *Vesp.* 71 νόσον γὰρ ὁ πατήρ ἀλλόκοτον αὐτοῦ νοσεῖ (cf. 76, 80, 87, 651), ma anche quella di *Av.* 31 νόσον νοσοῦμεν τὴν ἐναντίαν Σάκκα, 640 μελλονικιᾶν, *Pax* 54 s., etc. Si tratta in genere delle manie degli Ateniesi, e di quelle paradossali dell'eroe comico (sulle malattie fisiche e sociali in Aristofane vd. Jouanna 2000, pp. 171-195).

¹⁹ *Pax* 395 βδελύττει τοὺς λόφους, 545 l'attacco contro il λοφοποιός, 561 Eirene è la dea che toglie di mezzo i cimieri (ἦπερ ἡμῶν τοὺς λόφους ἀφεῖλε καὶ τὰς Γοργόνας), 1173 τρεῖς λόφους ha il borioso comandante invisibile agli dei e a chi ama le gioie della pace, 1178 τοὺς λόφους σεῖων è l'azione che richiama formule epiche degli assalti eroici, ma che descrive qui la fuga del comandante borioso e vigliacco. Il cimiero di Lamaco, *Ach.* 567 γοργολόφα, 575 ἦρωσ τῶν λόφων, e la paura epica delle armi e del cimiero 575-586 (part. 586 βδελύττομαι γὰρ τοὺς λόφους e la rimozione del cimiero dall'elmo per una nuova funzione, vd. qui Campagner, p. 78), e ancora 965 κραδαίνων τρεῖς κατασκίους (parodia di Aesch. *Sept.* 384 s. τρεῖς κατασκίους λόφους / σεῖει), 967, 1074, 1103, 1109, 1111. In *Ach.* 1182 s. il gran cimiero del borioso guerrafondaio finisce per terra tra le pietre, anche qui con un rovesciamento della prospettiva spaziale. Per la paura suscitata dalle armi, cf. anche *Lys.* 563 s. ἕτερος δ' αὖ Θραξ πέλιτον σεῖων κάκοντιον ὥσπερ ὁ Τηρεύς, / ἐδεδίττετο τὴν ἰσχαδόπωλιν. Altri cimieri: *Av.* 96 la *trilophia* di Urupa, e ancora 279, 290-293, etc., *Eq.* 496 (Cleone), *Ra.* 1016 (cf. 818 l'applicazione del *lophos* alle parole della contesa, 925 alle espressioni poetiche), 1038, 1512. Ma i pennacchi «non mordono» anche nella tragedia: Aesch. *Sept.* 399 λόφοι δὲ κώδων τ' οὐ δάκνουσ' ἄνευ δορός.

²⁰ La ripetizione verbale (e insieme gestuale) suona beffarda mentre segna un crescendo.

²¹ Alla fine i pennacchi neanche per questo vanno bene e perciò perdono ogni valore (*Pax* 1220, 1223). Così va a finire anche per la corazza, *Pax* 1239.

²² P. es., nelle sue particolari applicazioni degli *Uccelli*, che prevedono *per se* uno spostamento semantico, il *lophos* continua a suscitare paura (*Av.* 96), ed è poi segno che, almeno nella proiezione paradossale, dovrebbe annunciare la corsa in armi (291 s.).

Poteri della parodia

un *symbolon* contraddittorio. Muta la sua funzione e il cambiamento diviene evidente in particolare nella nuova proiezione spaziale e prossemica, che dichiara un vero e proprio rovesciamento e che doveva essere sottolineata sulla scena anche dalla gestualità della rappresentazione.

Il sistema delle opposizioni dalla guerra alla pace si va così definendo: dalla battaglia si passa al banchetto, ciò che stava in alto finisce in basso, la dimensione eroica delle armi si trasforma in quotidianità, il prestigio e il grande pregio economico precipitano nel disprezzo dei rifiuti. La corazza, che viene subito dopo nella contrattazione, non ha sorte migliore del pennacchio. In questo caso nella classica direzione comica del basso corporeo e della scatologia²³ è ancora la variazione funzionale (*ἐπιτήδειος*) a essere sottolineata, insieme conseguentemente alle variazioni prossemiche e allo svilimento dell'oggetto in relazione al suo valore di mercato²⁴:

Pax 1228 ἐναποπατεῖν γάρ ἐστ' ἐπιτήδειος πάνυ.

La tromba, poi, che serviva a dare il segnale della battaglia (cf. *Ra.* 1042) e che anch'essa aveva un grande valore nel passato regime (*Pax* 1241 ἦν ἐπριόμην δραχμῶν ποθ' ἐξήκοντ' ἐγώ), ora, con qualche *modifica e aggiunta*²⁵, potrà servire per il simposio, per allestire il gioco del cottabo *katakotos*, oppure diverrà una bilancia per pesare le razioni di fichi per i servi.

Gli elmi, con un'immagine che implica anche per essi un concreto *assetto rovesciato*, andranno bene tra gli Egizi come misure per i lassativi (1254 ἔστιν γὰρ ἐπιτήδεια συρμαίαν μετρεῖν)²⁶, oppure con in più l'*applicazione* di due belle maniglie (1258 λαβὰς ποεῖν) serviranno da vasi (per il vino). E del resto liberarsi dell'elmo significa

²³ Per il contatto stravolgente tra scatologia e guerra cf. p. es. *Eq.* 1057 ἀλλ' οὐκ ἄν μαχέσαιτο· χέσαιτο γάρ, εἰ μαχέσαιτο.

²⁴ Cf. *Pax* 1235 ἔπειτ' ἐπὶ δεκάμῳ χεσεῖ καθήμενος; Si sottolinea il pregio economico dell'oggetto per applicare a esso il rovesciamento di valori a contatto con le espressioni scatologiche della nuova funzione. Per il gioco al ribasso cf. anche *Pax* 1226 ζημίαν, 1227 ἰσωνίας, 1229 τοῖς ἐμοῖσι χρήμασιν, e l'inverecundo confronto di valori con cui Trigeo nella contrattazione fa capitolare il mercante: 1237 τὸν προκτὸν ἀποδόσθαι με χιλίων δραχμῶν. La crisi del mercato delle armi è anticipata già in *Pax* 447 s., 545-549: per contro vede salire parallelamente le proprie quotazioni il mercato degli attrezzi agricoli, con l'euforia di chi li produce (1199-1202). Per altri esempi del gioco sui prezzi cf. *Pax* 253 s., *Av.* 18, *Ra.* 173-177, *Plu.* 125. Ma va ricordato che, come punto di arrivo del sovvertimento, nella dimensione utopica del paese di Cuccagna i valori del mercato scompaiono, cf. p. es. *Ach.* 34-36 il verbo *πρίω* scompare dal vocabolario, *Av.* 157 il felice βίος ὀρνίθων è uno ζῆν ἄνευ βαλλαντίου, *Ecccl.* 604 il denaro non serve più a nulla (οὐδέν τοι χρήσιμον ἔσται πάντως), *Pax* 593 κάδαπανα, *Lys.* 1055-1057. Sui valori economici nella commedia di Aristofane vd. Campagner 1990, pp. 33-62.

²⁵ La tipologia della modifica è quella dell'aggiunta e dell'inserito, *Pax* 1242 s. ἐγγέας ... ἐνθεις, 1246 ἔγγεον, 1248 πρόσθες, cf. anche l'aggiunta che permette il paradossale riuso della corazza (1230 παραθέντι).

²⁶ Un uso analogamente incongruo dell'elmo è in *Lys.* 562, 749-755.

abbracciare la pace e rifiutare la guerra (1127 s. ἤδομαί γ' ἤδομαι / κρίανους ἀπηλλαγμένους)²⁷.

Per quanto riguarda le lance, basterà *farle in due pezzi* perché diventino pali per *scarassare* la vigna (1262 s. εἰ διαπρισθεῖεν δίχα, / λάβοιμ' ἄν αὐτ' εἰς χάρακας)²⁸, funzione che sta all'opposto della guerra se Polemos, tra le altre azioni che lo contraddistinguono nell'opera di distruzione e di sconvolgimento di tutto ciò che appartiene alla pace, è proprio sui pali della vigna²⁹ che si accanisce (*Ach.* 986 τὰς χάρακας ἦπτε πολὺ μᾶλλον ἔτι τῷ πυρί)³⁰, oltre che sul simposio e sullo stesso vino con un rifiuto della *philotesia* (*Ach.* 987). Effetto della guerra sono le viti tagliate (*Ach.* 183 τῶν ἀμπέλων τετμημένων)³¹, e giusto per contrappasso Trigeo suggerisce qui di tagliare in due pezzi le lance proprio per farne dei χάρακες per sostenere le viti, che sono simbolo della pace. E si può ricordare che il guerrafondaio Lamaco – continuando nella stessa logica del contrappasso – si ferisce opportunamente su un χάραξ (*Ach.* 1178)³². Infatti, nella commedia, Eirene viene celebrata come τὴν θεῶν πασῶν μεγίστην καὶ φιλαμπελωτάτην (*Pax* 308) ed è invocata come πότνια βοτρύδωρε (520), mentre per trovare

²⁷ L'indicazione rappresenta il preludio tematico di un lunghissimo catalogo in cui al rifiuto dichiarato della guerra si contrappongono tutte le gioie della pace, *Pax* 1130-1171 οὐ γὰρ φιληδῶ μάχαις, / ἀλλὰ ... Per gli elmi, cf. il gioco satirico su κρανοποιῶν, *Ra.* 1018.

²⁸ Significativo è il gioco sul valore economico, anche in questo caso direzionato a uno svilimento dell'oggetto: *Pax* 1263 ἑκατὸν τῆς δραχμῆς.

²⁹ Per il pali delle viti cf. anche la loro paradossale trasformazione in oggetto di un'impresa da millantare in *Vesp.* 1201 s. e il motto proverbiale in *Vesp.* 1291. Inoltre cf. Pherecrates fr. 137.2 K.-A. (*Persai*).

³⁰ Va osservato che se la pace sconvolge gli assetti della guerra (cf. l'immagine di *Pax* 944 s. πολέμου μετάρτροπος / αὔρα), la guerra sconvolge e rovescia tutto ciò che appartiene all'utopia della pace (cf. part. *Ach.* 977 αὐτόματα πάντ' ἀγαθά). In particolare, in questo passo degli *Acarnesi*, Polemos distrugge – violandone i limiti e le regole da πάροινος – tutto ciò che appartiene al mondo e alla *euphrosyne* del simposio, proprio con un rovesciamento dei πάντ' ἀγάθ' (982) nel loro opposto: *Ach.* 983 s. ἠργάσατο πάντα κακά, κἀνέτρεπε κἀξέχει / κἀμάχετο. Azioni analoghe sono attribuite a Polemos anche in *Pax* 320 πάντα ταυτὶ συνταράξει τοῖν ποδοῖν. / ΧΟ. Ὡς κυκᾶτω καὶ πατείτω πάντα καὶ ταπατέτω. È lo sconvolgimento che appartiene per esperienza comune al mondo reale, al quale il poeta comico contrappone lo sconvolgimento alla rovescia, tutto fantastico, della pace, inscenato nella finzione della commedia.

³¹ *Ach.* 512 Diceopoli lamenta che gli sono state tagliate le viti dai Lacedemoni (ἀμπέλια κεκομμένα). Cf. il δενδροτομεῖν metaforico di *Pax* 747 (αἰ vv. 628 s. la medesima sorte tocca ai fichi, cf. anche l'azione che precede, 626 s.), e la prassi militare descritta da Thuc. 1,108. Si può aggiungere anche l'immagine della vite che brucia come segno dello scoppio della guerra di *Pax* 612 e quella delle viti calpestate di *Ach.* 232 s. (segno contiguo degli effetti della guerra è anche il *pithos* di vino in pezzi di *Pax* 703). Inoltre, il primo bene per gli uomini che deriva dal nuovo regno degli uccelli riguarda la protezione delle viti dalle cavallette, *Av.* 588.

³² La medesima associazione della *Pace* funziona – in questo caso in direzione inversa – quando il χάραξ si trasforma in una lancia nella mitizzazione che Lamaco propone delle proprie sventure militari (*Ach.* 1192 s., 1226). Il gioco oppositivo tra Lamaco e la pace diviene paradigma: il giorno del ritorno di Eirene è una ἡμέρα μισολάμαχος (cf. *Ach.* 1080 στράτευμα πολεμολαμαχαϊκόν, 269 s. la coppia μαχῶν καὶ Λαμάχων, che ritorna nel lamento di 1071 ἰὼ πόνοι τε καὶ μάχαι καὶ Λάμαχοι e di cui ci si deve liberare nella prospettiva della pace, 1206 Λαμαχίπιον, 1290-1293). Si può ricordare anche *Ra.* 1039 Λάμαχος ἦρως come modello di guerriero. Su questi giochi di parole vd. in questo volume Beta, p. 17s.

Poteri della parodia

un epiteto a lei adatto bisognerà ricorrere a un ῥῆμα μυριόμορον (521). Vedere il giorno agognato della pace significa tornare a salutare le viti e ad abbracciare gli alberi dei fichi (556-559)³³. Tra i piaceri della pace vi è poi il rito quotidiano di passare in rassegna le viti al canto della cicala, a vedere se i frutti sono maturi (1161-1164). E ancora le viti sorridono all'arrivo di Eirene (596-600), mentre l'eroe della commedia della pace, a buon diritto, è il nostro Τρυγαῖος Ἀθμονεύς, ἀμπελουργὸς δεξιός (190)³⁴, tra i cui benefici di σωτήρ primeggiano naturalmente la vendemmia (912) e la coppa del vino nuovo (916).

Le operazioni di riadattamento meritano da un lato, da parte di chi ha escogitato la trasformazione, la compiaciuta domanda οὐ δεξιῶς; (1230), la quale esprime l'ingenuità logica e l'abilità manipolativa. Mentre dall'altra parte il mercante di armi, che è il destinatario e il bersaglio dello stravolgimento, definisce queste stesse operazioni come oltraggio, con termini che implicano la violazione e il sovvertimento dei valori e dei codici (1229 ὑβρίζων τοῖς ἔμοῖσι χρήμασιν, 1264 ὑβρίζομεθα). E ancora con καταγελαῶς (1245), in combinazione con i funzionamenti del riso, Aristofane mette in evidenza la dinamica della variazione assiologica in una direzione che va dall'alto verso il basso³⁵.

Nella prospettiva utopica della pace gli strumenti della guerra non funzionano più se non attraverso un rovesciamento che possiamo definire una *parodia degli oggetti*³⁶. Essa si attua attraverso il contatto straniante dell'oggetto – del quale si mantiene e anzi

³³ La vite e il fico sono regolarmente associati come coppia simbolica nella *Pace* (cf. 575 s. fichi e mosto, 596 s. ἀμπέλια e συκίδια, 634, 1323 s. in sequenza vino e fichi tra i beni attesi dalla pace), fin nell'euforico gioco finale di metafore sessuali: 1342 s. τρυγήσομεν αὐτήν, 1356 συκολογούντες, 1359 s. τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ, / τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῦκον (sui traslati osceni, vd. Henderson 1991, pp. 61 s., 65, 118). Come ricorda Cassio 1985, p. 140, la stessa *Opora* qui personificata «significa prevalentemente due tipi di frutto, uva e fichi». Cf. ancora p. es. *Ach.* 995s., *Av.* 588-590, 1698s. Ma già nella terra felice dei Feaci, nel giardino meraviglioso di Alcino, l'uva e i fichi sono insieme tra i paradigmi dell'abbondanza spontanea da età dell'oro, Hom. η 121 αὐτὰρ ἐπὶ σταφυλῇ σταφυλή, σῦκον δ' ἐπὶ σύκῳ. Si può anche rammentare che fichi e vino sono il premio della commedia, secondo la testimonianza della Cronaca di Paro, *IG XII*, 5, 444.

³⁴ Naturalmente alla pace si associa anche il vino: tra i doni della dea Eirene v'è il dolce mosto, *Pax* 576 τῆς τρυγός τε τῆς γλυκείας (vd. García Soler 2003, p. 384 «En Aristófanés el vino aparece como símbolo de la paz», e più ampiamente Cassio 1985, pp. 27-33). Nella rappresentazione dei paesi di Cuccagna si combina normalmente la presenza di *pace* e *vino*, cf. p. es. Teleclides fr. 1.2, 4 K.-A. (*Amphictyones*), e il vino rappresenta uno dei segni dell'abbondanza, cf. Pherecrates fr. 137.6-8 K.-A. (*Persai*), fr. 113.28-31 (*Metalles*). E un'altra commedia della pace come gli *Acarnesi* è definita una τρυγηδία (499, cf. 628, 886). Sul vino (e la pace) nella commedia vd. Newiger 1980, pp. 220-224, Bowie 1995, pp. 113-125, part. pp. 122 s.; Bowie 1997, pp. 1-21.

³⁵ Cf. nella scena finale degli *Acarnesi* le indicazioni καταγελαῶς (*Ach.* 1081), καταγελαῶν μου τῶν ὄπλων (1107), ὑβρίζεις (1117), κατὰ γελαῶς (1126), ἐγχανοί (1197) per l'analogo procedimento di *detorsio* parodica che oppone alla campagna militare e alle armi di Lamaco la festa, le leccornie e il trionfo dei piaceri del banchetto di Diceopoli. Sul gioco parodico di questa scena vd. Harriott 1979, pp. 95-98, Pellegrino 1993, pp. 43-61.

³⁶ Per questo tipo di dinamiche tra impiego degli oggetti e impiego della parola (poetica), cf. Müller 2004, pp. 27-57. Sulla reificazione dei concetti e delle idee sulla scena della commedia attraverso l'uso simbolico degli oggetti vd. Komornicka 1964, pp. 37 s.

si esalta la riconoscibilità teatrale – con il nuovo contesto, attraverso la variazione delle funzioni, il rovesciamento delle relazioni prossemiche, l’inserito incongruente, la rottura della sua integrità con la rifunzionalizzazione delle parti. Questa parodia degli oggetti può funzionare anche in direzione inversa, ovvero la funzione elevata della guerra può essere assunta da oggetti di segno opposto. Così avviene per la rappresentazione della schiera dei contadini che, dopo aver liberato Eirene e aver tolto di mezzo pennacchi e scudi, ritornano alle campagne *armati* degli strumenti di lavoro, i quali brillano al sole proprio come le epiche armi degli eroi prima della battaglia: e anche questa schiera diviene lo spettacolo più bello che si possa vedere, naturalmente con gli attributi da paese di Cuccagna e dalla prospettiva speciale di chi è innamorato della pace (*Pax* 564-567). Analogamente la *θυεία*, il mortaiò, diviene *πολεμιστηρία* (*Pax* 235), ossia assieme all’*ὄλετριβανος*, il pestello, funziona da simbolo concreto della guerra e dei suoi effetti nelle mani di Polemos (*Pax* 247 *ἀπαξάπαντα καταμεμυτωτευμένα*). O ancora è la cosa che può accadere nel mondo alla rovescia degli *Uccelli*, dove quelli che normalmente sono gli strumenti da cucina, ossia la *χύτρα*, l’*ὄβελίσκος*, l’*ὄξύβαφον* e il *τροβλίον*, divengono le armi per combattere una *eroicomica* battaglia (*Av.* 355-365).

2.2. *Le congiurate della pace e il giuramento dei sette a Tebe*

Ma rimaniamo nella dimensione della pace per passare a valutare i funzionamenti e le potenzialità della parodia vera e propria, ossia della ripresa stravolgente della parola poetica. Nella *Lisistrata* le donne in rivolta, le congiurate della pace, si apprestano a compiere un’azione che è specifica degli uomini e della guerra, ovvero hanno deciso di occupare l’acropoli³⁷. Ma la loro impresa ‘guerresca’, paradossale e sconvolgente per il fatto stesso di aver come protagoniste le *donne*³⁸, è tutta nel segno della pace e tutto si modella nella dimensione del rovesciamento o della *parodia* della guerra. Le congiurate prima di intraprendere la loro coraggiosa azione hanno bisogno di un giuramento³⁹, e interviene specificamente in questo caso la parodia testuale: il paradigma è un giuramento famoso della scena teatrale ateniese, quello degli eroi argivi di Eschilo sotto le mura di Tebe prima dell’ultimo tragico assalto. All’inizio dei *Sette a Tebe*, che è il dramma Ἄρεως μεστὸν secondo la celebre definizione adottata anche da Aristofane⁴⁰,

³⁷ *Lys.* 176 καταληψόμεθα γὰρ τὴν ἀκρόπολιν τήμερον, 241 σ. αἱ γὰρ γυναῖκες τὴν ἀκρόπολιν τῆς θεοῦ / ἤδη κατειλήψασιν. Sul significato politico dell’occupazione dell’acropoli vd. Vannicelli 2002, p. 63, che critica la valutazione riduttiva di Hulton 1972, pp. 32-36.

³⁸ La paradossalità dell’impresa al femminile è ben presente alle stesse protagoniste (*Lys.* 649) ed è icasticamente rappresentata dal rovesciamento parodico dell’epico πόλεμος δ’ ἄνδρεςσι μελήσει (cf. *Lys.* 520) nel nuovo slogan πόλεμος δὲ γυναίξει μελήσει (*Lys.* 538, vd. Aparicio 2000, pp. 239 s.). L’inconciliabile contraddizione tra femminile e guerra è definita – ovviamente dalla prospettiva comica – in *Eq.* 1056 s. (cf. *Ilias parva* fr. 2.4 s. B.), cf. anche *Ach.* 1062, *Av.* 830s., etc. Le donne e in particolare Lisistrata hanno il ruolo e i tratti propri dell’eroe comico con tutte le sue ambiguità (cf. Whitman 1964, pp. 200-215, e le valutazioni di Perusino 2001, pp. 37-40 sulla πανουργία delle donne). Per la presenza e il ruolo delle donne in tempo di guerra vd. Schaps 1982.

³⁹ Cf. p. es. il giuramento degli uccelli al momento di aderire al piano dell’eroe comico Pisetero, *Av.* 629-635. Sulla scena del giuramento vd. il commento di Henderson 1987 ad loc.

⁴⁰ *Ar. Ra.* 1021, cf. Gorg. 82 B 24 D.-K. *ap.* Plut. *Quaest. Conv.* 2, 715e.

Poteri della parodia

la vedetta di Eteocle riferisce la scena del giuramento degli eroi. Vi è il sacrificio di un toro sullo scudo e sullo scudo si compie il solenne giuramento di guerra in nome di Ares Enyo e Phobos⁴¹, ossia di quelle divinità che della guerra sono l'ipostasi (Aesch. *Sept.* 42-46):

ἄνδρες γὰρ ἑπτὰ, θούριοι λοχαγέται,
ταυροσφαγοῦντες ἐς μελάνδετον σάκος,
καὶ θιγγάνοντες χερσὶ ταυρείου φόνου,
Ἄρην Ἐνυώ καὶ φιλαίματον Φόβον
ὄρκωμότησαν.

Lisistrata, per la sua congiura della pace, propone allo stesso modo un giuramento che segue le tracce di Eschilo, ossia chiede che si preparino le vittime e che si porti lo scudo sul quale compiere il sacrificio (*Lys.* 185 s.):

θεὸς εἰς τὸ πρόσθεν ὑπίαν τὴν ἀσπίδα,
καὶ μοι δότω τὰ τόμιά τις.

Ma il giuramento e soprattutto gli oggetti del rito così non possono funzionare, in particolare per l'incongruenza che si rileva subito evidentissima tra lo scudo, che è strumento e segno codificato della guerra, e la pace – la quale come la dea Eirene sarà per definizione *μισοπορπακιστάτη* (*Pax* 662) e *Λυσιμάχη* (*Pax* 992)⁴². Lo scudo è aborrito simbolo del tempo di guerra, come in *Pax* 356 *σὺν δορὶ σὺν ἀσπίδι*, ed è contrapposto a tutti i beni che vengono dalla pace (*Pax* 438-440). Così, nella stessa prospettiva oppositiva, nei canti epici per le nozze con Opora è sulla menzione degli scudi che si focalizza la reazione indignata di Trigeo (*Pax* 1274 s.), e l'epiteto *omphaloessai*, ben familiare a tutti dalle formule epiche, diviene nel caso specifico il perno del controcanto con cui l'eroe della pace incalza l'inopportuno piccolo cantore, che non a caso si rivela essere figlio di Lamaco (*Pax* 1278)⁴³. Ancora, *fuggire lo scudo* è all'opposto un paradigma della felicità, non meno che lo spogliarsi della vecchiaia, una gioia e un sogno che appartengono alla dimensione irraggiungibile degli dei e dell'età dell'oro. Con la forza di questa equivalenza lo scudo rimosso diviene elemento costitutivo del tempo della pace: *Pax* 335 s. *μᾶλλον ἢ τὸ γῆρας ἐκδύς ἐκφυγῶν τὴν ἀσπίδα*⁴⁴.

⁴¹ A proposito del sacrificio e del giuramento sullo scudo dei sette vd. Guidorizzi 2002, pp. 63-72, part. pp. 64 s. per la ripresa parodica aristofanea.

⁴² *Pax* 991 s. *λυσον δὲ μάχας καὶ κορκορυγὰς, / ἵνα Λυσιμάχην σε καλῶμεν*. Cf. *Lys.* 554 *οἰμαί ποτε Λυσιμάχας ἡμᾶς ἐν τοῖς Ἑλλήσι καλεῖσθαι*. Quanto all'immagine legata al πόρπαξ, in *Lys.* 106 *πορπακισάμενος* corrisponde a partire per la guerra. Va registrata anche l'incongruenza tra scudi e donne, *Lys.* 627.

⁴³ Sulle parodie epiche del passo vd. Aparicio 2000, pp. 226-237. L'evidenza dell'epiteto è sottolineata da Compton-Engle 1990, p. 325 n. 3.

⁴⁴ Cf. anche *Pax* 351 s., 860-862 per il motivo della nuova giovinezza. In *Ach.* 1124 s. nel gioco del controcanto lo scudo di Lamaco si contrappone come simbolo della guerra alle vivande di Diceopoli per il banchetto della pace: *ΛΑ. φέρε δεῦρο γοργόνωτον ἀσπίδος κύκλον. / ΔΙ. κάμοι πλακοῦντος τυρόνωτον δὸς κύκλον* (cf. anche 1136, 1140). Lo scudo come paradigma merita infine la ripresa

La pace è l'obiettivo primo e unico dell'azione delle donne e appunto per ottenere la pace si dovrebbe compiere il giuramento stesso. Quella dello scudo è un'incongruenza che suscita una reazione immediata e negativa (*Lys.* 186 s.). La ripresa aristofanea dell'immagine di Eschilo è dichiarata⁴⁵: nelle intenzioni e nelle parole di Lisistrata il modello dovrebbe funzionare da *auctoritas* che giustificerebbe le modalità del giuramento proposto. Ma la parodia fa anche qualcos'altro. Essa costituisce la dimensione eroica dell'azione, e questo per renderne possibile e per proporre immediatamente la sovversione (*Lys.* 186-190):

ΜΥ. Λυσιστράτη,
 τίν' ὄρκον ὀρκώσεις ποθ' ἡμᾶς; ΛΥ. ὄντινα;
 εἰς ἀσπίδ', ὥσπερ, φασίν, Αἰσχύλος ποτέ,
 μηλοσφαγούσας. ΜΥ. μὴ σύ γ', ὦ Λυσιστράτη,
 εἰς ἀσπίδ' ← ὁμόσης μηδὲν → εἰρήνης πέρι.

Se tra ἀσπίς ed εἰρήνη non ci sono possibilità di contatto⁴⁶, si apre – proprio grazie al richiamo parodico dichiarato – la via per il reimpiego rovesciato del modello. L'obiettivo utopico delle donne⁴⁷ è la *soteria* della città⁴⁸, e anche dell'Ellade intera (*Lys.* 29 s. ὅλης τῆς Ἑλλάδος / ἐν ταῖς γυναιξίν ἐστιν ἡ σωτηρία)⁴⁹, ovvero più specificamente la liberazione dal male della guerra (*Lys.* 112 καταλῦσαι τὸν πόλεμον). Paradossale – ma coerente con la prospettiva del progetto – è già il fatto che la *soteria* venga dalle

ambigua dei distici di Archiloco (5 W.²), *Pax* 1298-1304 (il motivo del ρίψασπις dopo Archiloco ritorna in Alc. 401 V., Anacr. 381 P. e diviene frequentissimo nella commedia, cf. p. es. *Vesp.* 17-27, 592, *Av.* 290, etc., vd. Storey 1986, pp. 247-261, part. 260, che sottolinea l'equivalenza tra ρίψασπία, ἀστρατεία ed effeminatezza). Lo scudo suscita paura in *Ach.* 581 s. e per questo Diceopoli chiede παράθες νυν ὑπτίαν αὐτὴν ἐμοί (583), mentre un'applicazione paradossale dello stesso motivo è quella di *Lys.* 563 s. (e incongruente appare anche l'uso dello scudo in *Lys.* 560). Lo scudo entra poi anche nel gioco che alterna le armi deposte degli uomini in contrapposizione alle vesti della seduzione delle donne in *Lys.* 52.

⁴⁵ Sui segnali di riferimento ai modelli per le parodie in Aristofane vd. Schlesinger 1937, pp. 294-305.

⁴⁶ Per la contrapposizione inconciliabile tra le armi e la pace, cf. *Pax* 553 s., e part. 1271 s. ὀπλοτέρους ἄδων ↔ εἰρήνης οὔσης (a cui segue l'inserito epico degli scudi, 1274 s.). Cf. anche il rifiuto delle armi, indicate simbolicamente dal riuso della formula epica: *Pax* 1330 λῆξαι τ' αἴθωνα σίδηρον (Hom. Δ 485, etc.) – l'azione e l'immagine sono associate al desiderio di tutti i beni della pace che la guerra ha sottratto ai Greci (*Pax* 1328 τὰγαθὰ πάνθ' ὅσ' ἀπωλέσαμεν). Ancora, liberare Eirene significa non dover imbracciare più lo scudo (*Pax* 438).

⁴⁷ Sulla dimensione utopica del progetto delle donne vd. Bertelli 1983, pp. 246 s. n. 88.

⁴⁸ Sul motivo politico della *soteria* vd. Bieler 1951, pp. 181-184 per il contesto storico, Faraone 1997, pp. 38-59, e Sartori 2000, pp. 77-88 per una rassegna dei luoghi aristofanei. La *soteria* della città rappresenta forse la missione più importante dell'eroe comico, cf. in part. *Pax* 1035 s., dove un Trigeo *soter* viene esaltato come un *polytlas* eroe epico (πόλλ' ἀνατλάς), i cui *pathea polla* hanno come esito la salvezza della città (ἔσωσε τὴν ἱερὰν πόλιν).

⁴⁹ Cf. anche *Lys.* 41 κοινῇ σώσομεν τὴν Ἑλλάδα, 498 ἡμεῖς ὑμᾶς σώσομεν, 525 s. ἔδοξεν σῶσαι τὴν Ἑλλάδα κοινῇ / ταῖσι γυναιξίν. La *soteria* è di nuovo affidata alle donne in *Eccl.* 202, 209-240 (con l'anomala applicazione dei valori femminili dell'*oikos* alla direzione della *polis*).

Poteri della parodia

donne⁵⁰, in difesa delle quali sono invece gli uomini che di regola fanno la guerra, secondo moduli linguistici fissi e imm modificabili nel sistema culturale fin negli echi della tradizione epica⁵¹. Si può aggiungere che probabilmente anomalo e stravolgente è già il ruolo di sacrificante di Lisistrata⁵², e ancora doveva essere percepito allo stesso modo, ossia come un'aberrazione, il trapasso logico delle congiurate alla dimensione del simposio, dal quale le donne sono in realtà escluse⁵³. Ma va sottolineato qui come lo stravolgimento dei paradigmi consueti provenga – secondo la dichiarazione programmatica di Lisistrata che rovescia il luogo comune della sua interlocutrice – dagli strumenti inaspettati di questa *soteria*: essi sono rappresentati dai trucchi, dalle vesti, dagli orpelli che sono connessi al potere di seduzione delle donne e che qui nel gioco comico degli inserti divengono gli strumenti, o meglio le vere e proprie armi tutte femminili, che sole hanno il potere di vincere e bandire le armi degli uomini (*Lys.* 42-54)⁵⁴. La *soteria* viene dal dominio femminile di Afrodite, anziché da quello maschile di Ares. E questa *soteria* pacifista sta in opposizione all'obiettivo che gli eroi della guerra tebana esprimono nel loro giuramento e che è rappresentato dalla distruzione della città di Tebe (Aesch. *Sept.* 45 s. πόλει κατασκαφάς / θέντες λαπάξειν ἄστν Καδμείων βίᾱ)⁵⁵.

Dopo una prima proposta di variazione all'indicazione di Lisistrata, che modifica il modello di Eschilo con la sostituzione della vittima⁵⁶ e che ovviamente non ha successo, a questo punto il reimpiego e il riadattamento del giuramento prende la via giusta. Il problema è rappresentato in primo luogo non tanto dai τόμια ma dalla presenza dello

⁵⁰ Il paradosso diviene esplicito in *Lys.* 497-501, 529. Per la particolare e complessa relazione che si stabilisce tra l'azione delle donne nella *Lisistrata* e l'anomalia delle dinamiche tra maschile e femminile – con un rovesciamento dei ruoli – nel paradigma dei *Sette a Tebe* vd. Ieranò 2002, in part. pp. 83 s.

⁵¹ Cf. nell'epica il modulo tematico *combattere per*, che ha sempre come soggetto gli uomini e per destinatario dell'azione le donne e i bambini, e ancora la città (oppure le navi): Hom. *Θ* 57, *O* 496-498, 662 s.; P 223 ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα, *θ* 524-529, etc. Il motivo diviene un *topos* politico e poetico: non diverso p. es. in Callin. 1.6-8 W.², Tyrt. 10.13 W.² o in Aesch. *Pers.* 403-405. Sulla difesa della patria come dovere degli eroi nell'epica vd. Greenhalgh 1972, pp. 528-537.

⁵² Vd. García Soler 2002, p. 94.

⁵³ Cf. Bowie 1995, 116 [nella commedia] «drinking by females is invariably regarded as bad; and the older the women are the worse it is regarded»; Bowie 1997, 12-14 evidenzia le anomalie sociali e rituali nel giuramento delle donne, e la contaminazione con altri riti specificamente femminili. Vd. inoltre Lissarrague 1990, 229-233.

⁵⁴ Ma cf. le virtù delle donne elencate in *Lys.* 545-547. Sulla contrapposizione delle strategie e degli ambiti d'azione maschili e femminili, vd. Andò 2004, 90-107, part. 96-98. Per i belletti come strumenti del potere femminile di seduzione, cf. il catalogo straordinario di Ar. fr. 332 K.-A. (*Thesm.* II). Anche le donne sono comunque pronte al confronto armato, *Lys.* 453-465.

⁵⁵ Ma in una prospettiva più ampia si può ricordare anche la volontà di Zeus per la guerra di Tebe e di Troia (Hes. *Op.* 161-165, e cf. anche *Cypria* fr. 1 B.). Nel gioco delle corrispondenze gli eroi sono pronti alla morte per distruggere Tebe (*Sept.* 48), e a qualsiasi cosa, anche alla morte, sono pronte le donne ma per vedere finalmente la pace (*Lys.* 123 ποιήσομεν, κἄν ἀποθανεῖν ἡμᾶς δέη, cf. 118, 121).

⁵⁶ Al toro subentra secondo altri codici di riferimento un cavallo bianco (*Lys.* 191-193), vd. Henderson 1987, 92 s., García Soler 2002, 99-102. L'associazione più evidente è con le Amazzoni – come indicano già gli *scholia* – alle quali sono paragonate le donne che hanno preso l'acropoli in *Lys.* 676-679.

scudo nella funzione di σφαγεῖον, ossia di recipiente per raccogliere il sangue⁵⁷. E poi problematica, per contiguità, è l'idea stessa del sangue⁵⁸. E allora all'oggetto della guerra si sostituisce – soddisfacendo le attese logiche e tematiche del mondo fantastico della commedia⁵⁹ – l'oggetto della pace, la grande *kylix* che non è meno grande dello scudo eroico⁶⁰. La proposta della vittima sacrificale a questo punto segue coerentemente le regole del nuovo codice, e sarà uno *stamnion* di vino di Taso⁶¹, il cui significato simbolico è evidente dal confronto con la definizione 'genealogica' di *Ra. 22 Διόνυσος, υἱὸς Σταμνίου*⁶². La prospettiva del nuovo giuramento, con un *aprosdoketon*, è tutta euforica e incentrata attorno al vino (*Lys. 195-197*):

θεῖσαι μέλαιναν κύλικα μεγάλην ὑπίαν,
μηλοσφαγοῦσαι Θάσιον οἴνου σταμνίον
ὁμόσωμεν εἰς τὴν κύλικα μὴ πιχεῖν ὕδωρ.

⁵⁷ Per lo *sphageion* cf. Ar. *Thesm.* 754 s., Eur. *IT* 335, *El.* 800, *Suppl.* 1196 e vd. García Soler 2002, p. 98.

⁵⁸ Il sangue e le uccisioni sono per natura immagini che appaiono in contraddizione con la pace, anche quando si tratta di sacrifici in onore della dea Eirene, cf. *Pax* 1019 s. οὐχ ἦδεταί δήπουθεν Εἰρήνη σφαγαῖς, / οὐδ' αἵματοῦται βωμός.

⁵⁹ Una sostituzione simile, inserita in una lunga serie, è quella del controcanto di Diceopoli alle parole di Lamaco in partenza per la guerra, quando alla corazza attraverso l'ambiguità di un consueto uso metaforico si sostituisce il boccale (a sottolineare l'opposizione tra la guerra e il simposio): *Ach.* 1132 s. ΛΑ. φέρε δεῦρο, παῖ, θώρακα πολεμιστήριον. / ΔΙ. ἔξαιρε, παῖ, θώρακα κάμοι τὸν χοᾶ. E quindi ai nemici subentrano i *sympotai*: 1134 s. ΛΑ. ἐν τῷδε πρὸς τοὺς πολεμίους θωρήξομαι. / ΔΙ. ἐν τῷδε πρὸς τοὺς συμπότας θωρήξομαι (cf. il fraintendimento intenzionale di *Pax* 1286, e per il traslato *Theogn.* 413 πίνων ... θωρήξομαι, 470 θωρηχθέντ' οἴνοι, etc., vd. Taillardat 1965, pp. 96 s.). Così a χειμέρια τὰ πράγματα si sostituiscono συμποτικά τὰ πράγματα (1141 s.). L'opposizione tra i termini è definita dall'immagine dell'ἀνομοία ὁδός (1144). Per la serie oppositiva cf. anche *Lys.* 49-53. Una analoga prospettiva è in *Ach.* 278 s. nell'invito a sorbire un τρύβλιον di εἰρήνη, ossia «una coppa di pace» (vd. Taillardat 1965, p. 373, che identifica il contenuto con il vino), alla quale è associata per opposizione l'immagine della guerra dello scudo appeso al chiodo, che nel regime della pace se ne resterà trascurato (in *Ach.* 58 le azioni di fare la pace e appendere gli scudi si equivalgono). L'associazione dei due termini, guerra e simposio, funziona qui per opposizione, ma non va dimenticato che può funzionare anche per omologia o per contiguità, come p. es. nell'immagine del vino d'Ismaro di *Arch.* 2 W.² o nel paragone tra *symvotes* e guerriero di *Panyas.* 16 B.

⁶⁰ L'omologia consolidata tra scudo e coppa è testimoniata dalle osservazioni di Aristotele sui traslati, si può dire lo «scudo di Dioniso» per la «coppa» e la «coppa di Ares» per lo «scudo»: *Arist. Poet.* 1457b 20-22 λέγω δὲ οἶον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπίς πρὸς Ἄρη· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διόνυσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως (l'esempio deriva dal ditirambografo Timoteo, fr. 797 P., cf. tra i comici Antiphanes fr. 110 K.-A., Anaxandrides fr. 82, Aristophon fr. 13.2 εὐκύκλωτον ἀσπίδα, ed è riutilizzato da Aristotele in *Rhet.* 1407a 17, 1413a 1 s.). I procedimenti in azione sono anche nella proposta che segue. Lo scudo di Ares è anche detto coppa senza vino, ossia nell'uso metaforico si toglie uno degli elementi essenziali: *Poet.* 1457b 32 προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἶον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἄρεως ἀλλ' ἄϊνον.

⁶¹ La felicità utopica del vino è ben rappresentata p. es. in Ar. *Eq.* 92-94. Sul vino dei paesi di Cuccagna nella commedia, vd. Hunzinger 2002, pp. 24-37.

⁶² Sull'immagine di Dioniso vd. Lada-Richards 1999, pp. 125 s. Per l'uso onomastico di Στάμνος cf. *Diog. Laert.* 5.84, *Nonn. Dion.* 13.500.

Poteri della parodia

In un gioco parodico a tre le parole e le frasi si riecheggiano e si sovrappongono tra a) il modello eroico della tragedia, b) la prima proposta di Lisistrata che ne riproduce le forme e i modi, c) l'inedita invenzione comica. Al primo *θῆς ... ὑπίαν τὴν ἀσπίδα* (*Lys.* 185) di Lisistrata subentra il *θεῖσαι μέλαιναν κύλικα μεγάλην ὑπίαν* (195), dove l'ultimo aggettivo ripetuto da un'altra congiurata, Mirrina, sottolinea il parallelismo e il sovvertimento. Il valore cromatico di *μέλαιναν*, attributo della *kylix*, richiama il *μελάνδετον σάκος* di Eschilo. La frase sulla vittima ripete con *μηλοσφαγοῦσαι* (196) il secondo intervento di Lisistrata, *μηλοσφαγούσας* (189), il quale si richiamava esplicitamente al modello tragico e in particolare al composto *ταυροσφαγούντες* (*Sept.* 43)⁶³.

Lo stravolgimento delle parole suscita anche qui reazioni notevoli, ma in questo caso v'è esclusivamente ammirazione per l'operazione formale ed entusiasmo per il mutamento sostanziale che è anche rivoluzione assiologica: *Lys.* 198 *φεῦ δᾶ, τὸν ὄρκον ἄφατον ὡς ἐπαινίω*. E suscita ancor più entusiasmo, che si colora pure di euforiche allusioni sessuali, l'oggetto concreto che entra in scena per prendere il posto dello scudo eschileo, il *grosso* *κεραμών*, la *kylix*⁶⁴: *Lys.* 200 s. *ὦ φίλταται γυναῖκες, <ὁ> κεραμῶν ὄσος. / ταύτην μὲν ἄν τις εὐθύς ἤσθειη λαβῶν*. Infine l'euforia e il piacere delle donne trova il suo vertice di fronte al sacrificio dei nuovi τόμια, i quali permettono di sostituire all'impressione forte del sangue l'immagine del vino che sollecita i sensi⁶⁵: *Lys.* 205 s. *ΚΑ. εὐχρῶν γε θαῖμα κάποπυτίζει καλῶς. / ΛΑ. καὶ μὰν ποτόδδει γ' ἄδὺ ναὶ τὸν Κάστορα*.

È questa dell'esaltazione dei sensi, in particolare del tatto, della vista e soprattutto dell'olfatto⁶⁶, una prospettiva che si presenta regolarmente come uno dei segni costitutivi nella rappresentazione dei felici paesi di Cuccagna e che trova una sua formulazione paradigmatica nel testo della *Pace*. Il riconoscimento dell'instaurazione del nuovo ordine passa prima di tutto, al momento stesso del ritrovamento e della liberazione di Eirene, attraverso l'emozione tutta istintiva e fisica dei sensi. Di fronte a Theoria, la dea che rappresenta la festa⁶⁷ e che insieme a Opora, la dea del raccolto, accompagna l'Eirene ritrovata, v'è l'emozione della vista ma soprattutto quella dell'olfatto. È il profumo dolcissimo della dea che arriva fino al cuore di Trigeo, il quale si profonde in

⁶³ Nel gioco delle relazioni si può considerare anche il nesso preposizionale.

⁶⁴ Una simile reazione emotiva, ma di segno opposto, si ha di fronte alla vista di un oggetto del quotidiano di proporzioni gigantesche che si presenta come un simbolo della guerra, il mortaio con cui Polemos si appresta a tritare le città: *Pax* 238 s. *τῆς θουείας τοῦ πλάτους / ὄσον κακόν* (cf. 229). Per le proporzioni straordinarie del contenitore per il vino (usato in particolare dalle donne) cf. l'immensa *λήκυθον τὴν ἐπτακότυλον* di Ar. fr. 487 K.-A., o anche le *megalai kotylai* del fr. 364, le *kylikes* come navi da carico di Pherecrates fr. 152.4-10 K.-A., a cui si aggiunge l'insistenza sulla dimensione di una *κοτυλίσκη* del fr. 75, e l'immagine di Philyllius fr. 5 K.-A. *μεγάλαισιν ... λεπασταῖς*.

⁶⁵ Analoga equivalenza vino-sangue nell'azione dell'otre in *Thesm.* 728-756, al sangue si sostituisce il vino in *Eq.* 83-85. Un esempio del processo inverso di sostituzione è in Eur. *Herc.* 892.

⁶⁶ Per il profumo del vino di Thasos cf. Ar. *Plut.* 1020 s., *Eccl.* 1119, Hermipp. fr. 77.3 K.-A.; per il colore Ar. fr. 364 K.-A. (vd. Salviat 1986, pp. 145-195, Vetta 1989, pp. 268 s.). In *Av.* 1715-1717 un profumo straordinario (*ὄσμη δ' ἀνωνόμαστος*) accompagna l'imeneo trionfale di Pisetero che segna la fondazione del nuovo ordine nella città degli uccelli.

⁶⁷ Sulla figura e sul significato di Theoria vd. Cassio 1985, pp. 122-125.

un elogio entusiastico che in principio si focalizza sull'opposizione polare con la guerra (*Pax* 525 s.):

οἶον δὲ πνεῖς, ὡς ἠδὲ κατὰ τῆς καρδίας,
γλυκύτετον, ὥσπερ ἀστρατείας καὶ μύρου.

Passando attraverso il rifiuto del fetore di cipolla rancida che è proprio delle campagne militari⁶⁸, l'elogio del profumo di Theoria diviene un catalogo trionfale degli odori della pace, ossia di tutte le cose che *fanno* la pace: attraverso la sinestesia del *naso comico*⁶⁹ – un naso eccezionale per le sue potenzialità – si mescolano euforicamente la felicità del raccolto con le feste di Dioniso, il piacere dei canti, delle musiche e dell'arte di Sofocle con i tordi allo spiedo (*Pax* 528-532):

TP. ἀπέπτυσ' ἐχθροῦ φωτὸς ἔχθιστον πλέκος·
τοῦ μὲν γὰρ ὄζει κρομμυοξυρεγμίας,
ταύτης δ' ὀπώρας, ὑποδοχῆς, Διονυσίων,
αὐλῶν, τραγῳδῶν, Σοφοκλέους μελῶν, κιχλῶν,
ἐπυλλίων Εὐριπίδου –

Se il catalogo si inceppa per un attimo su Euripide, sul quale Aristofane ritorna immediatamente indietro per dissociare il suo consueto bersaglio polemico dalla felicità della pace⁷⁰, la serie poi continua in un tripudio irenico e si conclude con la formula che riassume tutti i beni del nuovo mondo creato dall'eroe comico e dalla commedia, i beni del vero paese di Bengodi (*Pax* 535-538)⁷¹:

TP. κιττοῦ, τρυγοίπου, προβατίων βληχωμένων,
κόλλου γυναικῶν διατρεχουσῶν εἰς ἀγρόν,
δούλης μεθουούσης, ἀνατετραμμένου χοῶς,
ἄλλων τε πολλῶν κάγαθῶν.

⁶⁸ *Pax* 529 κρομμυοξυρεγμίας. Per l'associazione di segno negativo tra cipolle e campagna militare cf. il rifiuto di Diceopoli in *Ach.* 1099 s. κρομμύοις γὰρ ἄχθομαι (e inoltre 550 nel contesto della preparazione di una spedizione). Alla guerra sono di regola associati gli odori nauseabondi, cf. *Pax* 1129 (sempre le cipolle, e ancora *Eq.* 600, *Ra.* 654, etc.). Whitman 1964, pp. 109 s. sottolinea nella *Pace* la funzione strutturale che ha il rovesciamento dei valori olfattivi in relazione all'evolversi dell'impresa fino alla restituzione di Eirene.

⁶⁹ Per un esempio parallelo delle sinestesie comiche cf. p. es. la αὐλῶν πνοή e la δάδων αὔρα nella rappresentazione del luogo felice degli iniziati in *Ar. Ra.* 154, 312-314, o anche l'odore di armi con valenza etica di *Ra.* 1016 s. o quello di tirannide di *Lys.* 616-619. Sugli odori e i profumi della commedia di Aristofane vd. Thiercy 1993, pp. 505-526.

⁷⁰ In *Nub.* 1371-1374 i canti di Euripide – a differenza di quelli di Simonide e di Eschilo – sono giudicati da Strepsiade come inadeguati al simposio per i loro argomenti.

⁷¹ Si può fare un confronto con il catalogo dei beni promessi dall'utopia degli uccelli, che comprende significativamente anche la pace: *Av.* 731-733 πλουθυγίειαν, βίον, εἰρήνην, / νεότητα, γέλωτα, χορούς, θαλίαν / γάλα τ' ὀρνίθων. Una straordinaria doppia teoria di odori e di profumi è associata alla memoria delle nozze di Strepsiade in *Nub.* 50-52.

Poteri della parodia

Gli effetti euforici di tanta e tale abbondanza olfattiva saranno immediati nelle reazioni di tutte le città greche e in particolare dello stesso pubblico della commedia che Aristofane descrive dalla scena nelle battute che seguono tra Hermes e Trigeo.

Parallelamente si può ricordare il funzionamento del medesimo paradigma negli *Acarnesi*, dove è l'odore della tregua che per prima cosa mette in allarme il coro (*Ach.* 179 ὄσφροντο). Ed è il gioco degli odori (del vino contenuto nelle tre ampolle) che distingue la qualità delle diverse tregue che Anfiteo reca a Diceopoli⁷². Quelle che per la loro brevità sono rifiutate dall'eroe della commedia hanno gli odori gravi e aspri della guerra (*Ach.* 190 ὄζουσι πίττης καὶ παρασκευῆς νεῶν, 192 s. ὄζουσι ... ὄξύτατον)⁷³, mentre la tregua di trent'anni, che significa la liberazione dalla guerra e dai suoi mali (201), ha alla percezione olfattiva i tratti del vino di un paradiso perduto, ossia del nettare e dell'ambrosia, profumi che sono paradigmaticamente contrapposti agli odori della guerra: *Ach.* 195 s. ὦ Διονύσια, / αὐταὶ μὲν ὄζουσι ἀμβροσίας καὶ νέκταρος⁷⁴. L'immagine olfattiva della tregua equivale a quella della Εἰρήνη che è σαπρά come il buon vino invecchiato (*Pax* 554)⁷⁵.

Ritornando ora al giuramento di Lisistrata, a completare il sistema dei rovesciamenti, la consueta invocazione anziché agli dei della guerra è rivolta, unendo le due principali prospettive ireniche, a Peitho del corteggio di Afrodite⁷⁶ e alla coppa dell'amicizia del simposio (*Lys.* 203 s.)⁷⁷:

Δέσποινα Πειθοῖ καὶ κύλιξ φιλοτησία,
τὰ σφάγια δέξαι ταῖς γυναιξὶν εὐμενῆς.

⁷² Per l'operazione metaforica dei tre γεύματα di pace cf. *Ach.* 1021 μέτρησον εἰρήνης τί μοι, 1033 σταλαγμὸν εἰρήνης ἕνα (1035), 1053 κύαθον εἰρήνης ἕνα.

⁷³ *Schol. Ar. Ach.* 190a (p. 34 Wilson) ὄζουσι πίττης: κοινὸν ἐπὶ οἴνου καὶ νεῶς τὸ πίσης ὄζειν. ἔστι γὰρ πισίζων οἶνος. ὁ δὲ λόγος, ὄζουσιν αἱ σπονδαὶ αὐταὶ κατασκευῆς τριήρων, 193a ἀπὸ μεταφορᾶς τοῦ τραπέντος οἴνου εἰς ὄζος.

⁷⁴ L'immagine può richiamare la definizione celebre di Hom. ι 359 ἀμβροσίας καὶ νέκταρος ... ἀπορῶξ. Per l'idea olfattiva della pace, cf. anche *Eq.* 1332 ὄζων ... σπονδῶν, σμύρνη κατάλειπτος. Per il profumo del vino cf. *Ar. Ra.* 1150 οἶνον ... ἀνθοσίαν, *Plut.* 807, *Eccl.* 1124, fr. 688 K.-A. (vd. García Soler 1999, pp. 394 s.). Si può ricordare che il vino con il suo intenso ambrosio profumo è tra i θαύματα ἔργα con cui si manifesta Dioniso sulla nave dei pirati tirreni: *Hy. Hom.* 7.36 s. εὐώδης, ἄρνυτο δ' ὀδμή / ἀμβροσίη. Cf. inoltre Hom. ι 210 ὀδμή δ' ἠδεῖα ἀπὸ κρητήρος ὀδώδει, / θεσπεσίη, *Alcm.* 92b P. ἄνθεος ὄσδοντα, *Xenoph.* 1.6 G.-P. ἄνθεος ὀσδόμενος. Sull'immagine enologica della tregua vd. García Soler 2003, pp. 385-390. Ma nella rappresentazione della vita beata nella commedia il vino può essere straordinariamente anche un suono, *Ar.* fr. 402 K.-A. ἔπειτ' ἀκούειν προβατίων βληχωμένων / τρυγός τε φωνὴν εἰς λεκάνην ἠθουμένης.

⁷⁵ L'uso dell'aggettivo σαπρός per il vino è illustrato da Olson 1998, p. 190, cf. part. *Ar. Plut.* 1086, *Alexis* fr. 172.3-5 K.-A. Vd. anche García Soler 1999, pp. 402 s.

⁷⁶ Coerentemente euforiche sono anche le esclamazioni *Lys.* 205 ναὶ τὸν Κάστορα, 208 μὰ τὴν Ἀφροδίτην (cf. 252, 556, etc.). Per l'opposizione tra Afrodite e la guerra vd. *supra*. Il piacere del sesso e il vino (della pace) rappresentano una naturale associazione in contrapposizione alla guerra in *Ach.* 1051-1053.

⁷⁷ Cf. l'invito di *Ach.* 985 πῖνε, κατάκεισο, λαβὲ τήνδε φιλοτησίαν, rivolto alla 'persona' sbagliata, Pemos, che incarna il termine antinomico della negazione del simposio. Per l'adattamento contestuale delle invocazioni agli dei in relazione a un nuovo ordine cf. *Av.* 864ss.

Questo specifico processo di rimozione e sostituzione della serie delle divinità da invocare e onorare ha ancora il suo paradigma in un breve catalogo della *Pace*: nell'entusiasmo per gli ἀγαθά che verranno dall'Eirene ritrovata (*Pax* 453), Trigeo e il coro dei suoi *congiurati* contrappongono – come avviene per altre serie polari di aspetti e oggetti del reale – divinità della pace e divinità della guerra, con la celebrazione delle prime e la definitiva esclusione delle seconde dal nuovo mondo (*Pax* 456 s.):

TP. Ἐρμῆ Χάρισιν Ὠραῖσιν Ἀφροδίτῃ Πόθῳ –
XO. Ἄρει δὲ μῆ. TP. μῆ. XO. μῆδ' Ἐνυαλίῳ γε. TP. μῆ.

Infine entra in gioco nel giuramento delle donne un'ultima variazione. La formula maledittiva di morte per la violazione del patto eroico (cf. Aesch. *Sept.* 48 ἢ γῆν θανόν-τες τήνδε φυράσειν φόνῳ) è sostituita da quella relativa al vino – e nel nuovo contesto la minaccia da essa espressa apparirà ovviamente non meno terribile della morte (*Lys.* 234 s.)⁷⁸:

ταῦτ' ἐμπεδοῦσα μὲν πίοιμι ἐντευθενί –
ΛΥ. εἰ δὲ παραβαίην, ὕδατος ἐμπλήθ' ἢ κύλιξ.

3. Azioni e poteri della parodia

Gli oggetti sulla scena agiscono e producono significati attraverso la loro stessa concretezza, ma soprattutto attraverso la loro potenza metonimica, ossia funzionano come *symbola* immediatamente leggibili di un sistema di significati più vasto. Analogamente vale anche per le parole e in particolare per la parola poetica, che non ha minore concretezza e potenza degli oggetti. Aristofane e i poeti comici creano i loro mondi fantastici attraverso le parole, attraverso il loro stravolgimento formale o semantico⁷⁹. Ma in particolare, partendo dal presupposto che la parola poetica è *parola densa di significati*, metonimia di un intero sistema semiotico, che come un oggetto entra nel testo e agisce sulla scena, possiamo ben dire che il suo reimpiego parodico, la sua forzatura semiotica attraverso la metafrasi o il paragrammatismo, o anche la tensione semantica che si genera nel testo grazie alla sua presenza, hanno specifici poteri⁸⁰.

Agire sulla scena attraverso il testo poetico conosciuto produce effetti che appaiono come una dilatazione semiotica, la quale apre nello spazio del teatro prospettive altre e

⁷⁸ Così sempre in *Thesm.* 728-756. Cf. l'espressione maledittiva ugualmente relativa al vino di *Vesp.* 525. Per la formula del giuramento che presenta come alternativa la morte cf. Alc. 129.17-20 V.

⁷⁹ Si possono prendere come esempi dagli *Uccelli* il πόλος che diviene, attraverso un processo esplicitamente descritto, una πόλις (*Av.* 179-184, vd. Gelzer 1976, p. 7), oppure la ὕλη che sostituisce probabilmente una πύλη o anche una più comune θύρα (*Av.* 92, vd. *schol.* ad loc. [p. 20 Holwerda] ἄνοιγε τὴν ὕλην: δέον εἰπεῖν "τὴν θύραν" ἢ "τὸν οἶκον" "τὴν ὕλην" εἶπεν. καὶ γὰρ ἐν ὕλαις διάγουσιν οἱ ὄρνεις).

⁸⁰ I versi diventano realmente oggetti, con un loro peso tutto fisico, nella celebre scena della pesatura della poesia delle *Rane* (1365-1410).

Poteri della parodia

mondi possibili. Nel nuovo testo che viene rappresentato, ossia l'ipertesto⁸¹, la parola codificata e ben riconoscibile dell'ipotesto introduce anche l'intero sistema di significati che essa veicola con sé. Gli effetti passano attraverso il coinvolgimento emotivo e logico del pubblico, che si compie nella percezione e nel riconoscimento, e attraverso la creazione di inedite sinapsi. Se il testo poetico è per sé *auctoritas*, nella commedia è l'*auctoritas* a effetto immediato e totale di una logica che supera le barriere della logica comune e che permette la sperimentazione del possibile. Se si vuole creare un nuovo mondo, i prestigiosi modelli poetici della tradizione come quelli della scena tragica contemporanea sono gli appigli e la parodia è lo strumento ai quali ci si può con sicurezza affidare per trasformare la realtà.

Si può trattare di un piccolo dettaglio che diviene concreto e centrale proprio attraverso l'operazione parodica. Negli *Uccelli* il progetto dell'eroe comico potrebbe infrangersi contro la percezione del reale del coro (e anche del pubblico), che naturalmente non crede alla trasformazione degli uccelli in dei (*Av.* 571 s.). Ma basta il riferimento esplicito di Pisetero a Omero e l'eco di una immagine epica per superare i dubbi e per aprire la via senza più nessuna aporia logica alla metamorfosi (*Av.* 575):

Ἴριον δέ γ' Ὅμηρος ἔφασκ' ἰκέλην εἶναι τρήρωνι πελείη⁸².

La prospettiva parodica può arrivare a toccare pure il modello, che per un effetto di ritorno si trasforma anch'esso secondo le nuove prospettive dell'ipertesto, come si verifica in questo caso per la ben nota formula epica del fulmine, ψολόεντα κεραυνόν, la quale nella battuta di Evelopide immediatamente successiva diviene περόεντα κέραυον (*Av.* 576), con una contaminazione formulare tra epiteto e nome che è determinata dalla situazione pragmatica interna alla specifica azione della commedia⁸³.

Ma la parodia può funzionare come paradigma per la stessa ideazione e per l'intera costruzione dell'azione comica. Ciò che supera ogni credibilità, come il volo di Trigeo della *Pace*, trova la via alla sua realizzazione attraverso la parodia. Se l'eroe che deve inventare la pace è riuscito ad allestire un *hippokantharos* a cavallo del quale volare tra

⁸¹ Genette 1982, pp. 7-14 (v. anche Camerotto 1998, pp. 15-73).

⁸² In Hom. non v'è applicazione della formula τρήρωνα πέλειαν per Iris. Ma la similitudine τρήρωσι πελειάσιν ἴθιαθ' ὁμοῖαι, che in E 778 illustra l'azione di Hera e Atena, in *Hy. Ap. D.* 114 è riferita a Iris e Ilitia (vd. Dunbar 1995, p. 386).

⁸³ A bilanciare l'assoluto epico di Pisetero interviene l'eco parodica di Evelopide, che contamina e stravolge le formule di Omero nella prospettiva di una Titanomachia adatta alla nuova realtà: *Av.* 576 EΥ. ὁ Ζεὺς δ' ἡμῖν οὐ βροντήσας πέμψει περόεντα κεραυνόν; Cf. nell'epica Hom. ω 539 ψολόεντα κεραυνόν (decl. ψ 330, *Hy. Aphr.* 288, *Hes. Th.* 515, *Scut.* 422, fr. 51.2), *Hes. Th.* 72, 504, 707, 854 αἰθαλόεντα κεραυνόν, μ 415, ξ 305 Ζεὺς δ' ἄμυδις βρόντησε καὶ ἔμβαλε νηϊ κεραυνόν. Per l'epiteto, oltre alla formula ἔπεα περόεντα, cf. in part. per contiguità tematica E 151 περόεντες οἴστοι, Π 773 ἰοί τε περόεντες, Υ 68 ἰὰ περόεντα, e ancora *Hes. Scut.* 117 περόεντα πέδιλα. Nel finale degli *Uccelli* il fulmine 'alato' è chiamato πτεροφόρον Διὸς βέλος (1714) e con formula epica, questa volta senza variazioni, ἀργῆτα κεραυνόν (1747). Per l'operazione su una formula nome-epiteto dell'epica cf. in *Pax* 1066 il riso (γελῶς) e il compiacimento (ἦσθην) di Trigeo per gli inediti e incongruenti χαροποῖσι πιθήκοις, costruiti sugli epici χαροποῖσι λεοῦσι (*Hy. Herm.* 569, decl. λ 611, etc.).

gli dei, è il paradigma euripideo di Pegaso e di Bellerofonte che prepara immediatamente il volo (*Pax* 76 s.) e che poi lo sostiene (*Pax* 135 s.)⁸⁴. Nella polifonia della commedia si aggiunge a rincalzare i nuovi canoni del verosimile – o meglio ancora del *vero* del teatro – il paradigma affine al comico della favola di Esopo (*Pax* 129-134)⁸⁵. Ma il paradigma elevato della tragedia viene assunto pienamente, tanto da rendere pensabile anche un rovesciamento delle relazioni che noi chiamiamo testuali. Il volo fantastico della commedia passa nella realtà altra e paradigmatica del mito, tanto da poter diventare per il commediografo e per il suo pubblico un soggetto della tragedia di Euripide (*Pax* 146-148).

Ritorniamo, in conclusione, ai problemi della pace e della guerra per un'ultima valutazione sui poteri della parodia. Nell'azione della commedia la pace appare come un *adynaton* secondo gli oracoli del *chresmologos* Ierocle (*Pax* 1039-1126) – ma certo dobbiamo pensare che così fosse per esperienza comune anche agli occhi degli Ateniesi. Per questo Ierocle può usare in sequenza ben tre *adynata* proverbiali, che confermano senza possibilità di replica ciò che è risaputo da tutti. Liberare la pace e far cessare la guerra è cosa più difficile che unire in nozze il lupo e la pecora⁸⁶, o ancora è evento inimmaginabile più che far camminare dritto il granchio⁸⁷ o rendere liscio il riccio ispidato di aculei⁸⁸. Insomma, per gli umani la pace è quasi un evento contro natura. Ma all'*adynaton* l'eroico Trigeo è in grado di rispondere e può sconfessarne la forza apodittica proprio usando Omero – con gli opportuni stravolgimenti delle parole e del senso che appartengono alla parodia – come potentissima e incontestabile *auctoritas* e come paradigma per la pace⁸⁹, quella pace che altrimenti sul piano logico oltre che storico rimane un'utopia impossibile (*Pax* 1090-1094):

ὡς οἱ μὲν νέφος ἐχθρὸν ἀπώσαμενοι πολέμοιο
 Εἰρήνην εἴλοντο καὶ ἰδρύσανθ' ἱερεῖω.
 αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ μῆρ' ἐκάη καὶ σπλάγχν' ἐπάσαντο,
 ἔσπενδον δεπέσσιν· ἐγὼ δ' ὁδὸν ἠγεμόνευον·
 χρησιμολόγω δ' οὐδεὶς ἐδίδου κώθωνα φαεινόν.

⁸⁴ Vd. l'analisi delle relazioni parodiche di Rau 1967, pp. 89-97, e di Olson 1998, pp. XXXII-XXXV.

⁸⁵ Cf. l'uso della medesima favola dell'aquila e dello scarabeo in *Vesp.* 1446-1449, *Lys.* 695.

⁸⁶ *Pax* 1075-1076b IE. οὐ γὰρ πῶ τοῦτ' ἐστὶ φίλον μακάρεσσι θεοῖσιν, / φυλόπιδος λῆξαι, πρὶν κεν λύκος οἶν ὑμεναιοῖ. / TP. καὶ πῶς, ὦ κατάρτατε, λύκος ποτ' ἂν οἶν ὑμεναιοῖ; Cf. la ripresa beffarda di Trigeo che di operazioni parodiche se ne intende e che rovescia l'effetto dell'*adynaton* addosso a Ierocle: 1112 πρὶν κεν λύκος οἶν ὑμεναιοῖ. Sulla figura dell'*adynaton* vd. Dutoit 1936, pp. 16-18, Hillgruber 2005, pp. 53-55. Sulla scena e sulle operazioni parodiche vd. Damasceno 1996-1997, pp. 163-172.

⁸⁷ *Pax* 1083 IE. οὐποτε ποιήσεις τὸν καρκίνον ὀρθὰ βαδίζειν.

⁸⁸ *Pax* 1086 IE. οὐδέποτ' ἂν θείης λείον τὸν τρηχὺν ἐχῖνον, cf. anche per questo *adynaton* la ripresa beffarda di Trigeo in *Pax* 1114 οὐ γὰρ ποιήσεις λείον τὸν τρηχὺν ἐχῖνον. Sul procedimento della ripresa vd. Miller 1944, pp. 26-36, part. 28.

⁸⁹ Cf. la definizione di Magnelli 2004, p. 161 «Omero come strumento dialettico». Si deve ricordare che Omero è elogiato in *Ar. Ra.* 1036 per aver insegnato ai Greci τάξεις, ἀρετάς, ὀπλίσεις ἀνδρῶν, secondo una tradizione ben consolidata, cf. *Cert.* 207-210 Allen.

Poteri della parodia

La citazione autoriale – anche se reinventata e parodica – prevede la dichiarazione esplicita del modello, insistita e celebrativa attraverso i giudizi di valore κάλλιστον, σοφός e δεξιόν⁹⁰. Il contro-oracolo si articola su due tempi contrapposti, a partire da quello della guerra del primo verso che riecheggia espressioni epiche tematicamente conseguenti come πολέμοιο νέφος (Hom. P 243) e ἀπώσαμενοι δῆϊον πῦρ (Π 301)⁹¹. Il secondo tempo, quello della pace, è avviato programmaticamente da Εἰρήνη, che nell'espressione formulare si sostituisce non a caso come termine equivalente – un'equivalenza da valutare sul piano dei significati impliciti – al δόρπον e al δειπνον omerici, e sempre dalle formule dei temi epici del sacrificio e del banchetto sono tratte le espressioni su cui è costruito il seguito.

Il secondo intervento omerico di Trigeo, impiegato come replica immediata all'autorità della Sibilla, riprende integralmente il modello epico senza la minima variazione testuale (*Pax* 1097 s. = Hom. I 63 s.)⁹²:

ἀφρήτωρ, ἀθέμιστος, ἀνέστιός ἐστιν ἐκεῖνος,
ὄς πολέμου ἔραται ἐπιδημίου ὀκρυόεντος.

Ma l'adattamento contestuale, con le conseguenti tensioni semantiche, ne ridefinisce e ne moltiplica la potenza: la massima proverbiale che è applicata da Omero alle *erides* tra i capi achei e che ha il suo perno argomentativo su ἐπιδημίου⁹³, trova significativamente il suo nuovo uso per la guerra tra i Greci, anch'essa *epidemios* sulla scena della commedia, e per il pubblico che partecipa alla festa del teatro non meno maledetta e portatrice di lutti della contesa epica proprio per quegli stessi che l'hanno suscitata. Evidenza non così chiara nell'assurdo del conflitto reale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Anderson 1995

C.A. Anderson, *Athena's Epithets. Their Structural Significance in Plays of Aristophanes*, Stuttgart - Leipzig 1995

Anderson 1997

M.J. Anderson, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Oxford 1997

Andò 2004

V. Andò, Saperi femminili in un mondo alla rovescia: le donne in *Lisistrata* e *Ecclesiazuse*, *Dioniso* N.S. 3, 2004, pp. 90-107

⁹⁰ *Pax* 1089 ὄνπερ κάλλιστον δῆπου πεπόηκεν Ὀμηρος, 1096 ἀλλ' ὁ σοφός τοι νῆ Δί' Ὀμηρος δεξιὸν εἶπεν.

⁹¹ Cf. *Pax* 775 s. πολέμους / ἀπώσαμένη. Per l'analisi degli elementi costitutivi del centone epico vd. Olson 1998, p. 278.

⁹² Vd. Magnelli 2004, p. 158 (e inoltre le osservazioni di Nagler 1988, p. 87).

⁹³ Hainsworth 1993, p. 67. Le parole di Nestor sono riferite a una potenziale *eris* tra Diomede e Agamennone, ma il pensiero va sempre ovviamente alla *menis* di Achille con i suoi esiti.

Alberto Camerotto

Aparicio 2000

L.M. Macía Aparicio, Parodias de situaciones y versos homéricos en Aristófanes, *EM* 68, 2000, pp. 211-241

Bertelli 1982

L. Bertelli, L'utopia greca, in *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, I, a cura di L. Firpo, Torino 1982, pp. 463-581

Bertelli 1983

L. Bertelli, L'utopia sulla scena: Aristofane e la parodia della città, *CCC* 4, 1983, pp. 215-261

Beta 2006

S. Beta, Il sorriso della Musa (alla ricerca della Musa 'comica'), in *I poeti credevano nelle loro Muse?*, Atti della giornata di studio (Siena, 2 aprile 2003), a cura di S. Beta, Firenze 2006, pp. 59-75

Bieler 1951

L. Bieler, A Political Slogan in Ancient Athens, *AJPh* 72, 1951, pp. 181-184

Bowie 1995

E.L. Bowie, Wine in Old Comedy, in *In Vino Veritas*, ed. by O. Murray and M. Tecusan, Oxford 1995, pp. 113-125

Bowie 1997

A.M. Bowie, Thinking with drinking: Wine and the Symposium in Aristophanes, *JHS* 117, 1997, pp. 1-21

Camerotto 1998

A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Roma - Pisa 1998

Camerotto 2005

A. Camerotto, Voci e suoni dall'Aldilà. L'utopia musicale dell'Elisio in Luciano di Samosata (*VH* II 5-16), *Musica e Storia* 13/1, 2005, pp. 101-129

Campagner 1990

R. Campagner, Il sistema socio-economico contadino nelle commedie di Aristofane, in *Miscellanea di Studi. In occasione del 50° anniversario del Liceo-Ginnasio R. Franchetti*, Roma 1990, pp. 33-62

Carrière 2003

J.-C. Carrière, Les banquets de Démos dans les comédies d'Aristophane: stratégies poétiques et message politique, *Pallas* 61, 2003, pp. 175-202

Cassio 1985

A.C. Cassio, *Commedia e partecipazione: la Pace di Aristofane*, Napoli 1985

Compton-Engle 1990

G. Compton-Engle, Aristophanes *Peace* 1265-1304: Food, Poetry, and the Comic Genre, *CPh* 94, 1990, pp. 324-329

Coulon 1969

Aristophane. Tome II. Les Guêpes. La Paix, texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris 1969⁶

Damasceno 1996-1997

S. Damasceno, Hiérocles, o adivinho: uma visita do sublime ao grotesco, *Classica (Brasil)* 9-10, 1996-1997, pp. 163-172

Poteri della parodia

de Tobia 1994

A.M. González de Tobia, Composición de espacios para una utopía en *Aves* de Aristófanes, *Synthesis* 1, 1994, pp. 93-113

Deacy 2000

S. Deacy, Athena and Ares: war, violence and warlike deities, in *War and violence in ancient Greece*, ed. by Hans Van Wees, Swansea 2000, pp. 285-298

Defradas 1962

J. Defradas, Le banquet de Xénophane, *REG* 75, 1962, pp. 344-65

Dunbar 1995

Aristophanes. Birds, ed. with Introduction and Commentary by N. Dunbar, Oxford 1995

Dutoit 1936

E. Dutoit, *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*, Paris 1936

Elderkin 1940

G.W. Elderkin, Aphrodite and Athena in the *Lysistrata* of Aristophanes, *CPh* 35, 1940, pp. 387-396

Faraone 1997

C.A. Faraone, Salvation and Female Heroics in the Parodos of Aristophanes' *Lysistrata*, *JHS* 117, 1997, pp. 38-59

Foley 1982

H.P. Foley, The 'Female Intruder' Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*, *CPh* 77, 1982, pp. 1-21

García Soler 1999

M.J. García Soler, Algunos nombres de vino en griego antiguo, *Habis* 30, 1999, pp. 391-403

García Soler 2002

M.J. García Soler, Sangre y vino en el juramento de *Lisistrata* (vv. 181-239), *QU* 72, 2002, pp. 91-110

García Soler 2003

M.G. García Soler, Un uso metafórico del vino en Aristófanes: las vinosas treguas de *Acarnienses*, 186-200, *Veleia* 20, 2003, pp. 383-390

Gelzer 1976

T. Gelzer, Some aspects of Aristophanes' dramatic art in the *Birds*, *BICS* 23, 1976, pp. 1-14

Genette 1982

G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982

Greenhalgh 1972

P.A.L. Greenhalgh, Patriotism in the Homeric World, *Historia* 21, 1972, pp. 528-537

Guidorizzi 2002

G. Guidorizzi, Uno scudo pieno di sangue, in *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, a cura di A. Aloni, E. Berardi, G. Besso, S. Cecchin, Bologna 2002, pp. 63-72

Hainsworth 1993

J.B. Hainsworth, *The Iliad: A Commentary. Volume III: books 9-12*, Cambridge 1993

Harriott 1979

R. Harriott, *Acharnians* 1095-1142: Words and Actions, *BICS* 26, 1979, pp. 95-98

Alberto Camerotto

Henderson 1987

J. Henderson, *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford 1987

Henderson 1991

J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene language in Attic Comedy*, New York 1991²

Hillgruber 2005

M. Hillgruber, ὁ νεβρὸς τὸν λέοντα, *MH* 62, 2005, pp. 53-55

Hulton 1972

A.O. Hulton, The Women on the Acropolis. A Note on the Structure of the *Lysistrata*, *G&R* 1972, pp. 32-36

Hunzinger 2002

C. Hunzinger, Boire en Utopie: du pays de Cocagne comique aux utopies hellénistiques, in *Vin et Santé en Grèce Ancienne*, Actes du Colloque organisé à l'Université de Rouen et à Paris (Université de Paris IV Sorbonne et ENS), 28-30 septembre 1998, édité par J. Jouanna et L. Villard, Paris 2002, pp. 23-44

Ieranò 2002

G. Ieranò, La città delle donne. Il sesto canto dell'*Iliade* e i *Sette contro Tebe* di Eschilo, in *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, a cura di A. Aloni, E. Berardi, G. Besso, S. Cecchin, Bologna 2002, pp. 73-92

Jay-Robert 2003

G. Jay-Robert, L'espace chez Aristophane: exemple des *Acharniens*, de la *Paix*, de *Lysistrata* et des *Guêpes*, *REG* 116, 2003, pp. 418-444

Jouanna 2000

J. Jouanna, Maladies et médecine chez Aristophane, in *Le théâtre grec antique. La comédie. Actes du 10ème colloque de la villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer* (les 1er et 2 octobre 1999), sous la présidence de J. Leclant et la dir. de J. Jouanna, Paris 2000, pp. 171-195

Komornicka 1964

A. Komornicka, *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Wrocław - Warszawa - Kraków 1964

Konstan 1997

D. Konstan, The Greek Polis and Its Negations: Versions of Utopia in Aristophanes' *Birds*, in *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, ed. by G. Dobrov, Chapel Hill 1997, pp. 3-22

Lada-Richards 1999

I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford 1999

Lissarrague 1990

F. Lissarrague, Uno sguardo ateniese, in *Storia delle donne in occidente. L'antichità*, a cura di P. Schmitt Pantel, Roma - Bari 1990, pp. 179-240

Magnelli 2004

E. Magnelli, Omero ironico, satirico, parodico: dal teatro attico alla poesia ellenistica, in *La Cultura Ellenistica. L'opera letteraria e l'esegesi antica*, Atti del convegno COFIN 2001, Università di Roma 'Tor Vergata', 22-24 settembre 2003, a cura di R. Pretagostini - E. Dettori, Roma 2004, pp. 155-168

Magnelli 2005

E. Magnelli, Κλέος οὐρανομήκης: modelli epici e smetaforizzazione aristofanea, *Sileno* 31, 2005, pp. 265-271

Poteri della parodia

Markos 1989

A.G. Markos, L'oubli des séditions sociales comme vertu politique selon Xénophane, *Platon* 41, 1989, pp. 97-100

Miller 1944

H.W. Miller, Repetition of Lines in Aristophanes, *AJPh* 65, 1944, pp. 26-36

Müller 2004

F. Müller, Vers armés et «perte de fiole»: transactions tragi-comiques de mots et d'objets dans les *Grenouilles* d'Aristophane, *EL* 4, 2004, pp. 27-57

Murray 1991

O. Murray, War and the symposium, in W.J. Slater (ed.), *Dining in a classical context*, Ann Arbor 1991, pp. 83-103

Nagler 1988

M.N. Nagler, Toward a Semantics of Ancient Conflict: *Eris* in the *Iliad*, *CW* 82, 1988, pp. 81-90

Newiger 1980

H.-J. Newiger, War and Peace in the Comedy of Aristophanes, *YCS* 26, 1980, pp. 219-237 [=Krieg und Frieden in der Komödie des Aristophanes, in ΔΩΡΗΜΑ Hans Diller zum 70. Geburtstag. Dauer und Überleben des antiken Geistes, Athens 1975, 175-194]

Olson 1998

Aristophanes. Peace, ed. with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Oxford 1998

Paduano 2004

Aristofane. La pace, introduzione, traduzione e note di G. Paduano, Milano 2004²

Pellegrino 1993

M. Pellegrino, Aristofane, Acarnesi 1097-1142: aria di guerra e aria di baldoria, *Aufidus* 19, 1993, pp. 43-61

Perusino 2001

F. Perusino, Leggendo la *Lisistrata* di Aristofane, *QU* 69, 2001, pp. 37-45

Rau 1967

P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer Komischen Form des Aristophanes*, München 1967

Salviat 1986

F. Salviat, Le vin de Thasos. Amphores, vin et sources écrites, in *Recherches sur les amphores grecques*. Acte du Colloque international (Athènes, 10-12 septembre 1984), ed. par J.-Y. Empereur et Y. Garlan, *Bull. corr. hell. Suppl.* 13, 1986, pp. 145-195

Sartori 2000

F. Sartori, Salvezza della polis e salvezza dell'Ellade nel teatro di Aristofane, in TIMAI I. Τριανταφυλλοπούλου, ep. I. Velissaropoulou-Karakosta, Athina-Komotini 2000, pp. 77-88

Schaps 2002

D. Schaps, The Women of Greece in Wartime, *CPh* 77, 1982, pp. 193-213

Schlesinger 1937

A.C. Schlesinger, Identification of Parodies in Aristophanes, *AJPh* 58, 1937, pp. 294-305

Slater 1981

W.J. Slater, Peace, the Symposium and the Poet, *JCS* 6, 1981, pp. 205-214

Storey 1989

I.C. Storey, The «blameless shield» of Kleonymos, *RhM* 132, 1989, pp. 247-261

Alberto Camerotto

Taillardat 1965

J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris 1965²

Thiercy 1993

P. Thiercy, Les odeurs de la polis ou le «nez» d'Aristophane, in *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference*. Nottingham, 18-20 July 1990, ed. by A.H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann, Bari 1993, pp. 505-526

Thiercy 2003

P. Thiercy, Cuisine et sexualité chez Aristophane, *Kentron* 19, 2003, pp. 17-30

Vaio 1973

J. Vaio, The Manipulation of Theme and Action in Aristophanes' *Lysistrata*, *GRBS* 14, 1973, pp. 369-80

Vannicelli 2002

P. Vannicelli, *Moritur et ridet*: indizi di *logos epitaphios* nella *Lisistrata* di Aristofane, *QU* 72, 2002, pp. 63-72

Vetta 1989

M. Vetta (ed.), *Aristofane. Le donne all'assemblea*, Milano 1989

Whitman 1964

C.H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Mass. 1964

Wilkins 2000

J. Wilkins, *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000

Zimmermann 2001

B. Zimmermann, Krieg und Frieden im attischen Drama des 5. Jahrhunderts v. Chr., *Hellenica* 51, 2001, pp. 265-281